

FABIO SALAS

El grito del amor

Una actualizada historia temática del rock



BIBLIOTECA NACIONAL



00808040

Chilena

9A/653-13/

98

Copia

1

FABIO SALAS

Sesentaiochista en la música, Menottista en el fútbol y orgulloosamente heterosexual, Fabio Salas, nacido en 1961 en Santiago, es también autor de "CRAM" (poesía, 1988) y "UTOPIA. Antología lírica del rock chileno" (1993).

Licenciado en Literatura de la Universidad de Chile, Salas ha desarrollado una vasta labor comunicacional en medios escritos, radio y televisión. Actualmente se desempeña como profesor en la Facultad de Filosofía y Humanidades de esa misma casa de estudios, impartiendo cursos sobre Rock y Contracultura, junto a lo cual posee un espacio en la radio universitaria dedicado a esos mismos temas.

414745

91A/653-13)

414745

FABIO SALAS ZUÑIGA

El grito del amor

Una actualizada historia temática del Rock



LOM PALABRA DE LA LENGUA YAMANA QUE SIGNIFICA **SOL**

El grito del amor

© LOM Ediciones

diciembre de 1998

Registro de Propiedad Intelectual N° 96.527

I.S.B.N: 956-282-156-0

Composición, Diagramación e Impresión

LOM Ediciones Ltda.

Maturana 9 - 13, Santiago

Fono: 672 2236 - 672 5612

Fax: 673 09 15

Impreso en Santiago de Chile.

Agradecimientos

Deseo manifestar mi reconocimiento y gratitud a las siguientes personas:

- Alex, Isabel, Diego.
 - Doña Lucía Invernizzi; doña Paz Vidaurrázaga; Rodolfo Rojo y Luis Ortubia de la U. de Chile.
 - Eduardo López García; Carmen Ercilla y Teddy Bautista, en España.
 - Mauricio Venegas; Lukax Santana y Atilio Malatto, en el Reino Unido.
 - Cullin O'Brian, en los Estados Unidos.
 - Lucio Carnicer y Emilio Portorrico, en Argentina.
 - Las Hermanas Consuelo y Pía Montalva en la U.T. Vicente Pérez Rosales.
 - Naín Nómez de la USACH.
 - Iván Díaz; Juan Carlos Contreras; Gerardo Figueroa; Lister Rossel; Gustavo Siau; Alvaro Menanteau; Raúl Allende; Fernando Martorell; Gladys y Olaya.
 - A Silvia y a todo el equipo de LOM.
 - A mi familia, por un porvenir que es presente.
- ¡Que la Música nunca acabe!

En estos difíciles años de viaje a la claridad, quiero dedicar esta nueva versión a todos aquellos que en algún momento han vivido, viven o vivirán la Historia desde el lugar de los vencidos...

Ya estamos aquí. Hemos regresado

Preludio

Cuando se publicó por primera vez este libro allá en Octubre de 1987, se vivía la esperanzada resistencia contra la dictadura militar y dentro de la disociada cultura local, este libro tuvo un destino excepcional. Pese a la mala política editorial de la empresa que lo editó, "El Grito del Amor" pronto se transformó en un verdadero y clandestino clásico de una incipiente contracultura de ese entonces. Sin promoción, sin distribución y con la total indiferencia de la crítica, el texto contó con la aprobación unánime del público de su generación que al cabo de un año había agotado toda la existencia disponible. Se leyó a lo largo de todo Chile y de ahí saltó a España, Cuba, Francia y Argentina, de donde llegaron valiosas citas y reseñas. El libro corrió de mano en mano, de aula en aula, de pirateo en pirateo, supe incluso de un ejemplar que en provincia se desintegró de tanto traqueteo diluyendo toda su carga literaria y emocional. Esta reaparición es pues, un acto de justicia con todos aquellos que lo apoyaron, lo leyeron y lo hicieron suyo. Del mismo modo que se abre a todas las interrogantes del presente para aquellos que precisen de un acercamiento con el mayor fenómeno de la cultura de masas contemporánea. Deliberadamente emocional, exhaustivamente rockero, atemporalmente joven, "El Grito del Amor" es un texto cuya historia ya es más colectiva que personal, más chilena que intelectual, memorial y futurista a la vez. No puedo dejar de mencionar a quienes intervinieron en la primera versión con su valiosa contribución, me refiero a Víctor Hugo Codocedo, hermano de acción y en

la cultura y a Mario Soro. Como asimismo a tantos compañeros de ruta, amigas, amigos, artistas, músicos, intelectuales y lectores que se involucraron a lo largo de esta última década en su gestación y su renacimiento. A todos ellos muchas gracias porque me convencieron para satisfacer la creciente demanda actual de este libro.

“El Grito del Amor” renace pues, en este nuevo proyecto finisecular para convocar, para converger, para generar encuentro, pasión y creatividad en el alma y la garganta de las nuevas generaciones. Hace treinta años que venimos dando la bronca.

Somos muchos y llevamos el signo en la frente. Mucha historia y vida personal hemos visto a lo largo de la marcha. Pero nos une el espíritu de una hermandad que no sabe de colores ni razas ni fronteras. No somos chilenos ni españoles ni mexicanos ni italianos, ingleses o argentinos. Y tenemos sólo una patria: el Rock And Roll.

Que lo disfruten.

“La humanidad necesita una especie de revolución puesta al servicio de zonas cerebrales no usadas, una ampliación de la conciencia llegada a ser capaz de comunicar más profundamente que en nuestro actual sistema de comunicación prehistórica; una suerte de contacto cerebral con la totalidad del Universo”.

Allen Ginsberg

“Cuando el modo de la música cambie, temblarán las murallas de la ciudad”.

Platón

“Somos la Banda de Corazones Solitarios del Sargento Pepper / esperamos que les guste el show”.

Paul McCartney

Introducción

Resulta difícil precisar claramente la fisonomía cultural de una sociedad que en tan sólo dos décadas ha experimentado el quiebre definitivo de las tradiciones culturales y los muros psicológicos más arraigados en su estructura política y mental.

El descrédito del humanismo cristiano, el eclipse de las ideologías universalizantes, la polarización de los hemisferios en dos bloques irreconciliables, el temor ante la amenaza cada vez más evidente de una catástrofe nuclear, la instauración prolongada de cúpulas de poder rígidas y excluyentes, la expansión aterradora del exilio, el asesinato político, la tortura y el autoritarismo, sumados al descalabro económico y el desempleo generalizado, han configurado un panorama sombrío y desolador, a la vez que han traído aparejado un marasmo intelectual y cultural profundo.

El precio emocional ha sido bastante alto, el mismo John Lennon, antes de morir, señaló: "Si los Beatles y los años sesenta tuvieron algún mensaje, este fue aprende a nadar"* . El sistema, hoy como ayer, sigue sumergido en una agonía interna cada vez más apremiante y brutal. Sus manotazos contra todo tipo de reacción y renovación son cada vez más selectivos y refinados. En todo el orbe se asiste a la consolidación del hegemonismo. Y mientras más se acentúa la crisis, la mayoría silenciosa sigue su camino, manipulada y amedrentada, pero alimentando en su interior ese sustrato vital que es el que mueve la historia.

* Citado por Silva, Samuel en *Lennon, testimonio gráfico*. Santiago, Renacimiento, 1980.

De todas las tendencias culturales de la posguerra solamente una ha sobrevivido en su esencialidad; se trata de la contracultura, o en términos más amplios, el underground. De desarrollo masivo en sus comienzos, el underground se ha mantenido como un referente ideológico obligado para comprender la actual coyuntura humanista. Su legado se ha acrecentado con los años, la vigencia de sus postulados se ha visto desarrollada por los duros años que siguieron a su expansión, actualmente presenta facetas de diversa índole que no se contradicen con su constitución orgánica original.

Según Luis Racionero*, el underground es una línea de pensamiento heterodoxo cuyos antecedentes se remontan al estadio en que la civilización se constituyó como tal, a través de una trayectoria que contempla como hitos la implantación del derecho de propiedad, el autoritarismo, el patriarcado y la guerra.

Y a través de toda la historia, esta gran tradición underground ha tenido paraderos importantes que parten del shamanismo paleosiberiano, pasa por la filosofía hermética oriental, continúa por Zenón y Heráclito, se sumerge en escuelas de pensamiento como los tachikawa-ryu de Japón y los Ch'an en China, además del tantrismo de Bengala; prosigue después, en el medievo, con los sufís árabes y los gnósticos, reaparece en el romanticismo del siglo XIX, se manifiesta en el anarquismo, roza posteriormente algunos aspectos del dadaísmo y del surrealismo, expandiéndose en el beat y en el sicodelismo, hasta desembocar en manifestaciones actuales como el ecologismo y, en cierta medida, el feminismo. El underground se caracteriza por tender fundamentalmente a la búsqueda de una solidaridad mundial y, por otra parte, a la ruptura de las estructuras de producción e información de las organizaciones autoritarias. Ahí donde el sistema ortodoxo favorece el derecho de propiedad, el underground pone énfasis en el derecho individual; donde se resalta la imposición tecnocrática, se contraponen las necesidades humanas; asimismo, el underground opone la sexualidad a la violencia, la descentralización a la masificación, el goce sobre el esfuerzo; mientras que el sistema da preferencias que tienden a favo-

* Ver Racionero, Luis. *Filosofías del Underground*. Barcelona, Anagrama, 1982.

recer la prolongación de sus estructuras dominantes, ya sea en los medios de producción superestructurados, en el establecimiento de convenciones sociales que coartan la expresión individual, en la jerarquización constante del marco social, en la manipulación de la información, etc., justificando siempre los medios por sobre los fines. De todo esto se desprende que el underground estimula la cooperativización, el trabajo en comunas, o mejor dicho, la comuna como alternativa de producción; la creación de una mentalidad planetaria basada en la solidaridad; la unificación de elementos ideológicos o filosóficos que converjan en una energización vitalizante de la existencia; el antiautoritarismo y la descentralización como móviles políticos: la creación de vehículos de expresión propios en el arte y la prensa; la sensualidad como medio de conocimiento, etc.

Esta búsqueda multiforme de plenitud, esta sensualización de la existencia, conformó, en la coyuntura histórica de los años sesenta, un existencialismo universalizante caracterizado por su tendencia a superar, en lo psicológico, las normas y métodos racionalistas de conocimiento; y en lo físico por una explosión erotizante en la conducta individual. Toda esta indagación síquico-orgánica apunta en lo político a una democratización de las jerarquías sociales, a la creación de un nuevo espacio en las alternativas de producción, a la abolición de las estructuras dominantes por estructuras no verticales, de tendencia autonomista, descentralizadas y pluralistas, y a la renovación de la moral dominante por una nueva moral igualitaria, libertaria, sexualizada y colectivizante, cuyo denominador común es el gozo.

Desde ese ya prehistórico día de 1955, en que los ciudadanos negros de Montgomery, Alabama, se organizaron en un boicot contra los autobuses municipales, protestando contra la segregación, hasta los recientes brotes del ecologismo, los movimientos reivindicatorios femeninos y los últimos procesos democratizantes latinoamericanos, todo un largo camino se ha recorrido. Si bien la escalada underground fue despiadadamente mutilada en su praxis social, su riquísimo sustrato ideológico ha sobrevivido, intacto y vigente, buscando la forma de materializarse en un nuevo movimiento planetario.

Al parecer, la lección todavía no ha sido bien aprendida por la juventud heredera de todo este proceso. El underground se planteó a sí mismo desde la partida como un movimiento cultural alternativo. Su propuesta renovadora se centraba en la transformación cultural, no desarrollando paralelamente y con la misma intensidad la acción política, entendiendo por esto un proyecto social coherente y adecuado a las características reales de cada lugar concreto. Su acción política fue insuficiente y en algunos casos contradictoria e idealizante. Una revolución cultural que no vaya aparejada a una transformación política, y que asimismo no desarrolle ni materialice sus implicancias políticas, está condenada al fracaso. Sin embargo, la revuelta política de los sesenta no fracasó tanto por la inmadurez de sus directrices tácticas, sino por la impermeabilidad y la implacable persecución del sistema. La escalada underground no fue absorbida, como una visión simplista podría sostener, sino que fue aniquilada en sus enclaves más politizados, la persecución de los Black Panthers y de activistas reconocidos como Angela Davis y John Sinclair son pruebas evidentes; sometida en sus movilizaciones masivas como ocurrió en las Primaveras de París y Praga, y en los sucesos estudiantiles de Alemania Occidental y las universidades norteamericanas (Kent, Berkeley); inarticulada en su intento de crear una sociedad marginada del esquema consumista, pues los hippies fueron relegados a comunas remotas, o bien sometidos al consumo de drogas adictivas bajo una táctica de penetración e infiltración; desviada en su despliegue espiritualista hacia escuelas de dudosa validez, como el maharishi, los hare krishna, los jesús freaks, o los children of god; y finalmente mercantilizada en sus manifestaciones culturales masivas, puesto que la industrialización y la manipulación lucrativa afectó tanto a la música Rock como a las artes literarias y visuales, el cine, el comic, el arte del poster, etc.

Una cultura que fomenta la permisividad pero niega la posibilidad de una transformación estructural de la sociedad, podrá dar un sistema de valores pretendidamente irrevocables pero nunca felicidad verdadera. Una cultura que produjo los campos de exterminio de Dachau y Auschwitz, no puede negarse a sí misma la necesidad de una transformación urgente. Una sociedad que se encastilla a sí misma siem-

pre estará expuesta a la generalización de la violencia, y manipulará a las masas, dirigiéndolas como blanco de esa violencia, a los grupos y núcleos sociales más radicalizados y progresistas que albergue en su interior. Una sociedad interiormente sana no se basa en el amedrentamiento y el miedo, sino en fuerzas tales como el erotismo, el goce, la creatividad y el igualitarismo. Una sociedad progresista no se basa en la competitividad ni el consumismo, sino en la fraternidad, la cooperación y la solidaridad entre sus miembros; un marco social que se proclame humanista no puede producir un individuo sumiso, masificado e ignorante, sino un ser imaginativo, autoconsciente, erotizado y autónomo. La nueva política que paulatinamente se gesta en la década del ochenta ya no tiene nada que ver con los sueños (¿o pesadillas?) de stalinistas, neofascistas o pontífices del orden cristiano occidental; esta nueva vitalización de la política parte de la práctica cotidiana de la existencia de cada individuo y no de una visión partidista militante; y es esa práctica existencial la política en sí, no entrando ya a depender de determinaciones de Comité Central o de Comisión Política alguna; si hay algo que las nuevas generaciones estén comprendiendo, es que cada individuo es su propio filósofo supremo; los redentores mesiánicos, llámense Cristo, Buda o Marx, son un mito que murió en la mente de sus padres. En un mundo bombardeado por el desempleo, los disturbios raciales, el exilio y los fármacos tranquilizantes, la juventud dejó hace tiempo de ser esa edad dorada de ilusiones calcetineras, enamorados rollizos y sana alegría: el joven que muere suicidado en un cuartucho oscuro y destartado por una sobredosis de heroína, es un producto político tan genuino como aquel activista encarcelado por disentir de los dictámenes oficiales. La nueva política nace ahora de los efectos del colapso, transitada ya la época narcisista y egomaniaca de los setenta, se presenta la urgencia de un nuevo bloque generacional, la reactivación de una conciencia planetaria y la necesidad de plantear a la vida como salida de la megacrisis actual. De una u otra manera en esa generación joven que se viste de cuero negro, vibra con el heavy metal, inunda academias de arte y facultades universitarias, llena las calles en busca de empleo, se interesa por la ecología, se ha habituado a la marihuana, aún se deja crecer el pelo y practica un existencialismo sui generis, los

ejércitos de la noche, esos que pueden marchar sobre el Pentágono, sobre la fábrica o el patio de la escuela, siguen existiendo.

Este eje de la rebelión está inscrito e interiorizado en toda la historia del Arte contemporáneo. Después del agónico grito de Rimbaud sobre el cambiar la vida, toda la creación artística se ha visto sucesivamente comprometida en la ruptura de esquemas decimonónicos y en aproximar más al hombre a los dilemas de la existencia. Lo que resulta verdaderamente sintomático es que casi todas las vanguardias artísticas de la posguerra se declaren herederos y continuadores de los creadores excluidos tradicionalmente por la cultura dominante.

Los ejemplos son abundantes.

El Marqués de Sade aparece como pieza pivote en la obra teatral *Marat—Sade* de Peter Weiss; su obra literaria es estudiada con profusión por Georges Bataille, cuyo discurso sienta precedente sobre los vacíos y espacios en blancos acerca de lo que la moral establecida determina como bien y mal.

Antonin Artaud deja inscrita para siempre la figura del desequilibrado síquico empujado a una situación límite por la cultura que le rodea, conflicto que se centra en puntos álgidos; Dios y la tradición doliente cristiana, el encasillamiento mental del ser humano, la concepción del rigor impuesto al individuo como un factor de crueldad. Su teoría teatral contiene elementos que serán utilizados por el teatro de provocación, el teatro pánico y teatros contraculturales como el *Living Theatre*.

Allen Ginsberg sitúa a William Blake en un sitio desconocido hasta entonces en la literatura. Reivindica el derecho de la persona de seguir sus impulsos naturales aun a costa de prohibiciones religiosas, culturales y míticas. Revaloriza el papel de la Imaginación en la vida humana como agente liberador y dialéctico. Blake fue uno de los primeros intelectuales occidentales que advirtieron el peligro que acarrearía la industrialización sobre el comportamiento humano y los efectos opresores que tendría el racionalismo científico sobre la estructura síquica del individuo.

Luis Buñuel, Robert Wiene, Friedrich Murnau, Jean Vigo, son

reconsiderados por toda la gama de cineastas underground, su visión iconoclasta y voyeurista será generalizada por el cine underground a partir de fines de los cincuenta, alcanzando en su eclosión al cine comercial.

Alban Berg, Schoenberg, Edgar Varese son algunos de los músicos que sentarán las bases para una nueva concepción de la música, desarrollada más tarde por Karlheinz Stockhausen, John Cage, Luigi Nono, etc. Todo el sonido electroacústico será estudiado con detención por el pop a partir de los trabajos de los Beatles.

En el contexto de la Guerra Fría emerge el beat con fuerza demoledora cuestionando el esquema de vida de la opulencia y desarrollando los elementos que proyectados darán forma a la contracultura. Abundan en la mitología beat las veladas de intelectuales y existencialistas donde corren las drogas, las relaciones bisexualizadas, la búsqueda del éxtasis en el vértigo del jazz o de la velocidad, el agente químico que libera factores sensitivos en el individuo, etc., elementos todos que configuran la existencia de un mundo que alcanzará su eclosión en el curso de la década siguiente, revolucionando toda la forma existencial de Occidente.

Heráclito, Giordano Bruno, Wilhem Reich, Aldous Huxley, George Orwell, H.P. Lovecraft, C. Gurdjieff, Federico Nietzsche, resurgen por constituir en cierta manera, un antecedente solitario de situaciones que más tarde se harán colectivas, interrelacionándose.

El individuo enfrentado a la realidad como un todo cambiante.

El individuo que muere en defensa de sus ideas.

El individuo dotado de una sexualidad libre de represiones, temores y ansiedades.

El individuo programado, aplastado y anulado por el aparataje estatal de poder.

El individuo situado en un punto donde la realidad se disuelve para crear un enigma de resonancias cósmicas.

El individuo enfrentado al rechazo de la mayoría de los hábitos sociológicos y consignas culturales, sometiéndose a un tipo de conocimiento intuitivo.

El individuo personal enfrentado al individuo histórico en una agonía permanente.

Reaparecen en los años setenta con una fuerza aplastante y se proyectan hacia los ochenta centrando su accionar en la revalorización y elaboración del factor que más caracteriza a la era actual: la energía. Y este elemento define todo el accionar vital y estético de hoy. En un espectro que va desde la praxis a la metafísica, la Energía opera como un factor dionisiaco en la vida de los ochenta, comprometiéndolo todo a su alrededor y definiendo una actitud que opta por buscar una sensorialización del vivir, un acto de fusión entre vida y arte, como una salida a la crisis actual. La energía es el elemento más representativo de la cultura del apocalipsis. Tal vez en algún futuro se englobe esta etapa bajo el nombre de energismo, mientras tanto el viejo dilema de cómo redimir a la humanidad bajo un nuevo sistema sigue vigente.

El Rock ha sido el componente más popular en el desarrollo del underground. A través de sus cuarenta años de existencia ha desarrollado todo un sistema ideológico que ha terminado por constituirse en el referente temático más importante del arte del siglo XX. Sus letras constituyen tal vez, la muestra más representativa, variada y vital de la poesía actual; su importancia radica en que los textos del Rock constituyen también el transmisor de ideas más cotidiano y planetario de las generaciones jóvenes del orbe. Recogen también las más variadas influencias literarias, lo que da una idea bastante aproximada de su eclecticismo ideológico y de lo democratizante de sus opciones. Ya sea como expresión de protesta ante lo establecido, como creación puramente estética, como factor de entretenimiento o como mensaje de expresiones políticas renovadas, el Rock se ha transformado en un factor inamovible en la cultura moderna. Su carácter planetario profundiza aún más los postulados de una solidaridad universalizante entre los miembros de su generación.

Como fenómeno artístico pasa en sus estructuras musicales, temáticas y culturales por una serie de estadios diferenciados. Cómo y cuándo esas etapas surgen, así como la evolución de su contenido, es lo que he pretendido desarrollar aquí.

Periodo preconsciente: el Rock and Roll.

*"One for the money, two for the show, three to get ready,
now, go, cat, go."*

Carl Perkins

Primera parte:

Nada es Real

En términos históricos, el Rock and Roll arose como música juvenil, así como formas de entretenimiento, entretenimiento generacional y de la vida de la juventud por una parte, la aparición de la juventud de postguerra en la vida cultural y la vida de la ciudad y por otra, la necesidad de un movimiento generacional para la propia generación de la vida. El Rock and Roll se convirtió en un movimiento generacional en un principio por la cultura juvenil americana el origen se puede encontrar en la cultura de postguerra. Como testificar la declaración escrita y oral de Ann Carter, Secretaria del North Alabama White Citizens Council:

*"The Rock and Roll music is a direct result of the war."
"The Rock and Roll music is a direct result of the war."*

Período preconsciente: el Rock and Roll.

*"One for the money/ two for the show/ three to get ready/
now, go, cat, go..."*

Carl Perkins

En esta primera parte corresponde indagar la etapa histórica del Rock and Roll, período que se extiende de 1953 a 1961 y es el lapso más homogéneo en cuanto a su continuidad temática.

Según los estudios realizados¹, se ha determinado que el Rock es un género musical de orígenes proletarios. Proviene de la fusión entre una vertiente urbana, el Rhythm and Blues, salido de los núcleos urbanos negros de los Estados Unidos, y una vertiente rural, el género Country and Western, surgido de las regiones sureñas. Aparece a principios de los años 50, en el contexto de la Guerra Fría, del Maccarthysmo y paralelo a la irrupción del movimiento beatnik.

En términos históricos, el Rock and Roll abre una brecha generacional. Los jóvenes lo sienten como patrimonio exclusivo de su generación y de su estilo de vida. Significa por una parte, la aparición de la juventud de posguerra en la vida cultural e histórica de Occidente, y por otra, la concepción de un componente genérico para la joven generación del cincuenta. El Rock and Roll fue una subversión intuitiva anatematizada en un principio por la modalidad americana al considerarlo un síntoma de perversión. Cabe recordar la declaración tajante y racista de Asa Carter, Secretario del North Alabama White Citizen Council:

¹ Manrique, Diego. *Historia del Rock and Roll*, Barcelona, IESA, 1977.

"A través del Rock and Roll, el hombre blanco queda rebajado al nivel inferior del hombre negro. El Rock and Roll es parte integrante de un complot para socavar la moral de la juventud de nuestro país. Tiene carácter sexual inmoral, y es el mejor camino para fusionar ambas razas"².

Y en realidad, desde un principio el Rock posee una tendencia rebelde y liberal. El término Rock and Roll fue ideado por un locutor de radio, Alan Freed, quien acuñó el nombre basándose en expresiones empleadas por los "bluesmen" para describir el acto sexual. Musicalmente el nuevo ritmo iba contra el puritanismo de la América de Eisenhower, al favorecer alternativamente mediante el baile, el contacto heterosexual. Con el Rock and Roll se asume la formación de una subcultura en la que la indumentaria personal, los automóviles, la velocidad, la música, representan una ruptura relativa contra la formación programada por el colegio y el paternalismo.

Textualmente el Rock and Roll no posee un correlato rebelde en su temática. La mayoría de las veces se trata de un mensaje estereotipado y estandarizado según ciertos cánones de diversión. Ni siquiera la descendencia del blues deja un rastro temático, pues el sufrimiento del pueblo negro reflejado en las letras del blues no es mencionado por los letristas del Rock and Roll; sus letras no ahondan en ningún tipo de existencialismo, son generalmente referencias sobre hechos que rodean la cultura juvenil, dilemas amorosos, los bailes, etc. En algunos autores encontramos lo que podría ser el rasgo preponderante de este período: el vitalismo, reflejado como una permanente celebración de la vida, una tendencia a la diversión y a la despreocupación. De acuerdo con esto, la temática del Rock and Roll es una simple apoyatura a la música. Veamos "long Tall Sally" de Little Richard:

"Debo contarle a la tía May/ del tío John/ dice que tiene los blues/ pero se divierte mucho/ pues Sally, flaca y alta tiene mucho en la mollera/ y a nadie le importa si es flaca y alta/ Me voy a divertir esta noche/ nos vamos a divertir esta noche/ porque todo va a estar bien/ vamos a divertirnos esta noche/ vamos a divertirnos esta noche".

² Kaiser. Rolf Ulrick: "El mundo de la Música Pop", Barcelona, Barral, 1974.

El mensaje es espontáneo e incluso intrascendente, se oponen figuras serias y cínicas a otra liviana y sesuda. Little Richard sugiere, sin proponérselo, una actitud lúdica ante la vida, un tránsito exento de toda gravedad y encrucijadas vitales. La canción concluye con una referencia al adulterio:

"Pues vi al tío John con Sally, flaca y alta/ creyó que se lo contaría a la tía May/ y se escondió en un callejón/ Oh baby, Yeah baby/ Wooh baby/ esta noche me divertiré".

El estribillo final trasunta toda la festividad celebrativa reiterada a lo largo de la canción, se trata de la exposición de un hecho picaresco y banal, no hay un trasfondo mayor. El mayor elemento de este período en sus exponentes más preclaros, Little Richard, Chuck Berry, Eddie Cochran, Carl Perkins, es el humor, lo que se constituye en el matiz más diferenciado de una línea vitalizante del Rock and Roll en oposición a un mensaje estereotipado, ideológicamente inofensivo y dirigido nada más que a entretener. Comparemos dos estrofas que ejemplifican lo expuesto, dice Chuck Berry, en "Rock and Roll Music".

"No me interesa que toquen un tango/ no estoy de humor para oír un mambo/ es demasiado temprano para oír un congo/ así que sigue aporreando ese Piano/Si quieres bailar conmigo".

El desenfado y despreocupación de Berry resalta claramente el tono vitalista y juguetón del rockabilly. Elvis Presley, por su parte se deja sentir en otra humorada antológica. Así lo vemos en "Heartbreak Hotel":

"Y si te deja tu nena / y tienes que contar una historia/ camina simplemente por la calle de la soledad/ hasta el Hotel Nostálgico/ donde estarás tan solo / y yo estaré tan solo / estaremos tan solos / que nos podremos morir".

La exagerada ansiedad es brillante, el humor, exquisito. Presley logra un dominio perfecto entre ironía y esa cualidad entre callejera y popular que posee el blues del cual se extrae y se adapta esta canción. No olvidemos que estamos en presencia de un género nuevo, que lucha por lograr una identidad y un modo de expresión propios y que sin postulados ni ideologías teoréticas cultas está delineando por primera vez un referente auténtico generacional y extraordinariamente vivo, desmadrado, intenso. Es de esta manera como el rock and roll va a po-

sibilitar un espacio que en la década siguiente se abrirá a toda la influencia y el torrencial talento de otros músicos que le otorgarán por fin una fisonomía propia.

Sin embargo, aun en la era del Rock and Roll encontramos síntomas de lo que será el Rock futuro. Se trata de un tenue rasgo de autoconciencia, una floración de lucidez acerca de la propia identidad y de sus diferencias con la mentalidad adulta. Esta situación generalmente no es una crítica, se trata más bien de una referencia revestida de una gran dosis de humor que se limita a mostrar un hecho dado. Carl Perkins canta en "Blue Suede Shoes":

"Llévame otra vez a Memphis/ donde nacieron los blues y la gente no cesa de bailar/ quiero menear mi alma en Beale Street/ y buscar al tipo que pisó mis zapatos de gamuza azul/ Puedes quemar mi casa/ robar mi coche/ beber mi licor de la vieja jarra/ hacer cualquier cosa que se te antoje/ pero uhllh, mi amigo, apártate de esos zapatos/ no pises mis zapatos de gamuza azul"

Esta actitud desafiante y provocativa denota un elemento esencial de la nueva generación: el narcisismo, la egolatría. Imaginemos el cuadro siguiente, de un lado la autoridad paterna, del otro el inhibido e inseguro mundo juvenil. Es un hecho comprobado que en la Norteamérica de los años cincuenta el puritanismo, la intolerancia sexual, el anticomunismo y la segregación racial son componentes de la moral de la época. El Rock and Roll es concebido como un factor sexualizante en el adolescente, lo que equivale a anarquizar las barreras establecidas y además favorecía la interrelación y la fusión con la raza negra. Ante tales efectos represivos surge como resultado un existencialismo vago, indefinido, profundamente enraizado en el contacto físico, cuya imagen se ha plasmado, aunque de modo superficial, en el rebelde sin causa encarnado en el cine por James Dean. El tono de esta letra revela además, una situación bastante evidente, la resignación ante una autoridad represiva, proyectada en la imagen de ese chico restringido, incapacitado para expresarse, de sexualidad insegura, que como única reacción, defiende lo que está más a su alcance, en este caso su vestimenta. De esta manera "Blue Suede Shoes" representa un intento por abordar de manera festiva, una contradicción entre dos mundos distanciados. Otro ejemplo de ello es "Summertime Blues", de

Eddie Cochran, donde el protagonista se encuentra con la hostilidad de su jefe, que lo hace trabajar hasta la noche, de sus padres quienes le niegan la posibilidad de usar el coche familiar, y el descaro de su congresista quien no le ayuda en vista de que es demasiado joven para votar. Lo que predomina es la resignación. El Rock and Roll no es un arte políticamente comprometido, la subversión se da en sus aspectos extraliterarios, ya sea en la misma música, la vestimenta o la ceremonia grupal; el mensaje, ya se ha dicho, aun en sus creadores más avanzados, no tiende a adoptar una postura crítica frente a la realidad, tampoco presenta programas existenciales a seguir, sólo se rescata el aspecto aglutinador, la eclosión sociológica de una generación que por primera vez adopta, aunque vagamente, cánones y posturas propias, principian-do lo que llegará a ser una verdadera transformación en el estilo de vida de la sociedad occidental de la segunda mitad del siglo XX. Si-guiendo con la muestra, Chuck Berry da evidencias de haber sido el gran cronista de la subcultura juvenil de aquellos años. Sus canciones hablan de realidades bien concretas: el colegio, los autos, la velocidad, las fans de la nueva música, etc. En ocasiones satiriza a los chicos total-mente incorporados al sistema, como el adolescente de "Almost Grown":

"Yeah, me va muy bien en la escuela/ no me han dicho que haya roto ninguna regla/ nunca me meto en líos/ ni vago mucho por ahí/ no salgo con ninguna pandilla/ me he conseguido un pequeño trabajo/ me voy a comprar un autito/ y llevaré a mi chica a pasear por el parque".

Dos estrofas en un sencillo lenguaje que configuran la imagen de un chico sano, educado, estudioso, aplicado y responsable, cuyas, aspi-raciones se inscriben en lo que generalmente la sociedad de consumo ofrece, ya sea un puesto en el trabajo, confort, bienes materiales, todo inscrito dentro de los marcos sociales tradicionales como la familia, el vecindario y, en última instancia, el engranaje mayor, el Estado. Al pro-tagonista nada parece caerle mal de todo ese sistema, cumple con todos los requisitos para ser un ciudadano cabal, la rebeldía no existe para él, no critica, no cuestiona, obedece y acata las reglas del juego, pero se percibe claramente el temor a apartarse de los esquemas y moldes esta-blecidos, no se dice por qué, pero el miedo está ahí, latente, tácito. Se-gún el mundo representado, aquí sólo cabe adaptarse y acomodarse en

una vida encasillada y por lo tanto rígida, automatizada, plana. Lo que sigue a continuación es una muestra antológica de sátira y humor:

"Le eché el ojo a una chica/ Ah, ella es de otro mundo/ cada vez que la llevo a bailar/ parece tener la obligación de hablar de romance/ Sabes que todavía vivo en la ciudad/ pero me casé y senté cabeza/ ahora en verdad, esta vida es una fiesta/ y por lo tanto/ ya no estudio más/ no me molestes/ déjame solo/ de cualquier modo soy casi adulto".

Esta sumisión al sistema desemboca de lleno en un estado de alienación, lo que se aprecia en los contenidos de su vida sentimental, en su pretensión de independencia por declararse un individuo conformado, "casi adulto", en su entrada a la madurez. La enajenación que rodea la relación con su chica, la concepción del matrimonio como un límite de estabilidad y de entrada a la vida adulta y la declaración final, plena de feliz conformismo, reflejan lo grotesco y vacío de una existencia plegada a los dictámenes y las categorías impuestas por la moral tradicionalista. El espléndido humor que impregna esta creación hace que la misma cobre ya una categoría artística más elaborada, "Almost Grown" escapa por completo a los parámetros de la industria de entretenimiento. Excelente preámbulo para lo que vendría después.

Otro elemento significativo es la velocidad. El mismo Berry lo demuestra en la estrofa final de "Mabellene":

"El motor se enfrió y bajó la temperatura/ y en ese momento oí ese ruido de autopista/ El Cadillac está sentado como una tonelada de plomo/ a ciento diez millas y media más adelante/ El Cadillac parece estar inmóvil/ y pesqué a Mabellene en la cima de la colina/ Mabellene,, ¿por qué no puedes decir la verdad? / has vuelto a hacer las cosas de antes".

Dean Moriarty, el héroe de "En el camino", de Kerouac, alcanza la beatitud en la velocidad, corriendo a grandes distancias con su amigo Sal Paradise. La velocidad parece ser un límite, una ruptura con el encajonamiento físico de la vida burguesa, o bien puede tratarse de una salida, de un escape a la histeria y neurosis modernas; sea como sea, el automóvil, la aceleración, son un emblema de autonomía, de independencia, y como en el caso de Moriarty, de libertad; además de ser un vehículo propiciatorio para las relaciones sexuales. La velocidad es a

fin de cuentas, una de las tantas prolongaciones del Rock and Roll, es una manifestación de todo el anarquismo sensitivo que la música posee en la cotidianidad de los jóvenes de la época. Es una invitación a llevar más allá de la música todo lo que la misma sugiere. Imborrable es la imagen del motociclista vestido de cuero negro disparado por la carretera, metáfora de una generación confusa, reprimida y vital.

La sexualidad nunca es abordada directamente. No se aboga por una liberalización de las reglas y por una ruptura de los tabúes y antivalores declarados; a lo más hay una alusión velada a las relaciones sexuales en tal o cual canción, no olvidemos que el amor siempre es maquetizado para ser digerido en imágenes pseudosublimes. Me parece que la actitud más general la presenta este pasaje de "Wake up, little Susie", de los Everly Brothers:

"Despiértate, pequeña Susie y llora/ la película ha acabado, son las cuatro de la madrugada/ y estamos en un buen lío/ ¿qué vamos a decir a tu mamá? / ¿qué vamos a decir a tu papá? / ¿qué vamos a decir a nuestros amigos cuando ellos digan oh-la-la?".

No hay propiamente una revelación de conducta sexual, la referencia aparece aquí señalada por las previsibles respuestas de los padres y amigos de la pareja protagonista; está claro que el pivote de esta situación es el temor sobre un castigo movido por la idea sobre contactos sexuales, que en realidad no se consuman. Aquí, como en casi todas las letras de este período, la sexualidad aparece como un escenario de fondo, nunca asumido plenamente. Tal asunción se dará con posterioridad, cuando el Rock tome conciencia de su real dimensión como expresión de masas, además de integrar la coyuntura histórica de los grandes movimientos contestatarios posteriores.

El último detalle importante a señalar en relación al Rock and Roll es la ritualización del Rock como acto catártico. Pasa a ser una moderna ceremonia dionisiaca donde la sensualidad, la violencia, el sexo, la política, el cuerpo, el culto al placer, el satanismo, la comunión e incluso la religión se interrelacionarán continuamente entre sí en una simbiosis que a fuerza de ser recalcada por los medios de comunicación de masas, pasará a constituirse en un ritual cotidiano. Acto de iden-

tividad colectiva, acto de supervivencia o fiesta pagana, el Rock, ya en la década del cincuenta se transforma en el gran vehículo identificador de todas las generaciones jóvenes de la posguerra. El primer paso lo dan de modo intuitivo, pero con una transparencia categórica, los Coasters en "This is Rock and Roll":

"Dices que esta música es para pájaros/ y que no puedes entender una palabra/ pero, cariño, si lo entendieras/ se te saltaría la tapa de los sesos/ pues, baby, eso es el Rock and Roll".

Hay aquí una consecuencia entre la música y el texto, la exaltación de la nueva música es en sí una ritualización. Toda la carga sensible, emocional, corporal, energética en una palabra, del Rock, está dirigida a ser liberada mediante un acto de vida total, de catarsis, vitalización que en sí constituye ya una politización del Rock al favorecer la salida de todas estas pulsaciones proscritas por la moral dominante. Acen tuando un poco más todo lo anterior, Enrique Guzmán y los Teen Tops cantan:

"No hay tiempo que perder/ tenemos que llegar/ la fiesta va a empezar/ y yo quiero gozar/ pues quiero bailar el Rock and Roll/ y que la gente diga que esto es total".

Es la ritualización de la fiesta. La canción expresada inconscientemente como éxtasis, clímax, orgasmo. Es el escape, la música mediante, de todo ese caudal de nociones sensibles y sensuales que tienden como única meta a lo más señalado en el texto anterior: el gozo. Y será el gozo, la institucionalización del gozo, uno de los ejes en torno del cual girarán gran parte de las oleadas ideológicas de la década siguiente. El Rock and Roll es, en parte, una reacción disociadora contra el sistema; no olvidemos que ha creado toda una estructura industrial a su alrededor e ideológicamente es inofensivo. La reacción se da generalmente por el lado emocional; contra el encasillamiento y la automatización se oponen el vértigo y la velocidad; a la proscripción y rigidez sexual, un erotismo salvaje y agresivo: al autoritarismo paternal, una rebeldía intuitiva y narcisista. Con todo esto se ha bosquejado un endeble modo de vida que sólo posteriormente se fortalecerá y adquirirá autonomía y solidez existencial.

Quedan establecidas las bases para que una generación posterior inunde este vehículo de comunicación con contenidos nuevos, y sea éste un arte auténticamente joven y autoconsciente. Se cierra así la etapa del Rock and Roll, que Marcelo Covián³ denomina acertadamente período preconsciente.

³ Covián, Marcelo. *Los cantos de la conmoción*, Barcelona, Turquets, 1974.

Período de ruptura: el Folk y el advenimiento del Rock inglés.

"Una cruel lluvia va a caer".

Bob Dylan

A continuación se abarcará el lapso que va de 1962 a 1966. En los albores de la década del sesenta el Rock recibe el influjo de dos vertientes: el Folk norteamericano y el Mersey Beat de Liverpool, representados por las figuras de Bob Dylan y los Beatles, respectivamente. Son ellos los encargados de la maduración y consolidación del Rock como producto artístico, a la vez que lo despojan de su superficialidad temática y lo encauzan hacia una profundización en los contenidos y formas.

Un aspecto a destacar es la configuración de los nuevos temas en lugares ideológicos comunes de la generación de la posguerra. La nueva década es escenario de cambios y transformaciones profundas en lo político y lo cultural. Son cambios y conflictos radicales y violentos. Con el cambio de la década viene aparejado el cambio de actitud, es necesario definirse, politizarse, tomar posiciones; es necesario también luchar a favor de las libertades individuales coartadas, se hace urgente romper el cerco tendido por la moral dominante en lo sexual, a la vez que en la autonomía y en la formación del ser humano. El Rock and Roll ha abierto la brecha por la que se filtra el viento de una nueva y avasallante vitalidad. La generación Beat ha evidenciado el espejismo de la opulencia; con su accionar y su misticismo visionario ha pavimentado el camino para que una profunda y decidida revolución cambie la fisonomía cultural de una era y de un sector del mundo. El nuevo existencialismo se debate entre las luchas del Tercer Mundo (Cuba, Ar-

gelia) y la naciente polarización de los bloques Oriental y Occidental, definidos al fin de la guerra de Corea, sumado a la crisis de los misiles, el asesinato de Kennedy, el deshielo propiciado por Krushev, etc.

En medio de este panorama irrumpirá la lírica interrogante de Bob Dylan, la descomunal histeria beatlemaniaca, el misticismo alucinógeno de Timothy Leary⁴, las disquisiciones filosóficas de Alan Watts⁵, el nacimiento de la Students for a Democratic Society, la gestación paulatina del Underground intercontinental, el Movimiento por los Derechos Civiles, las grandes oleadas de reivindicación estudiantil, etc. Si precisamos las cosas un poco más, veremos que la protesta dylaniana, la ruptura beatle, no surgieron por accidente ni por generación espontánea, sino porque toda una serie de circunstancias favorecieron su aparición y su posterior propagación. El trabajo creador de Bob Dylan y de Lennon y McCartney, es la respuesta concreta a los estímulos que existían en ese contexto: después del victorianismo rígido de los cincuenta necesariamente debía venir una reacción violenta y lúcida en la cultura y en la vida de la nueva década. La ruptura existencial de los primeros años no es más que la liberación súbita de todos los elementos vitales restringidos por años (¿o por siglos?) en el individuo del siglo veinte. Del estado de desafiación y angustia de los cincuenta se trasciende a la actitud politizada, energética y libertaria de los sesenta⁶. El cambio generará un individualismo autonomista y anarquizante, centrado más en la renovación interior que en la transformación económica y política de la sociedad; no será hasta muy avanzada la década cuando esta visión de la vida se oriente a la acción política.

Es Bob Dylan el encargado de abrir la década con una interrogante que se transformará en algo más que un himno para la juventud, será

⁴ Profesor de psicología en la Universidad de Harvard, al ser expulsado de ésta en 1963, da inicio al movimiento psicodélico promoviendo el uso de drogas alucinógenas como vía para lograr un nuevo orden interior. Posteriormente, se le prohíbe el ingreso a varios estados de la Unión, llegando a ser arrestado en prisión de donde será liberado por una acción del grupo radical Weathermen. Su ideología alucinógena irá cayendo en el descrédito, siendo acusado por Allen Ginsberg de traidor al movimiento, una vez producido el reflujo del disenso americano.

⁵ Filósofo inglés cuya máxima vigencia se da entre las décadas del cincuenta y sesenta en Europa y los Estados Unidos. Su mayor importancia radica en que fue uno de los intelectuales occidentales que mayor profundidad le han dado al estudio de la filosofía hermética oriental.

⁶ Mario Maffi: *La cultura Underground*, Barcelona, Anagrama, 1975.

una especie de referencia obligada para una definición de las posiciones de los jóvenes de esa época. Se trata de "Blowin' in the wind".

"¿Cuántos caminos debe un hombre recorrer/ antes de que tú puedas llamarlo un hombre? / ¿Cuántos mares debe una gaviota navegar/ antes de dormir en la arena? / ¿Cuántas veces debe la bala de cañón volar/ antes de que sea prohibida para siempre? / La respuesta, amigo mío, está soplando en el viento/ la respuesta está soplando en el viento".

La existencia, la libertad, la guerra: tres interrogantes humanas que no han logrado responderse a través de la historia. Entonces el ciclo debe repetirse hasta que una de las preguntas sea contestada, hasta que la existencia deje de ser un conflicto y sea un hecho libre y sereno.

"¿Cuántas veces debe un hombre mirar hacia arriba/ antes de que pueda ver el cielo? / ¿Cuántos oídos debe tener un hombre/ antes de que pueda oír llorar a la gente? / ¿Cuántas muertes habrán de haber/ hasta que él sepa que demasiada gente ha muerto? / ¿Cuántos años debe existir una montaña/ antes de que sea lavada por el mar? / ¿Cuántos años debe existir alguna gente/ antes de que se les permita ser libres? / ¿Cuántas veces debe un hombre volver la cabeza/ pretendiendo que él no ve? / La respuesta, amigo mío, está soplando en el viento/ la respuesta está soplando en el viento".

Dice Antonin Artaud que la vida es quemar preguntas. En este caso es preciso comprender ya el contexto en que estas interrogantes surgen para precisar más su significado. Cuando se vive bajo la constante presencia de la guerra, cuando el dolor es una práctica cotidiana y la gente muere en un espiral estúpido y sin sentido, es preciso preguntar el porqué. Y así como es preciso ir a la causa, también se debe abarcar con la mirada la existencia de toda la gente, y abrir los ojos, preguntar ante la muerte, ante el llanto, ante la ignorancia por esa humanidad apelada constantemente por artistas y políticos, obispos y comentaristas, y tratar en medio de la vorágine, de obtener una respuesta que está latente, que en alguna parte existe, esperando el momento de cristalizarse. Bob Dylan impregna sus preguntas con un lirismo sutil, diáfano; en un principio importa decir las cosas claramente, sin lugar a malabarismos literarios. Tenemos pues, que los años sesenta se inician con el cuestionamiento directo de una situación globalizada. Una situa-

ción opresiva, violenta y turbulenta que paulatinamente comenzará a ser criticada en sus aspectos más evidentes.

Bob Dylan inaugura además otro aspecto importante en el Rock: el mitológico. En efecto, su visión de las cosas crea la imagen del artista socialmente responsable y consciente de los contenidos que él entrega. Dylan invierte el proceso habido en el Folk y en el Blues, donde el hablante recoge la experiencia de toda su comunidad y la transmite, al comunicar su propia experiencia de individuo⁷. De esta manera inicia, en la canción popular, la creación a partir de la expresión del ego, sirviendo así de inspiración al auditorio. La dimensión mítica radica tanto en la actitud cuestionante como en la imagen del creador autoconsciente; reedita la figura del juglar, del poeta que presencia los tiempos y los refleja con su palabra, condición que en los últimos veinte años se ha generalizado con resultados diversos y contradictorios. Literariamente, los textos de Dylan han pasado a formar parte del bagaje ideológico de las últimas décadas, es preciso evitar el encasillamiento de sus canciones bajo una óptica exclusivamente contestataria, sus implicaciones abarcan un plano existencial que va mucho más allá de la protesta pura, como veremos más adelante; se vislumbra en sus textos una filosofía existencial totalmente influida por la práctica hipster y beat.

La protesta del Folk se dirige ahora a la guerra. Esta vez, Dylan es categórico y contundente, se trata de "Masters of war":

"Venid, señores de la guerra/los que fabricáis todas las armas/los que fabricáis los mortíferos aviones/los que fabricáis las grandes bombas/ los que os escondéis tras muros/ los que os escondéis tras mesas de despacho/ sólo quiero que sepáis/ que veo a través de vuestras caretas/ vosotros que no habéis hecho más que/ construir para destruir/ vosotros jugáis con mi mundo/ como si fuera vuestro juguete/ ponéis en mi mano un arma/ y os perdéis de vista/ y os volvéis y os alejáis corriendo/ cuando raudas vuelan las balas".

El apóstrofe es claro y directo, los amos de la guerra son los fabricantes de armas, las grandes transnacionales que manipulan el poder, los burócratas y militares que disponen de las guerras; su propósito es claro y definido: lucrar con la vida humana, disponiendo de ella desde

⁷ Ibidem.

sus oficinas y permanecer siempre al acecho de cualquier coyuntura que sirva para aumentar su poder. Se desata la masacre y los amos de la guerra se parapetan en sus despachos, sus pentágonos, sus gobiernos.

“Como el viejo Judas/ mentís y engañáis/ una guerra mundial puede ser ganada/ queréis que yo crea/ pero veo a través de vuestros ojos/ y veo a través de vuestro cerebro/ como veo a través del agua/ que corre por mi desagüe “

En esta estrofa, Bob Dylan cuestiona directamente los grandes argumentos esgrimidos por las estructuras de poder para preservar su hegemonía: la patria, la democracia, los valores judeo-cristianos, etc. Comunmente, tales conceptos son usados como estandarte de la sociedad occidental al trasluz de una confrontación con el Este, pero tal artilugio queda desenmascarado en su propósito real: el expansionismo, verdadero motivo de los poderosos.

“Vosotros ajustáis los gatillos/ para que otros disparen/ luego os apartáis y observáis/ mientras las listas de muertos aumentan/ vosotros que os escondéis en vuestras mansiones/ cuando la sangre de los jóvenes escapa de sus cuerpos/ y se hunde en el barro/ vosotros habéis extendido el mayor miedo que jamás pueda gritar/ miedo a traer hijos a este mundo por haber amenazado a mi hijito/ sin nacer y sin nombrar/ no valéis la sangre que corre por vuestras venas”.

¿Cuántas veces no se ha repetido la misma historia en nuestra sociedad? ¿Cuántas vidas no se han perdido ya en conflictos bélicos absurdos o en enfrentamientos cuyos móviles son económicos? ¿Qué porvenir puede esperarle a ese embrión nacido de la violencia nuclear, obligado a portar daños en su constitución física, o a vivir en un mundo contaminado? ¿Hasta dónde puede entonces perder su valor la vida?:

“Qué es lo que yo sé/ para hablar así a destiempo/ puede que digáis que soy joven/ puede que digáis que soy inexperto/ pero hay algo que sí sé/ aunque soy más joven que vosotros/ que ni Jesús perdonaría jamás/ lo que estáis haciendo/ permitidme una pregunta/ ¿es tan bueno vuestro dinero? / ¿comprará vuestro perdón?/ ¿creéis que lo hará?/ me parece que vais a ver/ cuando la muerte cargue con vosotros/ que todo el dinero que amasasteis/ no rescatará vuestras almas”.

A todas luces, la realidad que involucra el poder tiende a degradar la condición humana. Una vez más se hace referencia al poder corruptor del dinero, pero esta vez señalando que no posee ninguna cualidad que pueda tornar hacia la vida. En la muerte, hasta los imperios se desmoronan. Dylan cierra esta canción con una estrofa que es la posición definitiva frente a lo denunciado:

"Y espero que moriréis y que vuestra muerte llegará pronto/acompañaré vuestro ataúd/ una tarde desvalida/ y observaré mientras os bajan a vuestro lecho de muerte/ y me quedaré sobre vuestras tumbas/ hasta que me asegure de que estáis bien muertos".

Hoy, treinta años después, esta canción sigue teniendo una, a veces cruel, vigencia. La confrontación a que alude la última estrofa se ha hecho patente entre las generaciones jóvenes, finalmente el perfil de este conflicto siempre se da sobre la muerte, lo que parece ser el sello distintivo de esta época.

Sin embargo, Bob Dylan se da tiempo también para ironizar sobre el poder; en sus canciones abundan los policías represores, los congresales interesados solamente en adquirir votos, los alienantes programas de televisión, etc. Un breve ejemplo es esta estrofa de "I shall be free"

"Bueno, sonó el teléfono sin parar/ es el Presidente Kennedy llamándome me dijo: amigo Bob, ¿qué necesitamos para que prospere el país? / yo dije, amigo John, Brigitte Bardot, Anita Ekberg, Sofía Loren/ el país crecerá".

Detrás de esta humorada, se esconde tenuemente un rasgo del absurdo, aquel que señala la confusión total y la aceptación del sinsentido como postura existencial. Tan estúpida es la situación como la proposición de llenar el país con símbolos sexuales; el absurdo se deja sentir, pero en un plano más evolucionado, de alguna manera, el humor y la ironía representan un escape a la irre realidad generalizada.

El otro detalle característico en el trabajo de Dylan es su visión existencial. Sus referencias existenciales revisten toda una filosofía hipster⁸, que tiene algunas zonas de contacto con el Beat. Al trasluz de

⁸ Se denomina *hipster* al prototipo del existencialista americano de los años cincuenta y principios de los sesenta.

sus canciones vemos algunos itinerarios clásicos de esta postura, ya sean las relaciones íntimas bajo ningún tipo de compromiso, el vagabundeo como fuente de conocimiento, la comunión solidaria con los demás existencialistas, la ingestión de drogas, el visionarismo, la transitoriedad en todo lo que signifique sujeción o ligaduras, etc. En él, el compromiso con la realidad se da en base a la carencia de sentidos que la vida burguesa o "square" posee; el nexo es la contraposición de elementos, el hipster y el beat responden al conformismo con la crítica; al consumismo con la marginalidad al interior del sistema; al puritanismo con la sexualidad abierta y no encajonada; al racionalismo con la imaginación; a la competencia con la solidaridad. Tratan de proponer salidas frente a la ley de no existencia, o existencia vacua del sistema, siempre en un plano de referencias exclusivamente individuales. Apelan por ejemplo a la manifestación de la conciencia espontánea (Kerouac), o bien, a una revolución de las formas de pensamiento impuestas por el sistema (Burroughs, Ginsberg, Corso)⁹. El aspecto político de este período se caracteriza por establecer un existencialismo crítico, místico y extático, en abierta oposición al referente social. Bob Dylan recoge todas estas características y las proyecta desde sus letras. Al enfocar la situación sentimental en una pareja, Dylan trasluce toda esta búsqueda en una indagación permanente, veamos estas estrofas:

"De nada sirve que enciendas tu luz, nena/ esa luz que nunca conocí/ de nada sirve que enciendas tu luz, nena/ estoy en el lado oscuro de la carretera/ todavía me gustaría que hubiese algo que pudieses hacer o decir para que cambie de idea y me quede/ nunca hablamos mucho de todas formas/ así que no lo pienses dos veces, no importa/ de nada sirve que grites mi nombre, nena/ como nunca lo habías hecho/ de nada sirve que grites mi nombre, nena/ ya no puedo oírte/ voy pensando y admirándome carretera abajo/ amé una vez a una mujer, me dicen que una niña/ le di mi corazón pero ella quería mi alma/ pero no lo pienses dos veces, no importa".

Las relaciones no se impregnan de posesividad ni de un compromiso monógamo, se conciben de manera abierta, libre. De manera gradual comienzan a aflorar los rasgos intimistas en la filosofía Rock, el

⁹ Pierre Domerges: La Beat Generation en Magazine Litteraire, febrero de 1980, N 157.

amor, la soledad, los detalles cotidianos serán revestidos de una visión y lenguaje totalmente nuevos, todo será nuevamente verbalizado en nombre de la liberación individual. Imperceptiblemente casi, un gran cambio se anuncia a partir de la ruptura que significan los primeros años sesenta.

Hacia 1963 se expande la referencia política. Con un tono profético, Bob Dylan canta que los tiempos están cambiando:

“Venid aquí a reuniros, gente/ desde donde quiera que estéis/ y admitid que las aguas que os rodean han crecido/ y aceptad que muy pronto estaréis calados hasta los huesos/ si para vosotros vale la pena/ salvar a nuestro tiempo/ entonces será mejor que empecéis a nadar/ u os hundiréis como una piedra / porque los tiempos están cambiando”.

El tono invocativo no hace más que considerar todos los estímulos y percepciones que flotan en el ambiente. Son tiempos de crisis y por lo tanto, de cambio. Hay un modo de vivir que está obsoleto y otro que se adviene con todas sus contradicciones y conquistas.

“Venid escritores y críticos/ que profetizáis con vuestras plumas/ y mantened los ojos bien abiertos/ no habrá otra oportunidad/ y no habléis demasiado pronto/ porque la rueda gira todavía/ y no hay manera de saber a quién está nombrando/ pues el perdedor de ahora será el ganador de mañana/ porque los tiempos están cambiando/ Venid senadores y congresistas/ prestad atención a la llamada, por favor,/ no os quedéis en la puerta/ dejad paso en los pasillos/ pues resultará herido quien ponga trabas/ afuera hay una batalla/ y está en pleno apogeo/ pronto temblarán vuestras ventanas/ y se moverán vuestras paredes/ porque los tiempos están cambiando”.

Se invoca ahora a los cronistas, a los testimonios de la historia, en el momento preciso que el cambio rompe, o simula romper, con el inmovilismo y la perpetuidad. De la misma manera, las estructuras de poder se derrumbarán ante el empuje de la mayoría silenciosa. Se advienen tiempos telúricos, profundos, estelares. Nuevamente es momento de profecías bíblicas, sólo que esta vez no se canta la llegada de un Mesías sino la gesta épica de una multitud que entrará a influir definitivamente sobre el curso de la historia. Las revoluciones siempre tienen un dato cronológico y una historia invisible; si recordamos las

palabras de algunos líderes tercermundistas de la época, notaremos en su lenguaje exactamente los mismos términos; existe invariablemente un correlato entre los hechos y el arte que se desenvuelve en esos hechos, en ambos casos la mayoría dice basta y echa a andar, porque los tiempos están cambiando.

“Venid, padres, madres de toda la tierra/ y no critiquéis lo que no podéis comprender/ vuestros hijos e hijas/ están fuera de vuestro control/ vuestro antiguo camino está envejeciendo rápidamente/ por favor, salid del nuevo rumbo / si no podéis dar una mano/ porque los tiempos, están cambiando/ La línea está trazada/ la maldición está echada/ el lento de hoy será el rápido de mañana/ como el presente de hoy será luego el pasado/ el orden se está desvaneciendo rápidamente/ y el primero de hoy/ será luego el último/ porque los tiempos están cambiando”.

Las generaciones se suceden una tras otra, y la validez de las cosas cambia continuamente; podría creerse que el rastro de las vivencias de los ancestros más directos se pierde, indefectiblemente, en la lejanía: sin embargo, los ciclos se repiten y sólo queda comprender lo que sucede alrededor o apartarse del curso de los acontecimientos, si éstos terminan por superar a sus protagonistas. De la misma manera es costumbre reiterar la inevitabilidad de los hechos históricos, como si éstos obedecieran a una ley mecanicista de la historia. En este caso de invocación admonitoria se presenta la misma alternativa: no se puede continuar si no es con el cambio, a través de él, porque éste es inevitable y a la postre se impondrá definitivamente. Con dos décadas de diferencia, oír nuevamente este mensaje, puede despertar más de una nostalgia; sin embargo, las condiciones siguen siendo las mismas, la alternativa no ha variado, los tiempos y los hechos siguen su curso, el mismo orden permanece mas no se puede predecir su inmutabilidad porque la batalla, a la que alude la canción, no ha terminado, la respuesta sopla finalmente en el viento.

Bob Dylan profundiza aún más el concepto de canción política al tomar los lugares comunes de la imaginería patriótica y someterlos a una demoledora crítica. Veamos “With God on our side”:

“Oh mi nombre no importa / y menos importa mi edad/ el país del que vengo/ se llama el Medio Oeste/ me criaron y me enseñaron ahí/ a respetar las

leyes/ y que el país donde vivo/ tiene a Dios de su parte / Los libros de historia lo dicen/ lo dicen tan bien/ la caballería cargó/ los indios cayeron / la caballería cargó/ los indios murieron/ pues el país era joven/ con Dios de su parte/ La guerra hispano-norteamericana/ tuvo su momento/ y también la Guerra Civil/ se ventiló pronto/ y los nombres de los héroes/ que hizo recordar/ con pistolas en sus manos/ y Dios de su parte”.

El pueblo norteamericano lleva una inscripción alusiva a Dios en su emblema nacional. Bob Dylan hace un recorrido por todas las etapas cúlmines de la historia norteamericana tratando de sugerir como se justifican los hechos en nombre de un emblema o ideología, la mayoría de las veces confusa: el pivote central es la masacre, ante la cual no cuentan los escrúpulos ni consideraciones morales, en este caso, los fines constituyen la moral, pasando por sobre los medios para conseguirlos; el carácter imperialista de esta mentalidad queda de manifiesto: en nombre de unos valores abstractos todo está permitido, y cualquier exceso se justifica ante los estandartes que esa nación erige. Tempranamente quedan desacreditados los significados de la nacionalidad, una nacionalidad prefabricada claro está:

“La Primera Guerra Mundial muchachos / vino y se fue/ el motivo de la lucha/ nunca lo comprendí/ pero aprendí a aceptarla/ aceptarla con orgullo/ ya que los muertos no cuentan/ cuando Dios está de tu parte/ La Segunda Guerra Mundial/ llegó a su fin/ perdonamos a los alemanes / y nos hicimos amigos/ aunque asesinaron a seis millones/ friéndolos en los hornos/ ahora también los alemanes/ tienen a Dios de su parte”.

Los valores más recurridos de una civilización son, ante la barbarie desatada, un espejismo, una referencia ilusoria: el cristianismo no ha sido ajeno a los crímenes, los horrores más grandes experimentados por la humanidad siempre han sido (descontando los móviles económicos) en nombre de abstracciones sacrosantas: la patria, la religión, la familia, la raza, etc., lo permanente ha sido el genocidio. Paradoja eterna la de esta civilización que siempre esgrime valores para matar.

“Me han enseñado a odiar a los rusos/ durante toda mi vida/ si viene otra guerra/ les tendremos que combatir / odiarles y temerles/ correr y esconderse/ aceptarlo todo valientemente con Dios de mi parte/ Pero ahora tenemos

armas/ de polvos químicos/ si nos fuerzan a lanzarlas/ habrá que lanzarlas/ apretar el botón / un estampido tan grande como el mundo/ y no se hacen preguntas / cuando Dios está de nuestra parte/ Muchas malas horas/ he estado pensando/ que Jesucristo fue vendido con un beso/ pero no puedo pensar por vosotros/ tendréis que decidir/ si Judas Iscariote/ tenía a Dios de su parte/ Así que ahora me largo/ cansado como un demonio/ la confusión que siento/ no hay palabras que la puedan expresar/ las palabras me llenan la cabeza/ y caen al suelo/ que si Dios está de nuestra parte/ detendrá la próxima guerra”.

Tan absurdo es dinamitar al mundo entero como hacerse heraldo de un poder omnipotente, y en su nombre cometer los crímenes más atroces. Ante el absurdo constante, Bob Dylan cuestiona si el síntoma del crimen no estaría inscrito también en el designio bíblico, invirtiendo totalmente lo establecido en la mitología cristiana. La duda planteada en la estrofa final deja traslucir por lo menos, algo de sentido y una posibilidad de equilibrio, de cordura final.

Pero así como Dylan es categórico en rechazar los hechos del poder, también es lírico y profundo en vaticinar la esperanza del cambio. Entonces hace gala de un visionarismo profético, a imagen y semejanza de William Blake o Allen Ginsberg. Si es necesario desnudar la brutalidad, también es necesario augurar el advenimiento de realidades más humanas, entonces todo se torna iluminismo como es el caso de “When the ship comes in”:

“Oh, llegará el tiempo/ en que los vientos cesen/ y la brisa deje de respirar/ como la calma en el viento/ antes de que el huracán empiece/ la hora en que el barco arribe/ Y el mar se dividirá/ y el barco chocará/ y las arenas del litoral se estremecerán y la marea retumbará/ y las olas golpearán/ y la mañana estará despuntando/ Luego las arenas extenderán/ una alfombra dorada/ para que tus pies cansados puedan pisotearla/ y los hombres sabios del barco/ te recordarán de nuevo/ que todo el ancho mundo te contempla/ Oh se levantarán los enemigos con el sueño reciente en sus ojos/ y saltarán de sus camas/ y pensarán que están soñando/ pero se pellizcarán y chillarán / y comprenderán que la cosa va en serio/ la hora en que arribe el barco/ Entonces elevarán las manos/ diciendo aceptaremos vuestras exigencias / pero nosotros desde la proa gritaremos:/ vuestros días están contados/ y como la tribu del faraón/ se ahogarán en la marea/ y como Goliat serán vencidos”.

Finalmente el cambio llegará, inevitablemente dice la canción, con un tono épico, trascendentalista y a la vez elegíaco. Tal vez el cambio llegue a través de una tormenta o una luminosa mañana, en la cual, la pareja humana se reencuentre con su paraíso terrenal. Y las fuerzas que alguna vez fueron omnipotentes serán, inexorablemente, superadas ante la energía del cambio, en una contienda que tiene todo aquello de que hablan las antiguas leyendas, las epopeyas de la juglaría y la misma historia; entonces, tal vez, comience la verdadera historia humana, referida en las citas bíblicas y en los tratados de política, como en esta canción, en la cual se expanden aún más las connotaciones míticas del Rock. Mítica es la profecía del cambio, y mítico es el conflicto entre el bien y el mal, pero la historia de la humanidad es en sí una epopeya mitológica, y así como los tiempos están cambiando, es necesario señalar que lo que vendrá tras ese cambio necesariamente, definitivamente, habrá de ser, en nombre de toda la historia, una vida profunda y luminosa.

En el aspecto existencial, Bob Dylan se aproxima en gran medida a la filosofía beat al narrar vivencias que surgen a partir del vagabundeo y conforman toda una serie de coordenadas para una nueva manera de vivir. Estas dos estrofas de "One too many mornings" lo trasuntan claramente :

"Abajo en la calle ladran los perros/ y el día se oscurece / a medida que cae la noche / los perros perderán su ladrido/ y la noche silenciosa se quebrará/ en los sonidos interiores de mi mente/ pues tengo una mañana de más y mil millas a mis espaldas/Desde la encrucijada frente a mi puerta/ mis ojos empiezan a apagarse/ mientras vuelvo atrás mi cabeza/ hacia el cuarto donde mi amor y yo nos acostamos / y luego vuelvo a mirar la calle/ la acera y el cuartel / y tengo una mañana de más/ y mil millas a mis espaldas".

La nítida y hermosa metáfora de la primera estrofa refiere una experiencia, o más bien, un estado de ánimo claramente reconocible, aquel del reciclaje, ese momento donde se interiorizan las influencias del exterior y la continuidad de la vida no se detiene. La segunda estrofa refleja aún más la impresión de transitoriedad al mencionar, en una especie de secuencia fílmica, una situación íntima vivenciada en la fugacidad y exenta de las ligaduras acostumbradas. Pese al largo camino,

siempre existe la posibilidad de una mañana más, la perspectiva final de seguir creciendo. Bob Dylan, al igual que los beats, paganiza un componente místico, el de la peregrinación espiritual como una manera de conocimiento y como posibilidad de afianzar una fisonomía interior. De esta manera el viaje se transforma en una vía de desarrollo personal, donde se puede buscar el éxtasis y la beatitud a través de la velocidad, la música, el amor, etc. Bajo estas condiciones nada es definitivo, todo está sujeto a las leyes temporales, a variaciones continuas, a hacer de la existencia una perpetua fluidez bajo coordenadas que están permanentemente transformándose. De esta manera las verdades pueden no ser absolutas aunque la dirección esté trazada porque siempre existe la posibilidad de volver hacia el punto de origen, en busca de la condición existencial original. Vemos entonces cómo a través de estos textos se propaga una filosofía vital que tenderá a hacerse genérica en la medida en que la eclosión del Rock aumenta, y en la medida en que este existencialismo tiende a prototipizarse bajo la influencia de los medios de comunicación de masas. Su desarrollo no podrá ser detenido y tenderá a multiplicarse y diversificarse bajo distintas formas hacia la segunda mitad de la década.

En Inglaterra a todo esto, ya han aparecido los Beatles desatando una excitación emocional nunca antes vista. De extracción proletaria, su música en un principio tiende a mostrar, siguiendo la línea del Rock and Roll, los lugares comunes de la vida adolescente del momento. Sus textos iniciales están lejos del lirismo de Bob Dylan, son simples y sencillos, no hay en ellos significados ocultos o ambigüedades interpretativas. Tal vez lo más notorio sea la transparencia con que abordan la unión sentimental con la mujer. Son textos celebrativos, exaltantes, eufóricos; a la vez conviene hacer notar que hay un alejamiento paulatino de los clichés temáticos del Rock and Roll. Un tema clásico de su primera época servirá de ejemplo. "I want to hold your hand":

"Oh yeah, te diré algo/ que creo que tú comprenderás/ entonces te diré ese algo / quiero tomar tu mano/ quiero tomar tu mano/Oh, por favor dime/ que me dejarás ser tu hombre/y por favor dime/ que me dejarás tomar tu mano/ ahora déjame tomar tu mano/ quiero tomar tu mano/ Y cuando te toco me siento feliz por dentro/es un sentimiento tal/ que no puedo esconder mi amor/

no puedo esconderlo/ Yeah, tú lograste ese algo/ que creo que tú comprenderás/ cuando te diga ese algo/ necesito tomar tu mano/ quiero tomar tu mano/ quiero tomar tu mano”.

Palabras sencillas para expresar una sensación desbordante; la naturalidad, la ternura con que se manifiesta el deseo amoroso activa toda la sensibilidad del hablante: este texto es un buen ejemplo de emocionalidad adolescente, no hay velos, no hay tapujos para decir lo que se siente, y ése es su elemento más significativo. Esta es la cualidad más característica de todo el primer período de la creación beatle; su mensaje siempre tiende a la espontaneidad, a la excitación sensible. No será hasta dos años después cuando los Beatles comiencen a producir textos más elaborados y muestren una visión de mundo más madura. Al igual que con Dylan, sus experiencias servirán para la identificación de toda una generación, con ellos, el Rock seguirá su meteórica carrera hacia su institucionalización definitiva. La cultura de Occidente ya habrá comenzado a adquirir una nueva fisonomía.

Posteriormente, la temática de Bob Dylan inaugura la vertiente intimista dentro del Rock. Su mensaje se torna introvertido y más elaborado desde la técnica literaria. Se acerca progresivamente a una profundización en el terreno de las referencias amorosas, la imagen femenina se recalca con profusión: no hay un distanciamiento hacia el objeto del amor en torno de la semblanza o admiración que provoca el ser amado: se encuentra más bien, una aproximación de interioridad a interioridad, donde la figura femenina alcanza cierto grado de igualdad con el hombre; la cercanía tiende a mostrar el panorama de la fisonomía interior, todo salta a la vista, las dudas, los temores, las alegrías e inquietudes, etc. El estado básico desde donde se proyecta la búsqueda del amor es la confusión, la inestabilidad. Así se aprecia en esta estrofa:

“Pienso que a veces/ estoy demasiado alto para caer/ otras veces pienso que estoy tan bajo que no sé/ si puedo levantarme alguna vez”.

Y sobre este desorden interior surgirá la intención de abrir márgenes de cercanía con la mujer, teniendo como sensación motriz, y esto es lo novedoso, el deseo de igualdad:

“No busco competir contigo/ hacerte trampas o vencerte o maltratarte/ simplificarte, calificarte, negarte, desafiarte o crucificarte/ lo que en realidad quiero/ es ser tu amigo nena/ No quiero falsificarte/ tomarte o sacudirte u olvidarte/ no intento que sientas como yo/ veas como yo o seas como yo/ lo que en realidad quiero/ es ser tu amigo nena”.

Sin embargo, el amor también se estrella ante las inseguridades o los intentos de dominación y posesividad por parte de la pareja. Y la transparencia de un deseo de igualdad, de transferencia mutua, de crecimiento compartido puede enturbiarse, produciendo el repliegue, el efecto contrario, la lejanía:

“Aléjate de mi ventana/ vete a la velocidad que quieras/ no soy yo a quien quieres nena/ no soy yo a quien necesitas/ dices que estás buscando a alguien que nunca flaquea/ y siempre sea fuerte/ para protegerte y defenderte/ tengas razón o estés equivocada/ alguien que te abra todas y cada una de las puertas/ pero ese no soy yo nena/ no no no no soy yo el que buscas / Fúndete de nuevo con la noche/ todo aquí dentro es de piedra/ nada se mueve aquí/ y además no estoy solo/ dices que estás buscando a alguien/ que te recoja cada vez que caigas/ que recoja flores todo el tiempo/ y que acuda cada vez que le llares/ un amante para toda tu vida y nada más/ pero ese no soy yo nena/ no no no no soy yo nena no soy yo el que buscas”.

Comienzan a ponerse en tela de juicio las características y efectos de la relación monógama; está claro que una pareja no ‘puede ser el refugio para los propios temores y no puede, asimismo, ser el sustituto de una serie de carencias producidas por la propia inseguridad, una pareja es ante todo una suma de individualidades y en su interior debe existir un espacio para la autonomía. De otro modo, se corre el riesgo de instrumentalizar al ser amado, Dylan discierne muy claramente la entrega de la dependencia y es explícito al respecto.

A continuación, Dylan nos da el mejor ejemplo de cómo se estila el nuevo concepto de amor, usando términos tan transparentes como sencillos. “To Ramona”:

“Ramona ven más cerca/ cierra suavemente tus ojos húmedos/ los tormentos de tu tristeza pasarán/ a medida que despierten tus sentidos/ las flores de la ciudad/ si bien son como el aliento a veces parecen muertas/ y de nada

sirve intentar/ tratar con los moribundos/ aunque esto no lo puedo explicar en palabras”.

La bellísima aproximación intimista de este pasaje, ya nos sitúa en un contexto de comunicación abierta en la que la vida se reafirma a través de la melancolía o el simple sentimiento. Antes que caer en la cerrazón de círculos herméticos, es preferible intentar el rescate de la interioridad, proyectándolo hacia quien conserve la vida y, a la vez, la transmita:

“Tus agrietados labios campesinos/ aún tengo ganas de besar/ para estar cerca de la fuerza de tu piel/ tus movimientos magnéticos aún capturan los minutos en los que vivo/ pero a mi corazón le hiere amor/ ver que intentas ser parte/ de un mundo que simplemente no existe/ es sólo un sueño nena/ un vacío una trampa nena/ que te absorbe haciéndote sentir así/ Veo que tu cabeza/ ha sido retorcida y alimentada/ con la vana espuma de las palabras/ te digo que estás dividida/ entre quedarte y volver al Sur/ te engañaron haciéndote creer/ que la meta está al alcance de la mano/ sin embargo no hay quien pueda derrotarte/ salvo la idea de ti misma/ dolorida”.

Es el trasluz de una personalidad presionada por la fuerza de las circunstancias; más, en esta progresión íntima puede surgir con fuerza la posibilidad emergente del templo individual, para superar todo obstáculo que impida trazar un proyecto vital. Está en último término, el amor.

“Te oí decir muchas veces/ que no eres mejor que nadie y que nadie es mejor que tú/ si realmente crees eso/ sabes que no tienes nada que ganar/ y nada que perder/ con situaciones y amigos y fuerzas/ surge tu pena/ que pinchándote y tipificándote/ te hace pensar que tienes que ser/ exactamente igual que ellos”.

Aparecen entonces todas las contradicciones internas. En el fondo se sustituyen esquemas anticuados por otras formas no menos estereotipadas de conducta. La posibilidad de la soledad suele aterrar, lo cual lleva a adoptar, en una nebulosa iniciativa, actitudes confusamente gregarias, la soledad es, según Artaud, “el estado radical del hombre”. Esta bella dedicatoria amorosa está concluida de una manera que no deja dudas acerca de la posibilidad redentora del amor:

"Te hablaría siempre/ pero pronto mis palabras/ Se volverían un zumbido sin significado/ pues en el fondo de mi corazón yo sé/ que no hay ayuda que te pueda prestar/ todo pasa todo cambia/ haz sólo lo que creas que debes hacer/ y quizás algún día quién sabe nena/ acudiré llorando a ti".

Al final siempre queda abierta la posibilidad de la entrega sin condiciones; las circunstancias hacen transitorias las palabras, los hechos, los vínculos, pero el tránsito vital siempre hace necesaria la realización del amor. Los términos son nuevos, los parámetros distintos, el concepto tradicional de pareja comienza a perder su vigencia. La experiencia transmitida por Bob Dylan en este texto, es un reflejo de lo que el público receptor experimenta, y que se atreve a poner en práctica, generalizándolo.

Llegamos a 1965, que es un año importante. Es el año de una primera oleada diversificadora del Rock por una parte, y de la aparición de voces y contenidos nuevos por la otra. Este año aparecen dos agrupaciones que sentarán precedentes, a los ya establecidos, en el plano ideológico. Se trata de los Rolling Stones y los Who. Los Beatles por su parte comienzan a difundir textos más acabados y de un contenido más vivencial. Empiezan ya a proyectarse las grandes líneas temáticas que tienen una vértebra común: la libertad individual, la posibilidad de vivir según la propia determinación.

Sucede, asimismo, un fenómeno especial: la referencia política entra a experimentar un proceso de simbiosis con el testimonio vivencial hasta llegar a constituir una unidad acabada, un proceso de identificación que amplía el carácter de la canción política. Este rasgo, presente ya en Bob Dylan, se expande notoriamente a partir de 1965 y constituye tal vez el síntoma más característico de la filosofía libertaria del Underground, la de concebir la política desde las vivencias de la vida cotidiana, reelaborando así todo el comportamiento político del individuo, revelando amplios problemas sobre el rol del Estado, exigiendo de éste un papel coordinador y no restrictor de las decisiones de la persona. Tal vez la mayor conquista, si no la única, de los años sesenta haya sido la de humanizar la política, incrustando de manera explícita en ella el derecho a la imaginación; el derecho a gozar y disfrutar del cuerpo; el término de la discriminación contra la mujer, contra las mi-

norías raciales, contra los homosexuales; la urgente democratización de la cultura (o de los elementos imprescindibles y progresistas de ella), etc. El Underground señala, y esto es lo importante, que todos los actos de la vida humana son políticos, que política es, a fin de cuentas, la práctica existencial de un individuo en la colectividad o en un contexto histórico social establecido. Este concepto, abiertamente revolucionario, viene a renovar todo el trabajo progresista de la época y señala de paso, la anacronía y falsedad de la práctica política de las sociedades de Occidente, donde la prosecución de la autoridad y de la hegemonía tiende, la mayoría de las veces, a consolidar una uniformidad en la práctica vivencial y en la psique del individuo, haciendo de éste un mero instrumento del engranaje social. La política de los sesenta será la política de la imaginación. En lo que resta de la década la sensación libertaria ya no podrá ser detenida, su expansión señalará cuál es el verdadero carácter del cambio reclamado por la generación joven del decenio y cuáles son, a su vez, los verdaderos márgenes de libertad de la persona en estas sociedades.

Históricamente, hacia la mitad de la década ya han ocurrido varios hechos que acrecientan la efervescencia en todo el orden de la vida. En 1962, sucede la crisis de los misiles cubanos y es el año del acrecentamiento de la Students for a Democratic Society (SDS) que comienza a aglutinar sectores cada vez más diversos del disenso americano, en 1963 es asesinado John Kennedy y son expulsados de la Universidad de Harvard los profesores de psicología Timothy Leary y Richard Alpert por sus prácticas con el LSD, dando inicio al movimiento psicodélico, en 1964 han comenzado los disturbios estudiantiles en Berkeley al surgir el Free Speech Movement para conseguir libertad de expresión en el debate de cuestiones políticas al interior de la Universidad. Y en 1965 los conflictos raciales se agudizan, se efectúan marchas de protesta en regiones del sur y es asesinado el líder negro Malcom X. Los Estados Unidos han comenzado la escalada bélica en el sudeste asiático bombardeando intensamente Vietnam del Norte; invaden además, siempre en un acto de intervencionismo, la República Dominicana. En el Tercer Mundo los conflictos se acrecientan. Latinoamérica es escenario de continuas luchas y sucesivos golpes de estado, pues existe el precedente de

la Revolución Cubana. En este contexto la música Rock sufre un influjo decisivo. De ser un referente testimonial en sus primeros tiempos pasa a transformarse en un ente crítico de la realidad. Derivará de su carácter identificatorio inicial a una expresión genérica cada vez más multiforme y ligada a los hechos concretos del entorno. El contenido de las letras del Rock se volverá progresivamente más existencialista y politizado. Surgirán textos de un vitalismo irreverente y exaltado, de una autoconciencia lúcida y en ocasiones profundamente mística, sin dejar prácticamente ningún aspecto de la realidad sin abordar.

Así, en medio de este fervor internalizado surgen los Who, de la baja clase media londinense para entregar un texto fundamental, adoptado como un verdadero himno por entonces, "My Generation":

"La gente procura mantenernos abajo/ sólo por el hecho de que existimos/ Todo eso es terriblemente frío/ espero morir antes de que sea viejo/ Sí, ésta es mi generación, nena/ ¿Por que no desaparecen todos? / No traten de comprender lo que decimos/ no intento causar una gran sensación/ tan sólo estoy hablando de mi generación/ Esta es mi generación, nena/ Mi generación".

Por primera vez aparece un canto dedicado expresamente a quienes constituyen el grueso del público nacido bajo el periodo del Rock and Roll, y no es un acto gratuito, marca abiertamente la zanja existente entre una generación asimilada por el código establecido y otra opuesta a la férula autoritaria y represiva vigente hasta entonces. Son dos visiones cosmogónicas distintas, el conflicto no puede eludirse; ante la frialdad hipócrita y excluyente del mundo adulto cabe la respuesta emocional, y por consiguiente vital, de la órbita adolescente. Un chico, sometido a la coerción de todas sus iniciativas y manifestaciones personales en un colegio retractor y riguroso, reprimido en sus gustos por el círculo hogareño, carente de todo incentivo y estímulo vital por un medio gris y vacío, tiene derecho a rebelarse, y aunque esa rebelión se manifieste en sus aspectos más externos como podrían ser el largo del pelo y el uso de vestimenta multicolor, tiene por lo menos el valor de desenmascarar una moralidad anacrónica y decimonónica, que en sus fueros más internos prohíbe las manifestaciones subjetivas y el despliegue de la sensibilidad. Esto es lo que se pretende sugerir aquí. La rebelión es ante todo un hecho colectivo, se ha señalado con anterioridad que sólo

existe una liberación en el hombre: aquella que tiene que ver con su entorno social; una liberación en términos individuales sólo lo es en la medida en que es un elemento global de un cambio generalizado e irreversible. El ser humano merece la libertad por derecho propio. Su enajenación comienza cuando sus impulsos naturales son negados por convenciones sociales o reglas heredadas desde la infancia, por estipulaciones éticas o por hábitos asimilados en la psique. El problema de la represión es de índole social, una oleada libertaria necesariamente trae aparejada una crisis en lo cultural que repercute en todos los ámbitos de la vida cotidiana. El tema de los Who es un reflejo de esta crisis, para ellos el futuro no está garantizado, no existe mayor conciencia política salvo la certeza de estar oprimidos y el deseo determinante de ruptura. El rechazo es emocional y un poder confuso, los Who reivindican el primero e intransferible de los derechos humanos: el derecho a la vida propia, a la autonomía, el derecho a ser.

Los Who prosiguen sus declaraciones libertarias señalando ahora la absoluta libertad de elección que les concierne a ellos como individuos. Se refieren a ella en términos tan claros como consistentes; "Anyway; Anyhow; Anywhere"¹⁰:

"Me puedo ir de cualquier manera, manera que yo decida/ puedo vivir en cualquier caso, gane o pierda/ Puedo irme a cualquier lugar por algo nuevo/ a cualquier lugar, en cualquier caso, de cualquier manera que yo decida/ Puedo hacer cualquier cosa, buena o mala/ en cualquier caso puedo hablar para salir adelante/ de todas maneras me da igual, nunca pierdo/ de todas maneras, en cualquier caso, en cualquier lugar que yo decida".

Si hay algo característico de esta nueva individualidad es su amplitud de horizontes, su vastedad de miras, y esto es un detalle que a primera vista puede resultar elemental señalarlo, mas reviste una importancia especial. ¿Cómo enfrentar un sistema social que en sí no entrega elementos para la realización personal si no es bajo la libertad total? En un ámbito donde las fronteras se transgreden todo está por hacerse, un movimiento que plantea un nuevo orden social partiendo por la renovación cultural, tiene ante sí una ardua y difícil tarea. Indivi-

¹⁰ Esta canción fue reciclada por David Bowie en los años setenta.

dualmente la libertad de opción es inamovible; cuando este principio es esgrimido en términos generacionales ya nos encontramos ante un fenómeno nuevo, revolucionario y progresista en principio, obligadamente político al fin. En un mundo reglamentado por las relaciones de poder, todo intento que postule la autonomía del individuo es abiertamente revolucionario y renovador. Necesariamente, todo proceso de independencia pasa por la ruptura de las normas vigentes y la creación de reglas distintas. Sólo cuando se ha realizado la asunción íntegra de tales cambios, estamos en presencia de realidades enteramente nuevas. Dialécticamente todo proceso cultural renovador estipula la superación de una estructura y la formación de un sistema de valores nuevo que inevitablemente cumplirá un ciclo determinado. Estas manifestaciones autonomistas de mediados de los sesenta serán retomadas una década después por los punks, en un reciclaje que analizaremos más adelante.

Entramos ahora a un campo de conflictos diarios, analizados siempre desde la perspectiva del individuo. En este terreno son los Rolling Stones quienes abordan el tema con mayor precisión. Sus letras son una clara referencia a la presión que ejercen las normas sociales sobre la personalidad. No temen ser cáusticos, crueles y hasta corrosivos, pero detrás de esta dureza se esconde una preclara lucidez y un profundo sentido moral que duda, que inquiere, que interroga. Su clásico "(I can't get no) satisfaction" es un admirable retrato de un adolescente atormentado por la frustración general, veámoslo a continuación:

"No consigo satisfacción/ no consigo satisfacción/ y eso que lo intento, lo intento, lo intento/ pero no lo consigo/ no lo consigo/ Cuando voy conduciendo el coche/ y un individuo aparece en la radio/ y me suministra una vez y otra/ información inútil/ (Se supone que para encender mi imaginación)/ no lo consigo, no, no, no/ Eh, eso digo/ Cuando estoy viendo la televisión/ y ese tipo va y me dice/ lo blancas que pueden estar mis camisas/ (bueno, no puede ser un hombre porque no fuma los mismos cigarrillos que yo)/ No consigo satisfacción/ no consigo una chica que funcione/ y eso que lo intento/ pero no lo consigo/ no lo consigo".

Este itinerario de la frustración no deja lugar a dudas sobre el destino que puede llegar a tener una persona sometida a patrones de

conducta y a la manipulación de sus percepciones. ¿En dónde reside, finalmente, el nervio motriz que regula el funcionamiento de nuestra vida? ¿En las opciones personales o en lo que nuestras instituciones dictaminan? ¿Bajo qué código puede encontrarse finalmente el rastro del auténtico bienestar? Una sociedad que se esfuerce por reglamentar la vida de sus integrantes uniformando el contenido de las conciencias, podrá unificar las almas bajo un monopolio racionalista, mas nunca garantizará el logro de la felicidad verdadera. Producirá, por el contrario, seres confusos, contradictorios, conformistas. Un sistema que proyecta la masificación del pensamiento y las energías del hombre, desembocará, inevitablemente, en la enajenación individual de sus componentes.

“Cuando estoy viajando alrededor/ haciendo esto o firmando aquello/ y trato de hacerme con alguna chica que me diga:/ Muchacho, es mejor que vuelvas la semana próxima/ porque ya ves que he perdido la pista/ no, no, no/ no consigo satisfacción”.

Con este tema los Rolling Stones abren una de las brechas más candentes y contradictorias del Rock. Un texto como éste es el preámbulo de toda una línea que se desarrollará a partir de los setenta, caracterizada por su retrato cruel y descarnado de ciertos aspectos de la vida moderna. No debe creerse, de todo lo señalado, que los Rolling Stones son un grupo políticamente comprometido, si bien sus letras son retazos y opiniones sobre la vida que les rodea, nunca van al extremo de proponer pautas existenciales, y por lo tanto, políticas a seguir. Al texto anterior, Jagger y Richards suman otro espléndido ejemplo sobre la egomanía en un contexto enajenado, la canción se llama “Get off my cloud”.

“Vivo en un apartamento en el piso noventa y nueve de mi manzana/ y me siento en casa/ a mirar por la ventana/ e imaginando que el mundo se ha detenido/ entonces vuela un tipo que está todo vestido como una bandera británica/ dice que habré ganado cinco libras/ si compro ese paquete de detergente/ le contesté: Eh, tú, fuera de mi nube/ fuera de mi nube/ no andes rondando por aquí/ porque dos son multitud en mi nube, chico.”

Detrás de este individualismo cínico y narcisista se encuentra delineado el mismo conflicto que ha dado estructura a este capítulo la desesperada, angustiada oposición entre el derecho a opción del indi-

viduo y las imposiciones que dictan las convenciones del estatuto social. El choque es inevitable. Las convenciones están presentes en todos los ámbitos de nuestra vida, en la educación de los liceos, en el paternalismo autoritario, en el bombardeo sistemático de la publicidad, etc. De nada sirve encerrarse en una torre de cristal e imaginar que el mundo se ha detenido porque esas son ilusiones ficticias, siempre aparecerá el factor disociador que busca hacer del ser humano una unidad sistematizada, evaluada solamente bajo los parámetros del consumo y del mercantilismo y regulada bajo un universo mecanicista y automático. Los Stones quieren señalar con esta estrofa que algo raro hay en el ambiente. Algo anda mal en la estructura social y no funciona. ¿No es demencial acaso el sutil ejemplo de un vendedor vestido con los colores de un emblema nacional? Esta metáfora no es más que un ejemplo reproducido en mínima escala de la manipulación que el engranaje transnacional hace de los gustos y conciencias del orbe. Si en el ejemplo anterior la persona no podía obtener satisfacción de todo lo que el entorno le ofrecía, aquí el rechazo es categórico, es necesario defender el margen de libertad que el individuo posee en su pensamiento y conciencia frente a los embates de un automatismo teledirigido al centro de su actividad síquica.

“El teléfono suena, digo: ¿qué hay? Sí, soy yo/ ¿Quién está en el teléfono?/ una voz dice: hola, ¿cómo estás?/ bueno, supongo que bien/ dice: son las tres de la mañana/ y hay demasiado ruido ahí/ ¿es que la gente no tiene ganas de irse a la cama de una vez? / ya que te encuentras tan bien, ¿quieres enloquecerme? / No me sentía bien y estaba cansado/ estaba harto y decidí ir en coche al centro/ todo estaba tranquilo y apacible/ no había nadie/ ni un alma alrededor/ estaba muy cansado y me puse a dormir/ por la mañana las multas de tránsito/ eran como banderas pegadas al parabrisas/ dije: Eh, tú, fuera de mi nube/ porque dos son multitud en mi nube, chico”.

El clima opresivo está visto con desparpajo y humor, sin embargo, está presente a lo largo de toda la canción, como una realidad atenaceante, que impide celebrar, que impide soñar y desplazarse libremente por donde uno quiera. Es sintomático que el individualismo se acentúe en las circunstancias más cotidianas o banales, ya sea en la amonestación que interrumpe el desarrollo de una fiesta o en la infrac-

ción que cierra un paseo en coche, el convencionalismo siempre está ahí, reprimiendo la espontaneidad, la celebración, la inocencia. El tratamiento de la libertad individual se acentúa y se profundiza en la obra de los Rolling Stones con características más marcadas que en el trabajo de los Beatles o los Who, textos como los señalados no dejan lugar a escapismos ni evasiones, los Stones evidencian un síntoma de crueldad en la realidad. Con sus canciones ellos señalan que el individuo está aprisionado por códigos e instituciones que afectan sus decisiones y su posibilidad de elección. Sus declaraciones libertarias parten de este conflicto y no dejan cabida a ilusiones idealistas o románticas, la libertad es un problema político más que filosófico, sugieren, y en él se ve involucrada una nueva concepción moral. Viejo dilema esta colisión entre la moral dominante y las nuevas formas de pensamiento. Ya Nietzsche, Reich y Bataille habían descubierto además de Freud, la profunda ligazón entre la moral judeo-cristiana y las represiones del ser humano; el componente mítico, el ascendente autoritario, la coraza caracteriológica, la transposición del mal hacia un sistema moral reorganizado, fueron profusamente estudiados por estos autores, evidenciando la urgencia de un nuevo orden moral. Cada manifestación libertaria en lo moral va acompañada de un proceso liberador de las energías interiores del ser humano, los años sesenta son la gran etapa del disenso libertario del siglo veinte. Y que una manifestación auténticamente popular como el Rock se haga eco de este fenómeno, quiere decir que la necesidad del cambio se torna imperiosa y evidente, pues en él está involucrado todo el destino de la gran humanidad. La renovación moral se proyecta desde los años sesenta hacia el resto del siglo, marcada por un estigma de transformación total e inevitable y aún hoy, treinta años después, las connotaciones morales y políticas de ese período siguen señalando que la reorganización ética de una sociedad pasa, inevitablemente, por una reorganización de sus estructuras. Invariablemente moral y política van unidas en una conjunción inseparable. La vida del ser humano es una acción política que involucra parámetros éticos, si una sociedad se cierra sobre sí misma estableciendo cánones rígidos para todas las épocas y situaciones está negando los principios básicos de toda evolución, con lo que facilita el anquilosa-

miento de sus fuerzas ideológicas, y da paso a un inevitable período de decadencia en sus estructuras. En estos temas de los Rolling Stones encontramos un conflicto entre dos situaciones éticas distintas, como desprendimiento de la inserción de un ser humano en un contexto disgregado y enajenante. Dominante la una, individualista la otra, las tendencias éticas se confrontan creando lo que podríamos llamar una dialéctica de conflicto, una filosofía del desarraigo o de la desafilación. Esta será una característica de las líneas temáticas del Rock que tendrá su punto de máxima expresión en la década siguiente.

Siguiendo con esta panorámica individualista, Bob Dylan, ya entrado definitivamente a los dominios del Folk-Rock, entrega sucesivas imágenes sobre la marginalidad. Su visión presenta connotaciones románticas claras. Si para Kerouac la carretera representaba un símbolo de trayectoria mística, para Dylan la calle es el escenario donde se proyectan todas las ilusiones y frustraciones de la persona, en un intento por reciclar todo el mundo interior: el resultado puede ser la derrota o el breve fulgor del romanticismo intransigente del marginado. A continuación estas dos estrofas de "Mr. Tambourine Man" que darán más luces sobre esta perspectiva callejera:

"Aunque sé que el imperio de la tarde/ se ha vuelto arena/ se ha esfumado en mi mano/ dejándome ciego aquí de pie/ pero aun sin sueño mi cansancio me sorprende/ tengo los pies marcados/ no tengo a nadie a quien buscar/ y la vieja calle vacía/ está demasiado muerta para soñar/ hazme luego desaparecer/ tras los anillos de humo de mi mente/ bajo las brumosas ruinas del tiempo/ más allá de las hojas heladas/ de los encantados árboles asustados/ lejos de la ventosa plana/ fuera del funesto alcance/ de la compasión loca/ sí, bailar bajo el cielo de diamantes/ agitando libre una mano enmarcado por el mar/ cercado por las arenas del circo/ con todo recuerdo y destino/ profundamente hundidos bajo las olas/ déjame que olvide el hoy hasta mañana/ Eh señor del tamboril/ toca una canción para mí/ en la mañana tintineante te seguiré".

Estas son palabras de quien se conmueve, se asombra y se duele ante el espectáculo del mundo. La soledad, la nostalgia, el desarraigo, al parecer nunca son definitivos. En el perpetuo reciclaje de la existencia siempre hay un momento para la proyección del mundo interior hacia el futuro; aún en la marginalidad puede surgir la serenidad exen-

ta de toda incertidumbre y vacío, del mismo modo, la oleada totalizadora del vivir inunda la trayectoria de quien solitario y primigenio en su rebeldía individual, prosigue el curso inevitable de su existencia, logrando por momentos acceder a la epifanía y confirmación de un nuevo destino, donde finalmente se puede bailar a la luz de las estrellas, entregado a la misma e inevitable realidad de siempre. Esta reabsorción de la melancolía no es más que un acto de creencia en el futuro. Es una tentativa por sobrevivir a una situación de carencia absoluta y asegurar finalmente la continuidad de la vida.

El Rock es un arte joven. Es urbano y popular, y como tal refleja la extracción de donde proviene. Como hemos visto, durante su primera década de vida sufre una transición ideológica que va desde el comentario referencial genérico hasta la confrontación crítica con el entorno. Hemos visto también que es un acto creativo que sufre el influjo de la crisis política de los años sesenta traduciéndose en un factor de disenso y de cuestionamiento en el panorama cultural de aquellos años, se transforma así en una de las facetas visibles de la Contracultura o Underground, gestando paulatinamente una concepción libertaria, crítica y exaltante de la existencia. Llegado al punto inicial de esta fase, que es el año 1965, debemos notar cómo la música rock, en su faceta literaria, experimenta una profundización en su alcance conceptual, evitando caer en un esquematismo o en la reiteración de sus fórmulas expresivas. Lejos de estancarse, el Rock expande cada vez más su radio de alcance ideológico, permitiéndose también una mayor elaboración en su investidura lingüística.

Veamos. Para referirse al grisáceo y aplastado mundo de la gente común, los Beatles y Bob Dylan adoptan un distanciamiento que les permite expresar su posición frente a esta realidad. La opresiva situación de un hombre común, anónimo y disociado de todo el gran contexto del mundo no es obstáculo para que John Lennon demuestre una profunda comprensión por él:

“Es un verdadero hombre de Ninguna Parte/ sentado en su tierra de nadie/ haciendo sus planes de nada para nadie/ no tiene un punto de vista/ no sabe adónde se dirige/ ¿Acaso no es un poco como tú y como yo?/ hombre de Ninguna Parte, por favor, escucha/ no sabes lo que te estás perdiendo/ Hombre

de Ninguna Parte, el mundo está a tu disposición/ es lo más ciego que se puede ver/ sólo ve lo que quiere ver/ Hombre de Ninguna Parte, ¿acaso me puedes ver? / Hombre de Ninguna Parte, no te preocupes/ toma tu tiempo, no te apures/deja todo hasta que algún otro/ te dé una mano”.

Es propio de las experiencias jóvenes esgrimir una propuesta humanizada, característica por su esperanza totalizadora y no excluyente; la no existencia del hombre común puede invertirse pero este problema presenta ribetes que van mucho más allá de una comprensión cabal del hecho, así lo entiende Dylan en su “Ballad of a thin man”, quien enfrenta la misma situación pero con una visión que es un reflejo de la enajenación en la que un hombre estrecho se ve envuelto, presentándose eso sí, la presencia de un factor que tiende a subvertir la condición establecida: *“Entras en la habitación/ con el lápiz en la mano/ ves a alguien desnudo y dices ¿quién es ese hombre? / lo intentas con ganas, pero no/ puedes comprender lo que dices/ cuando vuelves a casa/ porque aquí está pasando algo/ pero tú no sabes de qué se trata/ ¿no es cierto, Mr Jones?/ tienes muchos contactos entre los pordioseros/ que te suministran información/ cuando alguien ataca tu imaginación/ pero ya nadie tiene respeto y de cualquier modo esperan/ que entregues un cheque, a las sociedades de beneficencia/ para escapar impuestos/ Has estado con los profesores y a todos les gustó tu aspecto/ has discutido con grandes abogados/ sobre leprosos y ladrones/ te has tragado todos los libros de Scott Fitzgerald/ eres muy culto/ todos lo saben/ pero algo está pasando aquí/ y tú no sabes de qué se trata/ ¿no es cierto, Mr Jones?*

Este pasaje irónico, extraño y un tanto incoherente es sólo una muestra de cómo el Rock comienza a sugerir una subversión de la realidad, el inquietante estribillo denota claramente que un cambio, una ruptura con el orden establecido ha empezado a manifestarse. Una canción como ésta, con su lirismo desmistificador, aún nítidamente los elementos de la realidad ahí donde la percepción es más clara: la condición alienada del hombre medio se inserta en una turbulencia ambiental de la cual la incoherencia, la violencia y la sensación de ruptura son detalles que saltan a la vista, no es de extrañar entonces que el estribillo de esta canción fuera escrito en los muros de las universidades norteamericanas durante este período, pues de la misma manera que el discurso del arte es asimilado a los parámetros ideológicos del ser huma-

no, la canción rockera pasa a formar parte del patrimonio cultural de la generación que la produce. Este desarrollo del contenido alcanza también a la visión de la pareja humana. Lejana está ya la manifestación un tanto candorosa e ingenua de los primeros años de la década, ahora la situación se reviste de inestabilidad e incertidumbre; mientras más profunda es la crisis, más grande es la necesidad de amor y de relaciones sólidas. Como se ha señalado, generalmente los vínculos parten de un estado de confusión interior, o bien se transita hacia un estado de duda global, según lo señala Bob Dylan:

“En los baratillos y paradas de autobús/ la gente habla de situaciones/ lee libros, repite citas/ escribe conclusiones en la pared/ algunos hablan del futuro/ mi amor habla en voz baja/ sabe que no hay éxito como el fracaso/ y que el fracaso no es ningún éxito”.

Sin embargo la necesidad de amor está ahí.

Impregnando de subjetividad el aspecto de la realidad, esta urgencia emocional los Beatles la expresan en términos apremiantes:

“Socorro, necesito a alguien/ socorro, pero no a cualquiera/ necesito a alguien, tú sabes/ cuando era joven, mucho más joven que hoy/ nunca necesité ayuda de nadie en ninguna forma/ ahora esos días se fueron/ ya no estoy tan seguro de mí mismo/ ahora encuentro que mi mente ha cambiado/ he abierto las puertas/ Ayúdame si puedes porque me siento decaer/ yo agradezco que estés a mi alrededor/ ayúdame a poner mis pies de nuevo en la tierra/ ¿no te gustaría ayudarme, por favor? / Y ahora mi vida ha cambiado/ de tantas maneras/ mi independencia parece desvanecerse en el aire/ a cada instante me siento tan inseguro/ que yo sé que ahora te necesito/ como nunca lo hice antes”.

Hermosas palabras para pedir ternura; sin embargo, dentro de la relación de pareja numerosas son las fuerzas que pugnan por lograr una estabilidad, la que no está garantizada, puesto que la óptica para encarar la crisis no puede ser unilateral, como cantan los Beatles en “We can work in out”:

“Trata de verlo a mi manera/ tengo que mantenerme hablando hasta que pueda seguir/ mientras tú lo ves a tu manera, corres el riesgo de saber/ que nuestro amor pronto puede irse/ nosotros podemos lograrlo/ nosotros podemos lograrlo/ piensa en lo que estás diciendo/ tú puedes equivocarte y aún piensas

que todo está bien/ piensa que estoy diciendo que podemos lograrlo/ y lograrlo derechamente o decir buenas noches/ la vida es muy corta y no hay tiempo para discutir y pelear, mi amiga/ siempre he pensado que es un crimen/ por eso te pido una vez más/ trata de verlo a mi manera/ sólo el tiempo dirá si estoy en lo cierto o equivocado/ mientras tú lo ves a tu manera/ hay una oportunidad de que/ pronto nos separemos”.

Tal vez el mejor ejemplo de este existencialismo amoroso lo aporten algunas letras de los Beatles, en “Norwegian wood” se narra un fugaz encuentro con una mujer extraña en el departamento de ésta, al término del cual nada queda salvo la sensación desvanecida de la transitoriedad de la experiencia. Un ejemplo de la dependencia bajo los efectos de una relación limitada lo entrega “Michelle” con palabras que aún conservan resabios de la primera época. Pero la muestra más profunda del conflictivo pasar de una relación abierta a las influencias del entorno la constituye “Girl”:

“¿Habrá alguien que escuche mi historia/ acerca de la niña que vino para quedarse? / es el tipo de niña que deseas tanto/ que te hace sentir mal/ aunque no te arrepientes ni un solo día/ Ah, niña, niña,/ cuando pienso en todas las veces que he tratado de dejarla/ y ella se ha vuelto hacia mí llorando/ y me promete la Tierra/ y yo le creo/ después de todo este tiempo no sé por qué/ ah, niña, niña”.

Al trasluz de esta meditación aparecen los rasgos de una relación más o menos genérica: posesiva, simbiótica, sometida a un fuerte chantaje emocional proclive a la claustrofobia, lo que crea un conflicto mayor cuando se abre al mundo:

“Ella es el tipo de niña que te friega/ cuando están tus amigos/ y te sientes un tonto/ cuando dices que se ve bien/ ella actúa como si se diera por descontado/ ella es fría/ ¿Se le dijo cuando joven que la fama podía dar placer? / ¿Entendió cuando dijeron que un hombre/ debe romperse la espalda/ para ganarse un día de descanso?/¿Llegará a creerlo cuando él haya muerto? ! Ah, niña, niña”.

Estas interrogantes plantean en conjunto una pregunta mayor: ¿Puede una pareja insertarse en un sistema crítico sin caer en la disociación? ¿El amor es un factor operante sobre la realidad o sólo es un refle-

jo de ella? Interrogantes todas que surgen a partir de los factores de inestabilidad que la cultura establecida introduce en los individuos. Esta misma cultura ha creado y consagrado todos los estereotipos posibles acerca de la pareja humana, el arte de masas siempre ha sido un reflejo de esta situación lo que en la mayoría de los casos, crea un sistema de antivalores que traumatiza e impone los rasgos patriarcales en la relación amorosa. Sin embargo, en el ejemplo indicado ya vemos algunos síntomas de ruptura, en primer lugar es poesía extraída de un estado de introspección, esto es poesía autoconsciente, creada a partir de la vivencia personal, por lo que señala entonces que estamos ante una óptica individual con la que se puede discrepar o no, estamos ante una visión de mundo y no ante los lugares comunes que la tradición cultural sostiene. Y esto, en segundo lugar, nos conecta directamente con el entorno, haciéndonos participar de él, operar sobre su estructura. Esta es la gran conclusión del ejemplo anterior, una relación íntima no tiene razón de ser si no existe en relación a su contexto, el amor que se vuelca hacia sí mismo sin operar sobre el mundo no es amor, es enclaustramiento; los últimos versos de la canción nos revelan la condición, o una de las condiciones del amor, aquella que lo señala como una de las motrices transformadoras de la fisonomía del mundo. Desde este punto de vista, el Rock proporciona todo un sistema de referencias nuevas en lo relativo a la ideología existencial y afectiva del ser humano. La ruptura es real e irreversible, ya están delineados los trazos temáticos que caracterizarán a este género en el futuro, su profundidad conceptual irá en una progresión vertiginosa que terminará por sentar un precedente totalmente nuevo en la cultura occidental del siglo XX.

Para concluir este capítulo he elegido una breve muestra proveniente de 1966, que ya anuncia la gran oleada diversificadora del Rock. Son dos canciones que apuntan a distintos aspectos de la realidad. 1966 es el año final de la fase de ruptura, porque durante él se consuma el proceso de autoconciencia y distanciamiento de las formas tradicionales de expresión: simultáneamente los textos van adquiriendo una dimensión más elaborada, lo que se traduce en la producción de un objeto estético de mayor consistencia y solidez. Tal fenómeno es el hito de una transición acelerada a un estado de madurez creativa que, ligada al

nacimiento, desarrollo y eclosión del Underground, generará un vehículo de manifestación libertaria, politizada y energista que caracterizará al movimiento juvenil más destacado del siglo XX, conformando el período que abarca la segunda mitad de la década de los sesenta y los primeros años de la siguiente. 1966 es el puente hacia la explosión liberacionista posterior; los textos rockeros de ese año presentan la direccionalidad múltiple que caracterizará al Rock de ahí en adelante. La visión se torna cada vez más crítica, directa e inquisidora, a la vez que se acrecienta el lirismo, a veces desgarrado, de la expresión rockera. Veamos pues, dos textos del conjunto más destacado de este período, los Beatles. El primero aborda el tema de la soledad, la que sumerge el tránsito humano en una profunda y desesperada interrogante, la historia de "Eleanor Rigby" es narrada con una nostalgia que conmueve y por sobre todo, inquiera y exige una respuesta:

"Ah, mira toda esa gente solitaria/ Eleanor Rigby recoge el arroz en la iglesia/ donde ha habido un casamiento/ vive en un sueño/ espera en la ventana/ luciendo el rostro que guarda en un jarro junto a la puerta/ ¿Para quién es?/ toda la gente solitaria/ ¿De dónde viene?/ toda la gente solitaria/ ¿De dónde es?/ El padre McKenzie está escribiendo las palabras/ de un sermón que nadie escuchará/ nadie se acerca/ míralo trabajar/ zurciendo sus calcetines de noche/ cuando allí no hay nadie/ ¿Qué le importa? / Eleanor Rigby murió en la iglesia/ y fue sepultada junto a su nombre/ nadie vino/ el padre McKenzie sacando la tierra de sus manos/ mientras se aleja de la tumba/ nadie se salvó/ Toda la gente solitaria/ ¿De dónde viene? / toda la gente solitaria ¿de dónde es?" Una breve y desolada crónica sobre la solitaria vida de una beata dependiente de una parroquia que plantea algunas sugerencias sobre la condición humana: ¿es la soledad la condición natural del ser humano?, o por el contrario, ¿ésta se debe a causas ancladas en el engranaje cultural y social? Cualquiera sea la respuesta, ésta debe dirigirse hacia el centro de la situación del individuo; el bloque emocional, la incomunicación, el aislamiento y la neurosis tienen orígenes concretos, que se remontan a principios de la Revolución Industrial y cuyos efectos han sido revelados desde el Romanticismo hasta las técnicas siquiátricas contemporáneas, en suma, el problema del aislamiento debe buscar su solución en la transformación de las causas que lo generan, la lucha contra la

soledad es la acción de todo el género humano en pos de su remota e invariable redención; si los simbolistas señalaron que se hacía necesario cambiar la vida, el Rock asume este conflicto con perspectivas hacia su total transformación. Para redondear este panorama, el otro tema de los Beatles habla sobre la apatía y la abulia ante la existencia, circunstancia que no deja de ser irónica y paradójal en un tiempo que exige definiciones y compromisos, sigue "I'm only sleeping".

"Cuando despierto temprano en la mañana/ levanto mi cabeza/ y aún estoy bostezando/ cuando estoy en la mitad de un sueño/ yaciendo en la cama/ vete a dormir/ vete a dormir/ por favor, no me despiertes/ no me remuevas/ déjame donde estoy/ sólo estoy durmiendo/ parece que todos piensan que soy flojo/ no me importa/ creo que están locos/ corriendo para todos lados/ para coger un sueño/ a pesar de que ellos encuentran/que no hay necesidad/ por favor no estropeen mi día/ yo estoy muchas millas lejos/ y después de todo/ sólo estoy durmiendo/ manteniendo una mirada al mundo a través de mi ventana/ tomando mi tiempo/yaciendo de cara al cielo/ esperando que llegue el sueño".

Este texto, traspasado de pesada ironía, contiene una crítica implícita a la indiferencia, pues si bien esta canción no presenta un caso de absurda renuncia al mundo, sí se refiere a la abstención en la realidad, lo que deriva finalmente en una claustrofobia enajenada y asfixiante. La vida de un ser humano no tiene sentido si no existe en relación hacia los demás; la existencia en sí involucra toda una operación sobre la realidad y es en ese juego dialéctico que la identidad humana adquiere su verdadera dimensión. La cultura humana, en sus puestos más avanzados, exige y estipula un compromiso con la vida en términos críticos, transformadores, creativos, no hay lugar, por lo tanto, a la renuncia apática ni a la ceguera conformista. En la vida de la segunda mitad del siglo XX surge, tal vez más que nunca, replantear la existencia del ser humano.

Concluye así el proceso de ruptura en la continuidad temática del Rock. Tenemos ya la conformación de un fenómeno autoconsciente y cuestionador de las circunstancias que le rodean. De aquí en adelante vendrá la gran espiral libertaria de la contracultura, de la cual la música pop es su manifestación más diversificada y popular, con los exponentes señalados en este capítulo, el Rock deja de ser música de

entretención para constituirse en un fenómeno artístico completamente elaborado y proyectivo. El Rock a partir de aquí, no se transforma en un vehículo para cambiar el estado de las cosas, sino que en un agente en el cual los problemas de la realidad se subvierten para ser enfrentados con otra óptica, más vitalista y antirrepresora, para decirlo finalmente con los términos de Herbert Marcuse:

“Ritualizado o no, el arte contiene la racionalidad del arte. En sus puestos más avanzados, el arte es la gran negativa; la protesta contra aquello que existe”.

Período libertario: del sicodelismo a la crisis

"Queremos marihuana"

David Peel

"Poder para el Pueblo"

John Lennon

Este tercer período que abarca nuestra cronología comprende la etapa que se inicia en 1967 y concluye en 1971. Cae bajo la denominación de libertario porque es en estos años que la expresión política juvenil alcanza su manifestación más alta, de la que el Rock es su reflejo más visible. En efecto, el período anterior ha sentado las bases para que la segunda mitad de la década sea escenario de una verdadera marejada revolucionaria y politizante en la vida cotidiana del orbe. Son los años de los grandes movimientos juveniles, diversificados y canalizados bajo múltiples formas, con resultados en su mayoría contradictorios, asimilados en gran parte por el sistema, o simplemente sesgados por la fuerza. El Underground florece en todo su esplendor multiforme, llegando a proponer un modo alternativo de vida y a plantear numerosas interrogantes sobre la autodeterminación humana, surgidas todas en el transcurso de su accionar socializante. Resulta difícil ofrecer una visión panorámica de cómo el Rock internaliza el proyecto transformador de su generación y se hace vehículo portador del cambio. No obstante, podemos ofrecer aquí una visión coherente de cómo el mensaje de la música rock entra a diversificarse y amplía las líneas temáticas trazadas precedentemente.

1967 es el año de la gran eclosión. A partir de aquí, el Rock ya será el gran referente existencial de las generaciones jóvenes del planeta. Ya sea como reflejo de una coyuntura generalizada, o bien, como sustrato

ideológico, o, en último término, como pasaporte hacia los límites de una realidad transformada, la música Rock pasa a tener categoría de arte y se constituye en un elemento insustituible en la cultura de masas de la sociedad industrial.

Su mensaje es el de un grito liberador y vitalizante lanzado a lo más profundo de la naturaleza humana. El visionarismo alcanza ribetes de profecía: el misticismo se torna planetario: la explosión hippie de la costa oeste de los Estados Unidos intenta revivir la idea de una vida apegada a las raíces naturales del hombre: nacen las primeras comunas como un intento de organización alternativa a la familia tradicional, a la vez que promueven una vía de producción distinta; se consolida la radicalización de las organizaciones políticas de las vanguardias americana y europea (Black Panther Party, Weathermen, Yippies, Women's Liberation, etc.): el Underground despliega todo su potencial de información alternativa desde los periódicos y revistas subterráneas hasta los comics de Robert Crumb, Spain Rodríguez o Richard Corben: las manifestaciones en las universidades se suceden interminablemente en una sucesión que alcanza hasta las aulas latinoamericanas, etc. "La revolución es la fiesta de los oprimidos", dirá Germaine Greer, y este juicio trasluce un detalle que debe señalarse con total nitidez: en el fragor político de la segunda mitad de los sesenta, surge diáfana lo que Leary llamó "la política del éxtasis", esto es, la profunda creencia en las energías y potencialidades humanas como puntal decisivo para la creación de un nuevo orden social, esta concepción comprende al ser humano en su integridad, haciendo de él el átomo primario en torno al cual se desarrolla toda la estructura de la sociedad. El humanismo de los sesenta es una doctrina de la energía, cuando en las universidades parisinas se pintarraja la consigna sobre la imaginación que sube al poder, se está esbozando el punto de partida para una especie de intelecto total del hombre, una dialéctica maravillosa que le devuelva a la persona su libertad original, una síntesis perfecta de su mente y su cuerpo, la posibilidad, al fin, de alcanzar a plasmar la propia (y común) utopía de cambiar la vida. Los años sesenta son una borrachera revolucionaria, el destello deslumbrante de una posible transformación totalizadora, que enarbola como factor determinante el derecho al éxtasis.

A partir de aquí se generaliza la creencia astrológica sobre el principio de la Era de Acuario¹², la edad humana que terminaría con todos los males y construiría para siempre la civilización del amor y la paz. Entonces aparece Jimi Hendrix, quien con un tono exaltado, que no excluye el triunfalismo, canta la invitación para sumarse a la nueva era. "Are you experienced?" *"Si puedes concentrarte/ entonces ven a mí/ juntaremos nuestras manos y presenciaremos la salida del sol/ desde el fondo del mar/ es probable que llores y grites/ que tu pequeño mundo no te permita ir/ pero ¿a quién en tu despreciable mundo intentas convencer/ que eres de oro y que no puedes venderte?/ Ah déjame probártelo/ puedo escuchar a lo lejos trompetas y violines/ me parece que nos están llamando/ quizás no puedas oírlos/ pero lo harás si me das la mano/ Bien ¿tienes experiencia?/ ¿has tenido experiencia alguna vez?/ pues yo sí/ no te sentirás volado pero es bello"*.

De la misma manera, esta exaltación de la nueva era es llevada a su expresión más acabada por los Beatles en una obra que es un hito histórico en el desarrollo del Rock; se trata del álbum "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band". Toda esta obra podría describirse como un gran oratorio sobre el existencialismo juvenil de la época; se hallan en él visiones sobre un tiempo florido (canción que da título al disco), la alusión sicodélica a un estado sicosomático nuevo ("Lucy in the sky with diamonds"), la situación de los jóvenes que abandonan el hogar paterno en busca de sus propios horizontes ("She's leaving home"), la meditación contemplativa como proyección a nuevos estados interiores ("Within you, without you"), la concepción irónica de la vejez como escenario de una vida burguesa y apacible ("When I'm sixty four"), etc., todo ello unificado bajo la vértebra del amor y de la música. El torrente de imágenes nos da la sensación de un canto auroral, celebrativo de un nuevo estado de ánimo, creativo y transformador. Para ejemplificar lo señalado, he aquí dos textos de este álbum; el primero es la celebración de una situación anímica provocada por el amor, "Getting better".

¹² La creencia astrológica sobre la Era de Acuario se halla preconizada en la ópera rock "Hair", que rescata todas las concepciones tribales del Hippiismo, la influencia magnética del flujo de los astros sobre la vida, y sintetiza todo el sentido orgiástico de la nueva cultura en el culto a la irracionalidad.

"Esto va mejor cada día/ antes me enojaba en la escuela/ los maestros que me enseñaban no estaban en la onda/ me privaban de libertad me daban vuelta/ me aturdían con sus reglas/ Yo antes era un joven airado/ que escondía la cabeza en la arena/ Tú me diste la palabra que finalmente escuché/ Estoy haciendo todo lo que puedo/ Admito que esto va mejor cada día/ es un poco mejor desde que eres mía".

Este es el temple anímico de toda la gente involucrada en este fenómeno renovador. Y como tal, la proyección progresiva se da a partir de la cotidianidad más elemental, porque, después de todo, éste es el primer detalle que todo intento contracultural concibe: el cambio hacia una vida, una experiencia, más sana y libre.

El segundo ejemplo lo constituye la bella crónica que cierra el álbum y que es la expresión más clara de la visión underground sobre la realidad, se trata de "A day in the life":

Hoy leí las noticias, oh chico/ acerca de un hombre afortunado que triunfó/ y aunque las noticias eran algo tristes/ me tuve que reír/ vi la fotografía/ se voló los sesos en un auto/ no vio que las luces habían cambiado/ una multitud se detuvo y miraba/ habían visto su cara antes/ nadie estaba realmente seguro/ si acaso era de la Cámara de los Lores/ Hoy vi una película, oh chico/ el ejército inglés había ganado la guerra/ una multitud se alejó/ pero yo me quedé mirando/ porque había leído el libreto/ Me gustaría ponerte en onda/ Desperté salí de la cama/ me pasé una peineta por el pelo/ bajé las escaleras / tomé una taza de té/ y al levantar la vista vi que era tarde/ encontré el abrigo y me puse el sombrero/ llegué al autobús en diez segundos justos/ subí y me fumé un cigarrillo/ alguien hablaba y me puse a soñar/ Hoy escuché las noticias, oh chico/ cuatro mil hoyos en Blackburn Lancashire/ y aunque eran bastante pequeños/ los tuvieron que contar todos/ ahora saben cuántos hoyos se necesitan/ para llenar el Albert Hall/ Me gustaría ponerte en onda".

Casi todo el contenido de esta composición apunta en múltiples direcciones. La connotación política de las dos primeras estrofas es clara, representan un mundo descompuesto en insania y muerte en las imágenes de la primera: en guerras programadas que sólo dejan un rastro de profunda soledad en la segunda. Como elemento de ruptura ante la nostalgia, la lejanía, el aislamiento descrito, está la posibilidad

unificadora y redentora del amor. La atmósfera de automatismo de la estrofa siguiente trasciende, más que nada, por la poderosa evocación sugestiva que encierra ese registro casi fotográfico de un instante de rutina matinal, pues con la mera referencia, la letra evoca múltiples niveles de realidad y de percepción. que al desembocar en el clima fantástico y maravilloso del pasaje final, adquieren una variada posibilidad de interpretación, pues la realidad puede ser un código maravilloso que encierre al éxtasis y al crimen, al amor y a la muerte, los prodigios y el vacío, en una dialéctica cuya contradicción básica es el motor de la naturaleza humana. Y son estos detalles los que conforman el relieve sobre el cual se desenvuelve nuestra vida, sometida a la disyuntiva de elegir ante la muerte, en una espiral donde aún residen, preclaros, los espacios para las propias utopías, no en vano hasta en los lugares más oscuros puede escucharse con claridad la música del estruendo.

Esta visión nostálgica de un entorno crítico es común en todos los territorios del Rock. Simon y Garfunkel cantan en "Sounds of Silence" acerca de una multitud solitaria, encajonada en una incomunicación aplastante, indiferente al mundo exterior, imagen muy apropiada para aproximarnos a la mayoría silenciosa:

"Y en la luz desnuda vi/diez mil personas tal vez más/gente que hablaba sin hablar/ gente que oía sin escuchar/ gente que escribía canciones que jamás compartirán las voces/y nadie se anima a perturbar el Sonido del Silencio/ "Idiotas" dije "no sabían que el silencio crece como un cáncer/ escuchen mis palabras que tal vez les enseñen/ tomen mis brazos que tal vez los alcancen"/ pero mis palabras cayeron como gotas de lluvia silenciosas/ e hicieron eco en las fuentes del Silencio/ Y la gente se inclinó y rezó/ al Dios de neón que habían fabricado/ y el letrero hizo tremular su advertencia/ en las palabras que estaba formando/ y el letrero decía:/ "las palabras de los profetas están escritas/ en las paredes subterráneas y en los aposentos"/y susurraba en los sonidos del silencio".

Del mismo modo, los Kinks se refieren al mundo del siglo XX en términos angustiantes:

"Nací en un estado de seguridad social/ gobernado por una burocracia/ controlada por funcionarios civiles/ y gente vestida de gris/ no tengo intimidad

no tengo libertad/ porque la gente del siglo XX/ me las sacó de las manos/ no quiero que me acribille a balazos/ algún policía de gatillo ansioso/ tengo que cuidar mi cordura/ soy un hombre del siglo XX/ pero no quiero estar aquí".

Quizás donde más claramente quede expresada esta incertidumbre existencial sea en estas breves estrofas de "Strawberry Fields forever" de los Beatles:

"Déjame llevarte abajo porque voy al campo de frutillas/ Nada es real/ y nada para preocuparse acerca de los eternos campos de frutilla/ la vida es fácil con los ojos cerrados/ sin comprender todo lo que ves/ se hace duro ser alguien/ pero si se logra/ no me importa mucho a mí".

El mundo, claro está, puede ser el escenario de ensueños y espejismos, beatitudes y resonancias, muertes y entradas, esta filosofía sincopada que va trasluciendo la lírica rockera apunta como referencia obligada e incuestionable a la energía, la única razón que comprende la generación de los sesenta frente a la relatividad del mundo es, ya lo dijimos, el éxtasis, la plenitud, el gozo. Y ésta es la cualidad preponderante del carácter libertario del arte de ese período: entendemos por libertaria toda aquella concepción que apunte a la realización integral del ser humano en el macrocosmos; en este sentido el Rock ya no sólo apela a la mente de su auditor sino también a su cuerpo, estableciendo una correlación armónica entre letra y música. Se invierte así el vacío circundante por una actitud de indagación, de crítica y de vitalidad; los sesenta son un ejemplo claro de que el paraíso se construye con los mismos materiales de que está hecho el infierno.

El sicodelismo es abordado con profusión por los letristas del Rock. Sicodélico significa expansión de la mente y hace alusión al uso de drogas llamadas de tal forma como el LSD, la mescalina, el peyote y el psilocibe. El Rock, como parte del Underground, promueve en el sicodelismo una vía de conocimiento alternativa al racionalismo mecanicista. Esta forma de conocimiento no busca establecer una verdad, sino una experiencia sicosomática, una vía energética para llegar al gozo¹³. La experiencia sicodélica tiende a la disolución del ego en la macroesfera cósmica, favorece entonces la concepción del mundo y de

¹³ Luis Racionero: *Filosofías del Underground*. Barcelona, Anagrama, 1982.

la realidad como un todo interrelacionado, en el cual la individualidad humana supera las dualidades cartesianas de espíritu y razón, masa y energía, esencia y superficie y se proyecta como elemento básico de una cosmología unificada y gozosa. Ya los beats habían advertido las implicaciones políticas y místicas de la experiencia sicodélica cuando Ginsberg declaraba:

“Nuestro pasado reciente es la historia de una vasta conspiración para imponer a la humanidad un solo nivel de conciencia mecánica y para destruir todas las manifestaciones únicas de nuestra sensibilidad. La supresión de la individualidad contemplativa es casi absoluta”.

Asimismo, Burroughs sostenía:

“Es necesario eliminar la máquina ahora que ella ha rendido el servicio de mostrarnos el peligro del control. Yo soy totalmente hostil a la ciencia pues siento la conspiración lista para imponer el universo científico como el único real. Los sabios son los drogados de la realidad siempre les falta alguna cosa real bajo la mano”.¹⁴

En las letras del período el sicodelismo se transparenta desde múltiples perspectivas, Jimi Hendrix canta el efecto alucinógeno en “Purple Haze”:

“Niebla púrpura estaba en mi cerebro/ las últimas cosas ya no parecen lo mismo/ actúo de una forma divertida pero no sé por qué/ perdónenme mientras beso el cielo/ Niebla púrpura estaba en mis ojos/ no sé si es de día o de noche/ me has volado me has volado la mente/ ¿Es mañana o es el fin de los tiempos?”.

Y los Jefferson Airplane hacen la pequeña crónica de un viaje parafraseando la historia de Alicia en el País de las Maravillas:

“Una píldora te agranda/ y una píldora te achica/ y las que te da tu madre/ no hacen absolutamente nada/ ve y pregúntale a Alicia/ cuando vuela a tres metros de altura/ Cuando los hombres de la mesa de ajedrez/ se ponen de pie y te indican dónde ir/ y tú acabas de tomar una especie de hongo/ y tu mente se mueve con lentitud/ ve y pregúntale a Alicia/ pienso que ella lo sabrá”.

¹⁴ Pierre Domerges: *La Beat Generation*. Magazine Litteraire, Février 1980, N 157.

Y los Cream narran los efectos de un mal viaje en "Strange Brew":

"Extraña pócima que mata lo que está en tu interior/ es una bruja de problemas en un blues eléctrico/ (...)/ si no tienes cuidado/ amará contigo/ se quedará contigo/ y ¿qué vas a hacer/ ¿puedes ser tan tonto?".

Para la mejor muestra del delirio sicodélico lo entregan los Beatles con "I am the Walrus".

"Sentado en un jardín inglés/ esperando por el Sol/ si el Sol no viene/ tú logras un tono de tanto estar parado en la lluvia inglesa/ yo soy el hombre huevo/ ellos son los hombres huevo/ Yo soy la Morsa/ Fumadores expertos ¿no creen que el bromista se ríe de ustedes? / JA, JA, JA/ mira cómo ríen/ como cerdos en un chiquero/ mira cómo se han burlado/ Estoy llorando/ Cangrejo semolina trepando la torre Eiffel/ un pinguino elemental cantando Hare Krishna/ Hombre tú los debes haber visto como golpeaban a Edgar Allan Poe".

No hace falta agregar más, la sucesión de imágenes habla por sí sola. Sólo tal vez quede por decir que el sicodelismo, con su mística visionarista, su despliegue de sentidos, nociones, conceptos y códigos, es tal vez, la vislumbre de un nuevo concepto en política y arte: la política sobrenatural; la imaginación aplicada al intento renovador del mundo; el esoterismo como tal, es un elemento para interpretar la realidad, a la vez que un sistema para subvertirla. De esta manera el arte sicodélico es el primer gran logro del arte de la postguerra por ampliar los márgenes de la percepción, haciendo de la creación un agente indagatorio de la existencia, un factor cognoscitivo nuevo.

El erotismo es tratado en forma explícita. Junto con la explosión sexualizada de los sesenta nace una nueva concepción del vínculo erótico, que pugna por desasirse de las ataduras y tabúes de la antigua moral. Un erotismo abierto y asumido integralmente, es la primera vía por la cual llegar al desplome de las discriminaciones y desigualdades entre los sexos. El Rock se transforma en un poderoso desinhibidor de energías eróticas mediante la música y la letra, emisora de estímulos eróticos e incitaciones a la emancipación, recuérdese además la caracterización marcadamente sexualizada de algunos líderes del Rock como Mick Jagger, Jim Morrison, o Grace Slick y Julie Driscoll. Una estrofa de los Rolling Stones dice:

“No me dejes colgando ni me falles/ nos podríamos divertir con unos revolcones/ dando vueltas y vueltas/ pasemos la noche juntos/ te necesito ahora más que nunca... ”.

Pero el ejemplo más claro de erotismo en el Rock lo constituye el retrato de una muchacha enfocada desde todos los ángulos posibles, prototipizada como el antitemodelo de la mujer ideal, en efecto cantan los Fugs:

“Quiero una chica que sepa hacer el amor como un ángel/ cocinar como el diablo/ moverse como una bailarina/ trabajar como una yegua/ soñar como un poeta/ fluir como un torrente/ Superchica/ Superchica/ mi Superchica/ Quiero una chica que sepa besar como una cereza/ derretirse como una baya/ perfumar como una fruta/ hablar como un pájaro cantor/ caminar como una fuente/ tener el toque de una flor/ cantar como las hojas de hierba/ Quiero una chica que sepa amar como una mona/ proteger como un castillo/ pensar como una querida/ lamer como un limón/ comer como un monstruo/ rodar como un ánfora de vino/ Quiero una chica que sepa besar como un águila/ doblarse como un arbusto/ ladrar como un perro de caza/ morder como un dulce/ volar como la mantequilla/ Superchica/ Superchica/ mi Superchica”.

Lo que el Underground promueve como eje de propuesta cultural es la sustitución de una moral represiva por otra que permita la realización de las pulsiones orgiásticas del ser humano. Una cultura enemiga de los instintos degenerará, esto es algo comprobado, en la opresión generalizada, en la formación de un Estado sadista, autoritario, sicopático y neurótico, cuya máxima expresión son los campos de exterminio de Auschwitz y Dachau. Hermann Glaser explica con claridad el efecto de la represión sexual en relación a la política:

“Un hombre sometido a intensas presiones sexuales que lo oprimen no posee el valor necesario para la autodeterminación; podrá ser un súbdito pero nunca un ciudadano. El orden sexual es con demasiada frecuencia un instrumento de la opresión política y mucho más porque resulta invisible y actúa de modo indirecto. El consejo de Lenau a Mefistófeles: limita siempre pero no con demasiada intensidad las ne-

cesidades sensualistas del pueblo: es seguido sin excepción por los que gobiernan"¹⁵.

Esta misma situación es profundizada por Adorno, que sostiene:

"El temor y la destructividad son las fuentes emocionales de las que se nutre el fascismo mientras que por el contrario el Erotismo constituye el rasgo más característico de la democracia".

Este es el punto sobre el cual el Underground insiste; se sustituye la moral del trabajo por la moral del ocio y del goce¹⁶, se instituye el amor de los adolescentes como principio de orden público y se postula que la energía sexual de los seres humanos es la misma que la Energía esencial que insufla de vida a la materia y que moviliza al universo entero. Este punto de vista, que procede del tantrismo indio, ya había sido concebido en Occidente por el profeta del erotismo libertario, Wilhem Reich¹⁷, en sus trabajos sobre el "Orgón", o energía cósmica. El amor, el disfrute erótico es, para el Rock, uno de los pilares del cambio social, a la vez que simboliza el mayor espacio donde la libertad y la igualdad pueden ser alcanzadas; algo de esto es trasladado al plano existencial por los Rolling Stones, quienes en "Ruby Tuesday", cantan sobre una chica que viene y va sin comprometerse con nadie:

"No preguntes por qué necesita ser tan libre/ te dirá que no concibe otra forma de ser/ no puede estar encadenada a una vida en la que nada se consigue/ y a un semejante costo, nada se ha perdido".

Erotismo libertario. Cuerpo humano convertido en vehículo de todas las energías cósmicas. Amor como punto de fusión de las fuerzas intelectuales y sensuales del hombre. El Rock sigue así su loca carrera, promoviendo la embriaguez de la ruptura, que por todas partes se acrecienta desatando un fervor nunca antes visto. No es de extrañar enton-

¹⁵ Herman Glaser: *Le Sexualidad en la Política*. Barcelona. Caralt 1972.

¹⁶ Paul Lafargue: *El Derecho a la Pereza*. Buenos Aires, Galerna 1970.

¹⁷ Sexólogo vienés fundador de la sociedad de economía y política sexual, y expulsado del Partido Comunista por sus posiciones vanguardistas. Su mayor logro fue dejar al descubierto las relaciones existentes entre la moral sexual represora y la falta de libertad social del hombre. Sus investigaciones le llevaron al descubrimiento de la coraza caracteriológica o rigidez sicosomática del cuerpo producto de la represión sexual: Sus últimos años los dedicó al estudio del Orgón o síntesis energética del Universo, labor que permaneció inconclusa debido a su muerte.

ces que Frank Zappa y los Mothers of Invention canten sobre un futuro en que las gentes andarán desnudas y libres para amar, cantar y bailar...

El último aspecto que recoge el Rock como precedente temático en su gran eclosión libertaria es la ciencia ficción. Esta visión presenta, simplemente, la situación de un ser sensible en un mundo tecnologizado en el que conviven la frialdad y el goce. Como el sicodelismo, con el que esta línea está en gran parte relacionada, el Rock de ciencia ficción presenta y propone un nuevo tipo de percepción. Su aspecto principal radica en la posibilidad de vincular realidades dispersas, aparentemente antagónicas y contradictorias.

La pulsión que libera esta facultad es el logro más característico de este Rock visionario de anticipación, un solo texto de los Pink Floyd bastará como ejemplo. "Astronomy Domine":

"Verde y límpido tilo, el segundo decorado/ combates en el firmamento que un día conociste/flotando, el sonido cayendo resuena/ alrededor de los abismos subterráneos de aguas heladas/ Júpiter y Saturno/ y allí en la carrera de Titania/ Neptuno, Titán/ las estrellas pueden aterrorizar/ sinuosos signos se agitan/ fulgor, fulgor, fulgor, flash, pom, pom/ escaleras de horror y leyes de muerte/ verde límpido del ciego los sonidos/ rodean las heladas aguas/ verde y límpido tilo es sonido/ rodea las heladas aguas".

Corresponde ahora revisar el aspecto temático más conflictivo, difícil e inasimilable del Rock; aquél que guarda relación con la muerte y la decadencia. Ambas realidades son representadas como un componente más de la realidad, pero un componente que la invierte y sitúa al individuo en un callejón sin salida, cuya única opción consiste en vivir el mal hasta el fin, en un indefinido ser para la muerte. Los grupos que inauguran esta corriente temática son los norteamericanos The Doors y The Velvet Underground. De los primeros transcribo íntegro el texto de la composición más representativa de esta línea, se trata del clásico "The End":

"Este es el fin/ hermoso amigo este es el fin/ mi único amigo/ el fin de nuestros planes elaborados/ el fin de todo lo que crece/ el fin. Sin seguridad ni sorpresa/ El fin. Nunca miraré a tus ojos nuevamente/ puedes imaginarte lo que será/ tan ilimitado y libre/ con necesidad desesperada de una mano extra-

ña/ en una tierra desesperada/ perdido en una desolación romana de dolor/ y todos los chicos están locos/ a la espera de la lluvia del verano/ Hay peligro en las inmediaciones del pueblo/ anda por la autopista real/ raras escenas en la mina de oro/ anda por la autopista del oeste, baby/ monta en la serpiente hasta el lago/ el antiguo lago/ la serpiente tiene un lago de siete millas/ monta en la serpiente/ es vieja y de piel fría/ el Oeste es lo mejor/ el Oeste es lo mejor/ llega aquí y nosotros haremos el resto/ el autobús azul nos está llamando/ conductor ¿adónde nos llevas? / El asesino despertó antes del alba/ se puso las botas/ eligió un rostro en la antigua galería/ y fue al cuarto donde su hermana vivía/ y luego visitó a su hermano/ y luego caminó por el pasillo/ y llegó a una puerta/ y miró al interior/" ¿Padre?". " ¿Sí, hijo?" / "Quiero matarte"/ "Madre quiero..." / vamos, baby, corre el riesgo con nosotros/ y encuéntrame al fondo del autobús azul/ Este es el fin, hermoso amigo, / este es el fin, mi único amigo, el fin/ duele dejarte en libertad/ pero nunca seguirás mis pasos/ El fin de la risa y de las mentiras blandas/ El fin de la noche en que intentamos morir/ Este es el fin".

Es imposible aproximarse a este texto con las convenciones literarias establecidas. Ante él sólo cabe la percepción pura; la fuerza de sus imágenes, el poder sugestivo de su gradual progresión es tal, que una perspectiva analítica racional no tiene proyección si deja de lado el torrente semiconsciente que envuelve todo el texto. Esta canción describe una situación límite, sintetiza en un mismo plano, al dolor, la locura y la muerte en una especie de enajenación vidente (en el sentido que Rimbaud le da a este término), proyecta desde ahí un estímulo explorador sobre la condición humana, que alcanza su cúspide en la secuencia climática de la destrucción final. Pero lo que verdaderamente importa es la sugestión, el pulso tonal que se desarrolla a lo largo del poema. La muerte es un acto integral, The Doors, recogiendo la tradición que va de Eurípides a Jean Genet, desarrollan esta proyección y hacen de ella una realidad estética, como posibilidad de trascendencia ante la última frontera humana.

Al promediar la década, la politización del Rock se hace más diversificada y compleja. Pretende no ya solamente postular un cambio y otro estado de vida, sino ahondar más en las circunstancias y detalles que rodean al acto de vivir, trata de explorar más detalladamente las

relaciones del hombre con su entorno, se torna decididamente más existencialista, en una palabra. Ya los Doors dan una idea de esta situación cuando, proyectándola sobre la música, cantan:

"Cuando la música se acabe/ apaguen las luces/ porque la música es nuestra especial amiga/ bailen sobre el fuego como ella quiere/ la música es tu única amiga/ hasta el final/ hasta el final/ Cancelen mi suscripción a la Resurrección/ envíen mis credenciales a la Casa de Detención/ tengo algunos amigos dentro/ Queremos el mundo/ y lo queremos ahora".

Los Rolling Stones por su parte, siguiendo con su peculiaridad de estilo, se dirigen directamente a la condición de los hombres que pelean en las calles:

"Por todas partes oigo el ruido/ de gente que camina que carga/ porque ahora es verano y el momento es propicio/ para luchar en las calles, chico/ Pero ¿qué puede hacer un pobre chico/ fuera del habitual y viejo Rock and Roll? / La somnolienta ciudad de Londres no es/ el lugar adecuado para un guerrillero".

Esta solidaridad por el luchador callejero es sintomática; en ambos casos asistimos a situaciones donde el flujo de energía está habitualmente coartado por un entorno opresivo, asfixiante. El acto de vivir entonces un conflicto, una interrogante que plantea imperativamente la sujeción a un compromiso, citando a Jimi Hendrix:

"Muchas de las cosas que hacemos son peligrosas, pero la vida misma es peligrosa; no hay nada de lo que valga la pena ocuparse que no esté lleno de peligro".¹⁸

Jim Morrison, por su parte, agrega:

"Políticos eróticos, eso es lo que somos. Nos interesamos por todo lo que se refiere a la rebelión, al desorden, al caos y a la actividad que parece carecer de significado".

De esta manera, inscrito en este circuito de "energía, vida y muerte, el Rock adquiere matices subversivos, porque anima al individuo a cuestionar, por su propia cuenta, el mundo que le rodea. Y un cuestionamiento requiere analizar las bases sobre las que la estructura social se erige. Los Rolling Stones plantean algo de esto en un plano

¹⁸ Marks. J. *Rock and others four letters words*, Nueva York. Bantam Books. 1968.

moral cuando presentan una visión de la realidad donde las nociones de bien y mal se han trastocado. "Sympathy for the Devil":

"Por favor permitidme presentarme/ soy un hombre de fortuna y buen gusto/ hace mucho que hago acto de presencia/ en largo años he robado la fe y las almas/ estuve presente cuando Jesús tuvo su momento de duda y de fe/ me aseguré bien de que Pilatos se lavara las manos y sellara su suerte/ mucho gusto, espero que ya conozcáis mi nombre/ pero lo que os intriga es la naturaleza de mi juego/ Anduve por San Peterburgo cuando vi que era tiempo de cambios/ maté al Zar y sus ministros/ Anastasia gritó en vano/ Subí a un tanque, tenía rango de general cuando rugió el blitzkrieg y los cuerpos hedieron/ Del mismo modo que cada policía es criminal/ y todos los pecadores santos/ como la cabeza es el rabo/ simplemente llamadme Lucifer porque ando necesitado/ de alguna restricción/ mucho gusto, espero que ya conozcáis mi nombre/ pero lo que os intriga es la naturaleza de mi juego".

Bakunin señala que el Demonio es el primer rebelde de la historia, porque es el iniciador de la ruptura con la jerarquía establecida. Los Stones presentan aquí un caso de subversión ciertamente, pero centrado en la naturaleza misma del hombre, puesto que por proyección cabría preguntar dónde reside el mal; si éste es una entidad, un polo organizado en la dialéctica de la Naturaleza, o bien una elección deliberada del comportamiento humano. Esta canción presenta una gradación donde todo es susceptible de darse, demostrando con esto que la visión maniqueísta del Cristianismo es, por decir lo menos, anacrónica. Los Mothers of Invention también rechazan esta visión simplificada del mundo, al presentarnos un panorama regido por el plástico, el cual contamina hasta sus propios sectores contestatarios. Es interesante notar cómo lo negativo del entorno lleva a la creación de un clima emocional determinado. "Plastic People".

"Tómate un día libre y vete a caminar/ observa como los nazis gobiernan tu ciudad/ luego vete a casa y estúdiate porque/ piensas que estamos hablando/ de algún otro./ Pero ustedes son gente de plástico/ oh nena qué pesados/ vemos una luz de neón/ encima de la luna/ hace años que busco amor/ y no lo encuentro/ estoy seguro que el amor jamás será/ un producto de la plasticidad/ un producto de la plasticidad".

El clima de soledad, aislamiento, inseguridad e impotencia lo recoge muy bien el beatle John Lennon, cuando para referirse al estado de revuelta de ese momento histórico, crea una fábula infantil para simbolizar una situación que bien puede ser la del Mayo parisino de 1968. "Cry, baby, cry":

"Llora, nena, llora/ haz que tu madre vea/tiene suficiente edad para saberlo mejor/ así que llora, nena, llora/ El rey de Margarita estaba en la cocina/ preparando el desayuno para la reina/ la reina estaba en el recibo/ tocando el piano para los hijos del Rey/ la duquesa de Kirkcaldy siempre sonriendo y llegando tarde al té/ el duque tuvo problemas/ en la tertulia de la taberna del lugar/ A las doce en punto una reunión alrededor de la mesa/ para una sesión en la oscuridad/ con voces de ultratumba/ puestas especialmente por los niños para una travesura/ Llora, nena, llora/ haz que tu madre vea/ tiene suficiente edad para saberlo mejor/ así que llora, nena, llora".

Ante esta brecha existencial, cabe buscar una nueva referencia que unifique los distintos síntomas vitales de la nueva generación y que articule al mundo.

Entonces, paralelamente a la radicalización de los grupos de disenso americanos y europeos, se da el auge del "Flower Power". El Hippiismo en todo su contradictorio esplendor, postula un idealismo romántico naturalista y místico. Su principal defecto radica en generalizar la concepción de un cambio social con tácticas que en la práctica demostraron ser improcedentes. De ahí la ingenuidad manifiesta de sus voceros al declarar que "todo es amor". Sin embargo, hay aquí un detalle significativo: aquella postura existencial que busca en el amor el sentido de la vida. Y esto no es privativo del movimiento hippie, se hace, por genérica, extensiva a todo el Underground. La canción que mejor ha representado los ideales del hippismo pertenece a Tim Buckley y se titula "Good bye and Hello":

"La gente antigua está abajo en las mazmorras/gobernadas por máquinas y temerosas del impuesto/ sus cabezas en sus tumbas y las manos en los ojos/ transportan sus corazones por pistas circulares/ simulando para siempre que sus torres de máscaras/ no están realmente acribilladas de anchas grietas/ Y le digo adiós al acero/ y le sonrío un qué tal a los aires/ Soy joven, viviré/ soy fuerte, puedo dar/ Tú la extraña semilla del día/ siente el cambio/ conoce el

cambio/ Los maridos sin sangre son juglares que escuchan/ como ovejas los chillidos y comandos de sus mujeres/ y los hombres que no son hombres dejan solas a las mujeres/ míralos simulando amor en una cama loca de cuchillos/ y en un secreto divorcio jamás sobrevivirán/ y yo le digo adiós a las cenizas/ y le sonrío un qué tal a una muchacha/ Oh los nuevos chicos besan/ están tan orgullosos de aprender/ la bendición de las mujeres/ y el fuego varonil que quema/ sin conocer el miedo/ se sacan las vestimentas/ honestos y claros/ como la corriente de un río”.

Robert Rosenstone ha señalado con razón que la visión de Buckley corresponde a la del Edén antes del pecado original, es un mundo pagano donde los hombres viven totalmente libres para amarse, cantar y disfrutar de los placeres en el instante presente¹⁹. El amor, entonces, cobra mayores dimensiones, no sólo sostiene a la vida, sino que además la llena de colores, experiencias, sonidos y percepciones nuevas. Leonard Cohen²⁰ da testimonio de una vivencia amorosa que trasciende, incluso, a esferas metafísicas:

“Suzanne te lleva a su casa a orillas del río/ puedes oír pasar los barcos/ puedes pasar la noche a su lado/ y sabes que es medio loca/ pero por eso quiere estar allí/ y te da té y naranjas que provienen de la China/ y justo cuando piensas decirle que no tienes ningún amor que darle/ ella te pone en su longitud de onda/ y deja que el río responda/ que tú siempre has sido su amante/ y quieres viajar con ella/ y quieres viajar ciego/ y sabes que puede confiar en ti/ porque has tocado con la mente su cuerpo perfecto”.

Y los Velvet Underground amplían más aún este horizonte metafísico al entregar un dilema surgido en medio de la interacción de los amantes:

“Cuando pienses que la noche/ te ha visto la mente/ entonces dentro tuyo, retorcido y cruel/ déjame estar para mostrarte que estás ciega/ te lo ruego, abandona esa desconfianza que veo que me tienes/ me resulta difícil creer que no sabes/ lo bella que eres, pero si no lo sabes/ déjame ser tus ojos, una mano en tu oscuridad/ entonces ya no tendrás más miedo”.

¹⁹ Robert Rosenstone: *Los tiempos están cambiando: La música de protesta en Los Cantos de la Conmoción* Barcelona, Tusquets, 1974.

²⁰ Poeta y cantante de Folk canadiense, responsable junto a Bob Dylan, Donovan y otros, de llevar la lírica Rock a estadios literarios más perfectos.

Esta bellísima proyección de un ser en otro, redondea más nuestra idea base: la vieja creencia artística que sitúa al amor como posibilidad redentora y salvadora de la vida. El Rock asume así otra de las vertientes del Underground, que proviene del sufismo persa del medievo, así como la realización erótica puede liberar al ser humano de sus conflictos con el autoritarismo; el amor, vivenciado como una energía que regula y administra los actos de la persona, puede llegar a ser lo que originalmente esta visión integralista propone: una fuente de conocimiento.

Sin embargo, aun en medio de esta búsqueda político-sensorial, surge un canto totalmente contrario al iluminismo de esta época. Son los King Crimson, quienes plantean una visión desesperada del futuro, sobre el que se cierne la sombra de una negra amenaza, la de una época violenta, destructiva y represora. Su testimonio con los años transcurridos semeja un grito de alarma vidente y premonitorio. "Epitaph":

"El muro en el que escribieron los profetas/ se está resquebrajando en los costados/ En los instrumentos de la muerte/ brilla el sol con fuertes resplandores/ Cuando cada hombre esté destrozado/ con pesadillas y con sueños/ ¿nadie colocará la hoja de laurel/ cuando el silencio ahogue los alaridos?/ Entre los portales de acero del destino/ fueron plantadas las semillas del tiempo/ y las regaron los logros de aquellos/ que saben y que son conocidos/ El conocimiento es un amigo mortífero/ cuando nadie impone las reglas/ Veo que el destino de la humanidad/ está en manos de los idiotas/ La confusión será mi epitafio/ mientras me arrastro por un sendero accidentado y destrozado/ si lo logramos, podremos sentarnos todos a reír/ pero temo que mañana estaré llorando/ sí, me temo que mañana estaré llorando".

Esta es una de las síntesis más logradas entre lenguaje y contenido dentro de los territorios del Rock. El tono épico del texto trasluce muy claramente la odisea individual de quien está continuamente confrontado a las exigencias de la realidad. Indirectamente este texto, con su lirismo de desgarrar clarividente, destaca como ya lo señalaran los Beatles, que la vida cotidiana del hombre es una trayectoria épica. Algo de terrible y sublime tienen los conflictos humanos que transcritos a una forma artística dejan tras de sí una sensación mezcla de misterio y nostalgia, fulgor y certeza que trasciende la habitual lejanía de las es-

estructuras que condicionan la vida. Pero no olvidemos que estamos sobre el fin, casi, del período libertario y es aquí que el Rock entregará algunas de sus referencias más bellas sobre el testimonio de los sueños de posguerra. Al consumarse este período, es donde el fervor revolucionario alcanza su punto más alto, llegando por momentos a trascender las fronteras de la música contestataria para transformarse en un producto político más sustancial, de una autoconciencia total, proyectado hacia un panorama vivencial más amplio. Tenemos que, entonces en plena ebullición libertaria, iniciada ya la década del 70 y perfiladas las últimas directrices políticas del Underground y producida la debacle del movimiento hippie, aparecen los Génesis cantando una invocación que es un llamado a la rebelión general: "The Knife":

"Levantaos y luchad porque sabéis que tenéis razón/ debemos descubrir las mentiras que se han esparcido como la peste/ por nuestras mentes/ pronto subiremos al poder/ cada soldado descansará/ y repartiremos nuestra bondad entre todos los que sean dignos de nuestro amor/ Os daré los nombres de los que tenéis que matar/ llevad sus cabezas al viejo palacio/ colgadlas en estacas y dejad que la sangre fluya/ ahora en este mundo lleno de odio/ debemos romper las cadenas que nos han atado/ Ahora ha empezado la cruzada/ debemos convertir ésta en una tierra para los héroes/ algunos de vosotros tendréis que morir/ mártires por supuesto/ de la libertad que yo os voy a traer".

Cuatrocientos cincuenta años antes, uno de los precursores del anarquismo, Thomas Müntzer ²¹ arengaba de esta manera a sus seguidores:

"A ellos, a ellos mientras arda el fuego. No dejéis que vuestra espada se enfríe No permitáis que se oxide. Pegad duro contra el yunque de Nemrod. Echad abajo su castillo. Mientras ellos vivan jamás desterraréis el miedo del corazón de los hombres".

La similitud entre ambas arengas no es coincidencia. Por el contrario, evocan muy bien el estado de ánimo de un momento cíclico en la historia, aquél que clama por un cambio inmediato en las estructuras sociales al ver la lentitud de las reformas históricas. Para el Rock, la revolución no es más que la confirmación del individuo como fin en sí

²¹ Citado por James Joll en: "Los Anarquistas", Barcelona, Grijalbo, 1968.

mismo, hace de la persona su propio filósofo supremo, por lo cual el Rock asimila como propio el principio básico del Anarquismo: la individualidad; para conseguir sin injerencia de otros factores, como el Estado por ejemplo, la consecución de los objetivos vitales. De aquí en adelante, el Rock desarrollará una noción temática cada vez más individualista y descentralizadora, que alcanzará su máxima expresión en el período que se abre a partir de la irrupción del punk.

1970 es el año de la irrupción del Rock latinoamericano, el cual presenta tanto en su estructura musical como ideológica características aproximadas al Rock anglosajón. El enclave rockero latinoamericano mayor es Buenos Aires, de donde surge un Rock cuyo mayor grado de lucidez y compromiso lo refleja esta "Marcha de la Bronca" de Pedro y Pablo:

"Bronca cuando ríen satisfechos/ al haber comprado sus derechos/ bronca cuando se hacen moralistas/ y entran a correr a los artistas/ bronca cuando a plena luz del día/ sacan a pasear su hipocresía/ bronca de la brava, de la mía/ bronca que se puede recitar/ Para los que toman lo que es nuestro/ con el guante de disimular/ para el que maneja los piolines/ de la marioneta universal/ para el que ha marcado la baraja/ y recibe siempre la mejor/ con el as de espadas nos domina/ y con el de bastos entra a dar y dar y dar".

A partir de un texto como éste, es fácil reconocer todos los lugares comunes del contexto latinoamericano: un estado básico de opresión e injusticia, la demagogia tradicional de las instituciones políticas, la expropiación gubernamental, etc. Lo meritorio de esta canción radica en que es aplicable a toda la nación latinoamericana, pródiga en dictaduras militares, caudillos populistas, golpes de estado y subdesarrollo crónico. Lo que sigue es un lúcido muestrario de la represión generalizada y de la individualidad en abierta y desesperada rebelión:

"Bronca porque matan con descaro/ pero nunca nada queda claro/ bronca porque roba el asaltante/ pero también roba el comerciante/ bronca porque está prohibido todo/ hasta lo que haré de cualquier modo/ bronca porque no se paga fianza/ si nos encarcelan la esperanza/ Los que mandan tienen este mundo/ repodrido y dividido en dos/ culpa de su afán de conquistarse por la fuerza o por la explotación/ bronca pues entonces cuando quieren/ que me corte el pelo sin razón/ es mejor tener el pelo libre que la libertad con fijador/ No puedo ver

*tanto desastre organizado/ sin responder a voz ronca mi bronca/ mi bronca/
Bronca sin fusiles y sin bombas/ bronca con los dedos en V/ bronca que tam-
bién es esperanza/ marcha de la bronca y de la fe".*

Es el eterno reciclaje de la revolución invisible, esa que anida en la interioridad del hombre, la eterna derrota y el éxtasis centelleante. Con la aparición del Rock latino, el individualismo libertario del Rock se torna planetario, ya nada podrá detenerlo en su institucionalización ideológica y artística.

Llega entonces el momento de la vorágine. Sucede precisamente que en medio de este fervor, realizados ya los festivales de Woodstock, Whight y Altamont; desatada la ola exterminadora contra los Weathermen y los Black Panthers; separados los Beatles; iniciado el experimento socialista de Salvador Allende en Chile; dispersada y devorada la explosión hippie; el Rock comienza a mostrar la faceta más contradictoria de su accionar: la de constituir una protesta industrializada. En efecto, el Rock comienza a señalar los síntomas de una crisis y un factor de decadencia, la disociación de su origen comunal y la transformación en un andamiaje productor de resultados artísticos prestos para su consumo inmediato. Aquellos que mejor representan este instante de confusión en medio de la transición a la futura crisis son los Crosby, Stills, Nash and Young, quienes se refieren al desbarajuste político encajonado ante una eventual ruptura violenta:

"Se han trazado las líneas de batalla/ nadie tiene razón si todos están equivocados/ los jóvenes están diciendo lo que sienten/ y desde atrás se les pone tanta resistencia/ Qué día de fatiga para la policía/ mil personas en la calle/ cantando y con pancartas/ casi todos dicen "Viva nuestro lado"/ Es hora de decir basta, chicos/ ¿cómo suena?/ todos miran lo que se va cuesta abajo".

Se perfila entonces, nítidamente, la consigna beatle que encabeza esta primera parte: *nada es real*. En efecto, ¿qué puede ser real en un mundo que agoniza entre las pugnas de lo viejo y lo nuevo?, ¿qué puede ser real como síntesis de la antigua moral y la ética juvenil que la trasciende?, ¿qué puede ser real salvo la constante de la rebeldía? En una cultura de la derrota y el sufrimiento como la judeo-cristiana occidental es el hilo invisible de la revolución el gran articulador de las fuerzas interiores del ser humano. Energía es eterno goce, clama Blake

desde los inicios del industrialismo; Bakunin sostiene entre los grilletes de su celda que las acciones humanas sólo serán libres cuando el Estado se disuelva; cambiar la vida exigen los simbolistas y el hilo de la rebelión, de las últimas fronteras humanas, se bifurca en los sesenta haciendo que los jóvenes hagan el amor en los prados del municipio, en las quebradas de Oruro donde Ernesto "Che" Guevara agoniza, en el viaje supradimensional que le hace exclamar a Paul McCartney que ha visto la cara de Dios, en el juicio a Angela Davis, en la cara ensangrentada de un manifestante herido por los bastones policiales, en la certeza final de que el hombre está condenado a ser libre. Es en ese momento que el Rock, como vehículo de energía y de expresión libertaria alcanzará su cima más alta.

Así es, entonces aparece la imagen señera de, ex beatle ya, John Lennon. Su figura es importante porque sus primeros trabajos solistas apuntan a desmitificar lo que ha sido el accionar de su generación. Siguiendo la línea inaugurada por Bob Dylan, profundiza la creación a partir de las vivencias del ego personal, y consigue de esta manera lograr la expresión más perfecta de la canción política. Entonces, en la ruta de los angry young men, Lennon cuestiona cuál es el trasfondo sobre el que su generación ha crecido y desarrollado sus traumas. Es el tiempo de mirar hacia atrás con ira. "Working Class Hero":

"En cuanto naces te hacen sentir pequeño/ al no darte nada de tiempo en vez de dártelo todo/ hasta que el dolor es tan grande que ya no sientes nada/ Un héroe obrero es algo que hay que ser./ Te hacen daño en la casa y en el colegio te pegan/ te odian si eres inteligente y desprecian a los tontos/ hasta que estás tan condenadamente loco, loco que no puedes seguir sus reglas/ Un héroe obrero es algo que hay que ser/ Cuando te han torturado durante veinte raros años/ entonces esperan que tú elijas/ una carrera/ cuando estás tan lleno de miedo que ya no puedes funcionar/ Un héroe obrero es algo que hay que ser/ Te mantienen dopado con religión, sexo y TV/ y tú piensas que eres tan listo y sin clase social y libre/ pero sigues culeando campesinas hasta donde yo puedo ver/ Un héroe obrero es algo que hay que ser./ Hay lugar en la cima, te dicen todavía/ pero debes aprender a sonreír mientras matas/ si quieres ser como los que están arriba/ Un héroe obrero es algo que hay que ser/ Sí, un héroe obrero es algo que hay que ser".

Imposible referirse a esta retrospectiva sin plasmar la huella de nuestras propias vivencias. En ella están trazados todos los hitos por los que el adolescente de nuestra era atraviesa. Es el síndrome de todo nuestro crecimiento. La incomunicación en el hogar paterno; la violencia de un liceo castrante; la confusión generalizada sobre el futuro; la deshumanización de un sistema que programa las trayectorias de los hombres; la aterradora faz de una sociedad que erige sobre el poder, el lucro, el éxito y la competitividad; facetas todas de un sistema que no admite desviaciones, a cuyo trasluz, todas las generaciones de postguerra han ido configurando el particular estado de horror y éxtasis que domina nuestra época. Curioso sello éste. El amor postulado como fuerza transformadora en medio de un marco criminal. La muerte, el atraso, la pobreza en un mundo que ha concebido la creencia indiscriminada de la historia humana como un flujo de progreso constante. La sensación de absurdo, de un absurdo histórico desarrollado desde siempre sobre la base de la dominación y la plusvalía, denunciada y sacralizada por filósofos, pontífices y plebeyos. La constitución del poder como el soporte de la masacre. Vestigios todos de la estirpe condenada a miles de años de soledad sobre la tierra. Lennon prosigue con su ruptura autoconsciente desligándose de toda referencia religiosa y autoritaria. "God":

"Dios es el concepto por el cual medimos el sufrimiento/ No creo en la Magia/ no creo en el I Ching/ no creo en la Biblia/ no creo en el Tarot/ no creo en Hitler/ no creo en Jesús/ no creo en Kennedy/ no creo en Buda/ no creo en el Mantra/ no creo en Gita/ no creo en el Yoga/ no creo en los Reyes/ no creo en Elvis/ no creo en Zimmerman/ no creo en los Beatles/ Sólo creo en mí/ Yoko y yo/ ésa es la realidad".

Propone como salida un mundo natural, primigenio y libre como el remoto sueño del hombre. "Imagine".

"Imagina que no hay paraíso/ es fácil si lo intentas/ ningún infierno bajo nosotros/ sobre nosotros solamente cielo/ imagina a toda la gente/ viviendo por el día/ imagina que no hay países/ no es difícil hacerlo/ nada por qué matar o morir/ y tampoco religión/ imagina a toda la gente/ viviendo la vida en paz/ imagina que no hay posesiones/ me pregunto si puedes/ ninguna necesidad por codicia o hambre/ una hermandad del hombre/ imagina a toda la gente com-

partiendo el mundo/ Puedes decir que soy un soñador/ pero no soy el único/ espero que algún día te unas a nosotros/ y el mundo será uno”.

Es la cima, el Rock de utopía, haciéndose eco y manifestación de ese sueño ancestral, postulando a la libertad como condición natural de toda sociedad, es el tren de la paz que Cat Stevens vislumbra recorriendo pueblos y comarcas de la tierra entera. Más allá de la creencia generalizada de que los jóvenes podían cambiar el mundo, se consolida la certeza de que el futuro no podrá ser sino la utopía humana realizada, sin dejar a la muerte como alternativa; los años sesenta concluyen dejando evidenciada la impermeabilidad del sistema a las tendencias transformadoras, los años setenta se inician a partir de esta encrucijada. Las letras del Rock son un reflejo de esto, han probado ser una extensión artística que ve reflejada en sí todas las características de la sociedad que le rodea. Claramente, el Rock no puede dar respuestas, sólo puede constituirse en un medio para relacionarse y comprender el entorno; el arte, como tal, nunca cambiará las estructuras de la sociedad, pero sí puede cambiar la ideología que generan esas estructuras y transformar la manera de ver las cosas. En el mismo momento en que el underground comienza a precipitarse en su colapso medial, el Rock alcanza el tope de su expresión libertaria para luego desembocar de lleno en la crisis de reflujo que caracterizará a los años setenta. Termina el período libertario en el año 1971, que es el año donde nuevas tendencias rockeras empiezan a perfilarse. Explícito ha quedado el proceso donde después de la ruptura, el Rock se instituye como vehículo portador de ideas, agente subvertidor de la realidad y referente ideológico libertario y planetario. Para concluir esta primera parte, cito las palabras de Tuli Kupferberg ²², músico de The Fugs:

“Creo que la revolución vencerá, si logramos sobrevivir los próximos años. Creo que entonces gozaremos de un florecimiento artístico, social y humano tan profundo y hermoso, que toda la historia pasada de la humanidad se nos aparecerá como una pesadilla tonta e insensata, cosa que quizás haya sido, y quizás sea”.

²² Citado por Rolf Ulrich Kaiser, en *El mundo de la Música Pop* Barcelona, Barral, 1974.

Segunda parte:

La vida es real

*Mi madre era del cielo/ mi padre era de la sierra/ Pero yo soy del
Universo/ y tú sabes lo que eso significa.*

John Lennon

Si tú no eres una realidad, ¿a qué mito perteneces?

Sun Ra

*Pero el mundo de cualquier manera está en manos de los que nunca
escuchan música.*

Bob Dylan

Período de reflujo. Sinfonismo, Glam Rock y estancamiento del Rock.

*La historia muestra su faz: días de horror y éxtasis fraguan el futuro
que fragua la raza.*

Donald Lemkhul

Todo el mundo en la prisión/ corrió a bailar el Rock.

Elvis Presley

Este cuarto período es el más breve en la historia del Rock. Se sitúa entre los años 1972 y 1976. Es la etapa de reflujo porque durante este lapso el Rock experimenta un proceso ideológico que le hace abandonar su postura de celebración exaltada anterior para derivar en un existencialismo egocéntrico, intelectualizado y escéptico. Mantiene inalterado, claro está, su trascendentalismo crítico frente a lo establecido, pero su mensaje se torna individualista y recidivista. Se produce en sus letras una tendencia a elaborar el discurso y hacer de él un elemento tan significativo como la música. Paralelamente, el Rock sufre un fenómeno de gigantismo industrializado y una institucionalización académica que será la causa de su progresivo estancamiento al promediar este ciclo.

Los años 70 son llamados por los sociólogos (entre ellos Christopher Lasch)²³ bajo el nombre de la "década del yo". Esto es entendido como un período en que la búsqueda personal del individuo, es decir, su motivación sensualista e intelectual se sobrepone a la tendencia libertaria de los sesenta. Se asiste entonces, a la erosión del hombre público y el ascenso del hombre privado, fundando así, una nueva modalidad de articulación social. Nada queda ya del ideal beatnik de exploración de un espacio personal y colectivo infinito; éste, por el contrario, deviene en una búsqueda narcisista donde la persona está aislada del entorno o

²³ Luis Racionero: *Filosofías del Underground*. Barcelona, Anagrama, 1982.

bien, completamente integrada. El ejemplo más representativo, e irónico, de esto lo da Jerry Rubin²⁴ en su autobiografía:

“En cinco años, de 1971 a 1975, yo experimenté personalmente el EST, la terapia Gestalt, la bioenergía, el masaje, el jogging, la danza moderna, la meditación, el control espiritual Silva, la acupuntura, la terapia sexual, la terapia Reichiana, la More House -un curso de conciencia nueva-. Me levantaba a las siete de la mañana con una curiosidad y una energía sin límites”²⁵.

Este frenesí egocéntrico se transforma, en el curso de los setenta, en la gran panacea universal, santificada por sus promotores como la posibilidad de liberación personal, la solución por tanto a los problemas sociales, etc. De aquí en adelante el Rock se hará eco de este fenómeno. Su iluminismo tornará en angustia; dará cuenta, como todo el orden intelectual de la época, que la opresión no tiene solamente un rostro; ella, por el contrario, es política, policial, económica, social, cultural, discursiva e ideológica. El período de reflujo es, entonces, una etapa de progresión musical que experimenta una contracción ideológica, que será rota por el punk, en un período que analizaremos más adelante.

Abre el fuego de este período el grupo Génesis con un texto que viene a ser el epílogo de la generación anterior, con un lenguaje característico de lo que será el Rock en adelante, la canción simboliza, mediante un personaje mítico, la trayectoria de quien, cegado por los destellos de una época reciente, cae finalmente en un estado de incertidumbre. Es la visión del “Watcher of the Skies”:

“Vigía de los cielos, vigía de todo/ es un mundo por sí solo, ningún mundo es de su propiedad/ El, a quien la vida ya no puede sorprenderle/ levantando sus ojos contempla un planeta desconocido/ Las criaturas configuraron la tierra de este planeta/ ahora su reino ha llegado al final/ ¿Ha sido de nuevo la vida destruida por la vida? / ¿Jugarán en otro lugar o es que saben algo más que sus juegos infantiles? / Quizás el lagarto se desprendió de su cola/ este es el

²⁴ Líder de los movimientos estudiantiles de Berkeley en 1965. Fundador del partido Yippie y principal organizador de la marcha contra el Pentágono en 1967. Posteriormente, a principios de los setenta tomó parte activa en movimientos pacifistas junto a Abbie Hoffman y John Lennon.

²⁵ Citado por Pierre Domergues en la *Bat Generation*. Magazine Littéraire, febrero de 1980.

fin de la larga unión del hombre con la tierra/ ahora tus pensamientos se vuelven tristemente hacia las estrellas/ ya sabes que ya nunca podremos ir a donde fuimos/ Vigía de los cielos/ vigía de todo/ éste es tu destino solitario, un destino para ti solo”.

Este es el punto de partida para algo que ya había sido prefigurado por Bob Dylan: la estipulación de la estética y del lenguaje Rock como un referente mítico. En efecto, de aquí en adelante el Rock se disocia de su conexión coyuntural para crear un espacio ideológico cercano a la leyenda, a la magia, a la conjunción alucinada de un pasado milenario y un futuro tecnologizado y glacial. Esta característica está en casi la totalidad de las letras de este período. Como veremos en seguida, este factor mítico apunta a señalar una revalorización de la imaginación; a una síntesis entre la realidad y la magia o lo que es lo mismo, a una interpretación imaginaria de la vida. Otro clásico del Rock nos dará la pauta, se trata de “Starway to Heaven”, de Led Zeppelin:

“Hay una dama que está segura/ que todas sus pulseras son de oro/ y ella está comprando una escalera al cielo/ cuando ella llegue allá/ ella sabrá si las tiendas están cerradas/ con una palabra ella puede saber a qué vino/ Ella está comprando una escalera al cielo/ Hay una señal en la pared/ pero ella quiere estar segura/ por qué tú no sabes que algunas veces las palabras tienen dos significados/ En un árbol cerca del muro/ hay un pájaro que canta/ algunas veces todos nuestros pensamientos están confundidos/ eso me hace preguntar/ Si todos nos hiciéramos el ánimo/ entonces el flautista nos guiaría a la razón/ y un nuevo día amanecería/ para aquellos que están parados hace mucho/ y los bosques resonarían con risas/ Tu cabeza está zumbando y no irá/ en caso de que tú no sepas/ que el flautista te está llamando para que te unas a él/ Querida señora, ¿puede oír el viento soplar? / ¿y tú sabías que tu escalera queda en el murmullo del Viento? / Y cuando bajemos por el camino/ nuestras sombras serán mayores que el alma/ ahí camina una dama que todos conocemos/ que brilla con luz blanca y desea mostrar/ como todo se vuelve oro/ y si te escuchas bien/ el tono llegará a ti al final/ cuando todos sean uno y uno sea todos/ para ser piedra y no rodar/ Ella está comprando una escalera al cielo”.

Esta larga secuencia de imágenes refleja claramente lo que va a ser el tono emocional del período. Un mundo donde todo está por hacerse, y en el que, sin embargo, imperan la incertidumbre y el lucro, es señalado sin atenuantes como el marco donde las trayectorias humanas se perfilan. Imperceptiblemente nuevas coordenadas se sitúan sobre los restos del sueño perdido de postguerra. Crece la sensación de frustración acerca de los medios para elaborar el sistema democrático ortodoxo, y aumenta en cambio, el síntoma de desconcierto, abstención y apatía, provocando el retraimiento y la contracción en las fuerzas del disenso americano, europeo e inclusive las del Tercer Mundo. Históricamente el principio de esta etapa está marcado por una serie de hitos importantes y significativos en la configuración del reflujo. En los Estados Unidos estalla el escándalo Watergate agrietando aún más las fisuras de la democracia norteamericana ante la opinión mundial. Latinoamérica es sacudida por una serie de golpes de Estado (Bolivia, Uruguay, Chile, Argentina) que interrumpen abruptamente el proceso de consolidación democrática en el continente.

En octubre de 1973 comienza la sexta guerra árabe—israelí provocando un descalabro en la economía mundial. En el lapso de un par de años solamente, el aspecto político existencial de la juventud ha cambiado notablemente. A la incertidumbre señalada se ha sumado el escepticismo más rotundo; se tiende ahora a revisar las bases del compromiso original, lo que deriva en una búsqueda exclusivamente individual a los conflictos de la existencia. Quizás el texto que mejor represente este estado de ánimo sea esta canción de Uriah Heep, interesante es notar el tono épico del lenguaje, lo que da sentimiento de gesta a un estado de reorganización existencial. 'Circle of Hands':

"Círculo de manos/ plan de helados espíritus/ buscando en mi tierra a un enemigo/ vino a través de las costas del dulce amor/ y en el rostro de la belleza/ el demonio se perdió/ Cielo lleno de ojos/ Mente llena de ojos negros/ desde sus corazones helados/ bajan a sus tumbas/ Asesinaron el amanecer/ extendiendo su desprecio/ siguiendo el curso del sol/ del cual el amor nació/ Nosotros debemos alejarlos/ o muy pronto pagaremos/ y contaremos el costo en penas y sacrificios/ el futuro tiene su precio/ y hoy es solamente el mañana del ayer!"

Por otra parte, los Jethro Tull abordan otro aspecto de la crisis: el religioso. Totalmente distanciados del misticismo iluminista de los sesenta, presentan a un individuo a medio camino entre la duda y el descreimiento más absoluto. "My God".

"Gente, ¿qué han hecho?/ lo han encerrado en su jaula dorada/ lo ataron a su religión/ lo han resucitado de su tumba/ es el Dios de nada/ si es todo lo que puedes ver/ Tú eres el dios de todo/ El es parte de ti y de mí/ Por lo tanto apóyate en El suavemente/ y no lo llames para que te salve/ de tu disposición social/ y de los pecados que deseas repudiar".

Y en "Hymn 43" sostienen:

"Si Jesús salva/ bueno, mejor que se salve El/ de la gloria de los buscadores de gloria que usan su nombre/ en el momento de la muerte/ Lo he visto en la ciudad y en las montañas de la luna/ su cruz estaba sangrienta/ dificultosamente podía mover su piedra".

Lo más notorio de estas estrofas es su marcado afán de desmistificación, o mejor dicho, su antidivinización. Por momentos sugiere que el concepto de Dios no es más que una convención metafísica. Lo que sí estamos en condición de asegurar es que de lo que aquí se reniega es de la estructura social que se interpone entre el hombre y Dios, esto es, la Iglesia Católica y sus convenciones de fe (bautismo, primera comunión, matrimonio, confesionario, jerarquía eclesiástica, etc.). Aquí se cuestiona metafóricamente a la institución religiosa como factor de poder, lo que viene a distorsionar el verdadero sentido que toda religión debería tener, el cual es relacionar al hombre con el macrocosmos. El objetivo no es aumentar la confusión, sino por el contrario, despejar la duda, renovar la religiosidad permitiendo un rescate de su identidad disociada.

Ya hemos señalado que uno de los aspectos más renovados en las letras Rock de este período es el lenguaje. El llamado Rock "Sinfónico" es la tendencia que explora con mayor profusión este hecho hasta llevarlo a un nivel literario más cuidado y pulido. Esto es significativo. Corresponde a la creencia, contradictoria o no, del Rock como propulsor cultural. Una cosa es incuestionable, y ésta es la validez del Rock como vehículo transmisor de ideas; y esto bien puede ser un indicio de

trascendentalismo cultural, o bien, el requisito sine qua non de toda manifestación creativa para alcanzar categoría de arte. Veamos como funciona esto en la práctica. Una de las composiciones más bellas de este ciclo se titula "And you and I", y pertenece al grupo Yes. Aborda el tema de la pareja en la línea inquisitoria y celebrativa propia del Rock, pero con un lenguaje y visión totalmente nuevos, véase enseguida si las letras del Rock cumplen o no un rol cultural:

"Un hombre concibió las respuestas del momento al sueño/ estando las flores diariamente sintiendo todos los temas/ como una base dejada para crear el propósito espiral/ un movimiento recuperado y cuidado en lo mismo/ todo completamente a la vista de las semillas de la vida contigo/ Cambiado solamente para una vista del sonido en el espacio acordado/ entre el cuadro del tiempo detrás de la cara de la semilla/ viniendo rápidamente para los términos de toda la expresión que deja/ la emoción revelada como la doncella del océano/ todo completamente a la vista de las semillas de la vida contigo/ Y tú y yo ascendiendo sobre el mar para el valle/ Y tú y yo saliendo para llamar las estaciones/ Escuché atentamente pero no pude ver/ que el instante de la vida cambia fuera y dentro de mí/ El Predicador entrenado en todo para perder su nombre/ El Maestro viaja pidiendo que se le demuestre lo mismo/ al final estaremos de acuerdo/ aceptaremos e immortalizaremos/ que la verdad del hombre está madurando en sus ojos/ completamente a la vista de las semillas de la vida contigo/ Y tú y yo ascendemos cruzando las formas de la mañana/ Y tú y yo alcanzaremos el Sol hacia el río/ Y tú y yo ascendemos más claramente hacia el movimiento/ Y tú y yo somos llamados sobre el valle de océanos infinitos.

Indudablemente que una canción de música popular como es el Rock, recoja en sí tal cantidad de imágenes y conceptos indica claramente el nivel de desarrollo alcanzado por este género en las dos décadas transcurridas hasta ese momento. La corriente inaugurada por Bob Dylan se ha consolidado. Del referencialismo de los cincuenta llegamos a una estética por momentos metafísica. Esta bella cosmogonía amorosa se emparenta directamente con una de las líneas temáticas de la poesía inglesa, recuérdese a John Donne y al resto de los poetas metafísicos ingleses del siglo XVII. Se da aquí el proceso de institucionalización del Rock, ya sea en monumentales festivales al aire libre o en serias y hieráticas facultades de música: el mensaje de sus letras, esto ya se ha

aceptado, constituye una de las variantes más ricas de la poesía contemporánea. Lo cual, si le da peso cultural, contribuye a cierto estancamiento en su evolución, puesto que desvirtúa el anarquismo primigenio del Rock, mas esto forma parte de su eclecticismo, ambos extremos pueden darse dentro de él: el energético y el intelectual, los que se complementan y se excluyen en una dialéctica propia del arte contemporáneo. Sin lugar a dudas, las letras del Rock constituyen una ideología vanguardista y democrática, puesto que son ya una expresión planetaria.

Continuando el desarrollo ideológico del reflujo, tenemos que transcurrido apenas un año, ya en 1973, el desconcierto y la incertidumbre iniciales se han trocado en un oscurantismo apremiante. La humanidad parece sofocarse en un espiral represivo donde sólo permanecen constantes el fantasma de la guerra, el dolor y la destrucción. Al instante de las barricadas rotas ha sobrevenido la "era del cuchillo". La violencia se ha apoderado de las calles en una vorágine de poder, terror y enajenación. El pulso de la época es interpretado por Emerson, Lake and Palmer en una magistral composición de largo aliento, donde presentan una metáfora de la sociedad resuelta en tres aspectos claves: el poder, la violencia y la tecnologización. La pieza se llama "Karn Evil 9".

*"Una fría y brumosa mañana escuché una alarma sostenida en el aire/
sobre una edad de poder donde nadie tendría una hora libre/ donde las semillas se
habían recogido/ niños silenciosos temblaban en el frío/ ahora sus caras fueron
capturadas en los lentes de los chacales del oro/ sufriendo en silencio, todos han
sido traicionados, los hirieron y los golpearon de una manera terrible/ rogando
para sobrevivir al final del día/ no hay compasión para aquellos que quedan/
Debe haber alguien que los pueda liberar para tomar su pena de esta odisea/ para
ayudar a los desesperados y los refugiados/ para proteger lo que queda de hu-
manidad/ ¿no puedes ver? / ¿no puedes ver? / Yo estaré allí/ yo estaré allí/ para
sanar su pena/ para rogar y alcanzar a pelear mañana".*

A continuación viene la descripción de ese mundo. Un mundo presentado como el show que nunca termina, al que se paga entrada para presenciarlo. El espectáculo incluye penes supersónicos que se utilizan para guerrear, bares en los que flotan cabezas de obispos en las jarras, bombas en los automóviles, miseria a destajo, prestidigitadores que sacan a Jesús de un sombrero, reinas gitanas guillotinas en directo, es-

pectáculos pornográficos entre siete vírgenes y una mula, etc., todo lo cual es descrito como el "Mayor show en el Cielo, el Infierno o la Tierra". La última parte de esta composición revive el factor mítico que hemos señalado, presenta a la joven generación como protagonista de una historia milenaria que en su última fase llega a la confrontación definitiva de la humanidad con su destino:

"El hombre solitario nacido de la piedra/firmará el polvo del tiempo/sus manos ondearán la llama de su alma/ ata una cuerda a un árbol y cuelga al Universo/hasta que el viento de los que ríen sople frío/ Temor que serpentea en las orejas de los hombres/ y detrás hay una cabeza escondida/ seca. . . Muerte. . en el viento. . .".

El estadio final de esta colisión se da entre el hombre y su creación más perfecta: la computadora. La lucha no se resuelve sino que queda pendiente como una interrogante:

"Nadie admite a quien vuela en mi navío/ PELIGRO deja hablar al computador de ladrillo/ EXTRAÑO/ COGE TU PROGRAMA/ YO SOY TU MISMO/ ningún computador permanece en mi camino/ sólo la sangre puede cancelar mi pena/ Guardianes de un nuevo y claro amanecer/ dejen que se dibujen los mapas de la guerra/ Regocíjate la gloria es nuestra/ nuestros jóvenes no han muerto en vano/ sus tumbas no necesitan flores/ las losas han registrado sus nombres/ Yo soy todo lo que es/NEGATIVO PRIMITIVO LIMITADO YO TE DEJE VIVIR/ pero yo te di la vida/¿QUE MAS PUEDES HACER?/para hacer lo que era correcto/YO SOY PERFECTO, ¿LO ERES TU?".

Este diálogo final entre el hombre y el computador resume el estado de esquizofrenia deshumanizada de toda la realidad presentada aquí. Esta pequeña epopeya sinfónica ha cumplido una proeza: sintetizar claramente un estado de angustia ante una sociedad descompuesta, reflexionando además sobre los dilemas que tal estado de cosas le infiere a la existencia y sugiriendo, por último, una vuelta hacia las profundidades humanas en medio de la situación límite en la que el ser humano se encuentra. En lo sucesivo ése será el temple anímico que prevalecerá en las letras Rock del reflujo. Al parecer, la autodestrucción, como el éxtasis, es un viaje al punto sin retorno.

Sin embargo, como lo señala el epígrafe de este capítulo, días de horror y éxtasis fraguan el futuro de la raza. En medio del espanto desatado se distinguen claramente los resplandores de una búsqueda extática que justifique el rastro de la historia vivida y que representa, una vez manifestada, el síntoma más claro de las fuerzas de la vida. La energía, en cualquiera de sus manifestaciones humanas, está siempre constreñida por la moral dominante de la sociedad establecida. A las relaciones de la dominación con la represión sexual del individuo, se suma la exclusión tajante de toda muestra de sensorialidad en los diversos órdenes de la vida. El autoritarismo niega, por lo tanto, el sentido mágico del vínculo original del hombre con el mundo (recuérdense para esto los significativos trabajos de Antonin Artaud).²⁶ La energía, entonces, al situar al hombre en un plano exento de agentes restrictores, es decir, retrotrayéndolo a su estado natural, subvierte el orden establecido de la existencia por otras coordenadas en las cuales la energía misma sigue siendo el fin último. De esta manera, factores somáticos como el orgasmo, la serenidad, el gozo, la plenitud son subversivos puesto que liberan y enriquecen, propenden a la conquista de la integridad humana y se contraponen a la neurosis y agotamiento endémico de la sociedad occidental. Una vez más tenemos que se cumple el ciclo dionisiaco pánico del arte energista, desde las orgías rituales griegas y las ceremonias religiosas aztecas, hasta el grito admonitorio del Romanticismo, que llega al happening de los sesenta, el Arte vuelve a tornarse como un reafirmador de la vida, un catalizador y regulador de las potencialidades humanas. El Rock se inscribe en esta tendencia. Así, en medio de la crisis, surge nuevamente John Lennon para, en una especie de mantra ritual, insistir con su propuesta:

“Así pues sigamos jugando juntos a esos juegos de la mente! fe en el futuro a partir del presente/ no puedes golpear sobre esos guerrilleros de la mente/ absolutamente en otro lugar en las piedras de tu mente/ Sí, estamos jugando siempre a esos juegos de la mente/ proyectando nuestras imágenes en el espacio y el tiempo/ Amor es la respuesta/ y tú muy bien lo sabes/ Amor es la flor/ que has de dejar/ que has de dejar crecer/ Así pues sigamos jugando juntos a esos juegos de la mente/ haciendo la danza del ritual al

²⁶ Antonin Artaud: “El Teatro y su Doble”. Barcelona, Edhasa, 1978.

sol/ millones de guerrilleros de la mente/ aplicando el poder de sus almas en la rueda kármica/ sigue jugando a esos juegos de la mente para siempre/ elevando el espíritu de la paz y el Amor/ Amor".

Y, ¿qué son esos juegos mentales sino los sueños humanos, esas lejanas utopías sobre un mundo justo para todos? ¿Qué son esos guerrilleros de la mente sino los incontables, esos millones de seres humanos que sufren los dolores de la guerra y la opresión? En un mundo regido por hegemonías de toda clase, sólo resta confiar en esa enorme, sagrada reserva de hombres y mujeres que confieren a la vida su real valor, primigenio, cósmico. Esperar, finalmente. Esperanzas de otra vuelta de la rueda kármica en una historia solitaria ya por siglos.

1973 es el año de auge de una variante rockera que se ha convenido en llamar "*Glam Rock*" (de "*Glamour*"). Tradicionalmente se ha asimilado, de manera errónea, al Glam con el Gay Power, o de manera más explícita con el Gay Liberation Front²⁷, lo que puede prestarse a confusiones puesto que esta tendencia nunca postuló sus elementos de ambigüedad sexual, de travestismo o de provocación como un factor liberacionista o libertario. El Glam Rock consiste más bien en un producto prefabricado surgido como reflejo de ciertas coyunturas de la época. Surge como respuesta a una serie de condicionantes sociales, de las cuales la más notoria es el decadentismo. Producida ya la desilusión de la experiencia sicolédica, abortados los movimientos de rebeldía juvenil, la nueva situación de los setenta favorece la búsqueda, o mejor dicho, la manifestación de expresiones excluidas anteriormente. Es así como se favorece el ascenso de una actitud sexual pretendidamente libre; el Glam Rock con su teatralismo excesivo, llega a hacerse eco de una nueva postura sexual mas no ofrece, esto es lo sintomático, ninguna reivindicación, mucho menos una salida a la opresión sufrida por los homosexuales. No obstante el Glam Rock tiene en sus cultores más importantes productos artísticos de gran valía y belleza. Revisemos pues las características de este movimiento en sus exponentes mayores, David Bowie, Alice Cooper y Lou Reed.

Las letras de David Bowie poseen un lirismo bastante definido. Si bien sus textos, como conjunto, apuntan a una pesimista visión sobre la

²⁷ Organización que busca reivindicar el derecho de los homosexuales a ser aceptados, a usar el cuerpo libremente y en última instancia a transformar las causas de la discriminación de las minorías sexuales.

condición humana, es tal la sutileza y el refinamiento de su poder imaginístico, que el conjunto de su obra destaca ampliamente en el contexto de los letristas del Rock. El texto que sigue a continuación ofrece una desesperada y romántica visión sobre el acoso que cerca al ser humano actual, al que no le queda más que una doliente y delirante existencia en la marginalidad. "All the madmen".

"Día tras día/ envían a mis amigos/ a mansiones grises y frías/ en la parte más distante de la ciudad/ donde los débiles andan por las calles/ mientras los cuerdos viven bajo tierra/ ¿Dónde puede estar el horizonte en una celda oscura y tenebrosa?/ Deben estar muy ofuscados/ no estoy en absoluto nada bien/ no me dejen en libertad/ estoy del todo desvalido/ tengo la libido partida/ dénme una vieja y querida lobotomía/ porque prefiero estar aquí/ con todos los locos/ Zane Zane Zane/ ouvrez le chien".

Alice Cooper, por su parte, es la antítesis de Bowie, donde éste es sutil, conceptual, filosófico, aquél es violento, satánico, provocativo. Cooper es uno de los iniciadores de la teatralización del Rock, sus letras por lo tanto son un elemento más en su concepto teatral unificador, los elementos que componen el teatro Rock de Alice Cooper son la androginia, el grandguñol, el dadá, la plástica surrealista y la violencia, con lo que pretende lograr, en conjunto, un reflejo de la sociedad en la que el espectador vive y que éste obtenga un escape a las pulsiones que le presionan y descubra en el espectáculo el rostro revelado de su mundo. Esta intención catártica lo emparenta con las expresiones más notorias del teatro de vanguardia. A continuación dos textos breves que ilustran bastante bien su concepto espectacular. "Mary Ann":

"Mary Ann, estoy enloquecido contigo/ te juro que lo estoy/ simplemente no puedo vivir sin ti, Mary Ann/ Mary Ann, mi vida se construyó a tu alrededor/ estrellas y arena/ tus ojos eran pozos de risas, Mary Ann/ y yo pensaba que eras mi hombre".

Después de este idilio andrógino, una muestra de necrofilia límite. "I love the dead":

"Amo a los muertos antes de que se enfrien/ son carne azulada para que yo la agarre/ los ojos del cadáver fijos en mí no ven nada/ amo a los muertos antes de que se levanten/ sin despedidas, sin adioses/ nunca llegué a conocer tu

*rostro putrefacto/ mientras amigos y amantes lloran sobre tu estúpida tumba/
tengo otras cosas que hacer contigo, cariño/ amamos a los muertos/ amamos a
los muertos, yeah".*

Cuando se le preguntó el motivo de su cambio de nombre, Alice Cooper respondió:

*"A esta sociedad que te encomienda unos papeles cada vez más precisos,
cada vez más estrechos, cada vez más opresivos, nosotros le hemos respondido
rechazando incluso nuestro papel biológico. No queremos ser considerados como
machos o hembras, sino como seres humanos, habitantes del planeta Tierra,
que es una mínima partícula de un cosmos que es, a su vez, nuestro único
punto de referencia. Nosotros estamos de viaje por el espacio, el motor es el
amor, el amor por todos los seres vivos, sin distinción de raza, ideología ni
cultura. . . y aún menos de sexo; donde hay amor hay un corazón que late.
Nuestra música habla de esto, nuestro cuerpo habla de esto. . . "*

He transcrito íntegra esta declaración porque creo representa la postura más genuina dentro del híbrido prefabricado del Glam Rock.

Finalmente Lou Reed completa la trilogía más representativa de esta variante. Se ha definido a Reed como un decadentista o un promotor de ideas decadentes al interior del Rock. Me inclino a pensar más bien que los textos de Reed constituyen una poética de la decadencia, como bien lo define Eduardo Haro Ibars²⁸. Reed es un testigo de la decadencia, es un cronista que registra los hechos del submundo neoyorquino. De esta manera sus letras podrían constituir un tipo de folklore urbano en el que los personajes son las prostitutas, los borrachos, los traficantes, los drogadictos y gigolós, etc. Reed es un músico cuyas letras presentan un mundo entre decadente y pervertido precisamente para buscarle una explicación y una salida a tal estadio. Veamos entonces su canción más importante, en la que alude al escenario de donde provino, la "Factoría" de Andy Warhol. "Walk on the wild side":

*"Hally llegó de Miami, Florida/ hizo autostop y cruzó USA/ en el cami-
no se arrancó las cejas/ se afeitó las piernas/ y entonces él fue una ella y dijo hey
baby vete de paseo por el camino salvaje/ vete de paseo por el camino salvaje/
Candy llegó del interior de la isla/ en el cuarto trasero fue la querida de todos/*

²⁸ Eduardo Haro Ibars *Gay Rock*, Barcelona, Júcar, 1975.

pero jamás perdió la cabeza/ aun cuando le daban con la lengua/ y ella dice, eh chico, vete de paseo por el camino salvaje/ Jackie acaba de estar afuera/ pensó que era James Dean por un día/ y supongo que tuvo que reventar/ el valium la hubiera ayudado rápido/ dijo, hey chico, vete por el camino salvaje/ y le dije, querida vete por el camino salvaje/ y las chicas de color dicen tú tú tú”.

Incuestionablemente esta trilogía constituye la expresión más artística del Glam Rock de los setenta. Con ellos observamos una conducta que en sí simboliza una postura distanciada y a la vez patente de un punto neurálgico de la sociedad, los marginados sexuales. Una cultura que se diga humanista no puede excluir a nadie por sus prácticas sexuales; el fruto de toda cultura para sobrevivir, es el de ser un espacio libre, generador de nuevas dimensiones humanas, nada de lo que es humano, le es ajeno al hombre mismo.

Con motivo de la confrontación árabe-israelí se expande entre la cultura del período el significado de la guerra. El Rock de esta etapa le da al tema un tratamiento distinto del sostenido en los años sesenta. La versión de los setenta no exalta ya al pacifismo como una manera de terminar la guerra; prefiere profundizar la visión sobre los detalles existenciales del belicismo. El tono adquiere una considerable connotación épica al reflejar el conflicto base entre las directrices antagónicas de la sociedad, aquella que preserva su estructura y aquella que pugna por transformarla. Nuevamente el grupo Yes es el que mejor expresa este sentido. *“The Gates of Delirium”*.

Nosotros debemos considerar/ el permanecer y pelear como recuerdo de un pacto interior entre nosotros/ visto eso a medida que avanzamos/ y cabalgamos ahí en movimiento/ para ser defendido en los campos del honor/ permanece la refulgente espada de los caminantes/ las vidas pacíficas no parirán la libertad/ sabemos que hay que pelear/ destruir la opresión/ hasta el punto de reacción/ cuando los líderes te miran atacando”.

Sigue a continuación un largo preámbulo que concluye en la antesala misma de la guerra. Es notorio el hilo emocional que se advierte. La opresión se transforma en violencia. El temor deviene en ira:

“Escucha como tus amigos han sido destrozados/ ellos nos cuentan de tu veneno/ ahora nosotros sabemos/ Dales la muerte a medida que ellos nos dan/

déjalos que quemen la risa de sus niños en el infierno/ el puño correrá a mezclar metal al cañón/ el Espíritu canta en tonos demoledores que ganamos el tambor de la batalla/ nuestros sollozos sacudirán el aire y se romperán en el amanecer/ la pluma no quedará en las alas del demonio/ la hora se aproxima/ pronunciando el sermón del Diablo”.

Sobreviene entonces la destrucción, pero ésta no es suficiente para terminar con el ciclo eterno de la existencia, en medio de estas puertas del delirio pueden verse los espacios por donde se filtra la luz de las simientes de la vida, esperando aún la ocasión para borrar todo vestigio de maldad en el corazón humano. Los Yes concluyen esta obra con una invocación plena de fulgor y de esperanza:

“Pronto, oh pronto/ la luz entra y suaviza esta noche sin fin/ y espera aquí por tí/ nuestra razón para estar aquí/ Pronto, oh pronto, el tiempo/ todo lo que nos movemos para ganar alcanzará y calmará/ nuestro corazón que está abierto/ nuestra razón para estar aquí/ tiempo atrás convertida en poema/ Pronto, oh pronto la luz/ es nuestra la forma para el tiempo/ es nuestro el derecho/ el Sol nos guiará a nuestra razón para estar aquí”.

De la misma manera que el existencialismo de la guerra es sometido a una reformulación, el estado de opresión también es enjuiciado bajo un nuevo concepto. Esta vez el blanco de una demoledora crítica resulta ser la estructura misma del poder, la cual ya no presenta diferencias en ninguno de los dos hemisferios del globo. Tenemos entonces a la *“gente plástica del universo”*²⁹, de Checoslovaquia que señala claramente cómo una sociedad estratificada en cúpulas de poder se institucionaliza sobre el miedo, que es el sello distintivo de los que gobiernan. *“Ciento por ciento”*:

“Ellos tienen miedo que la gente salga/ ellos tienen miedo que la gente se quede/ tienen miedo a la Izquierda/ tienen miedo a la Derecha/ tienen miedo a la ciencia, al arte, a los libros/ y poemas y obras de teatro y filmes y discos y cintas/ a los escritores, poetas, periodistas, músicos y cantantes/ tienen miedo a la détente, al desarme, a los tratados que firmaron, a lo que dijeron, a lo que

²⁹ Grupo formado después de la Primavera de Praga y uno de los principales impulsores del Underground checo. Sometido a una implacable persecución por parte del Estado, este grupo terminó desarrollando su actividad musical en forma clandestina, lo que ocurrió con la mayoría de los grupos de la primera y segunda generación rockera de Checoslovaquia. Encarcelado su líder, Iván Jirous, los Plásticos fueron aceptados por Amnesty International como prisioneros de conciencia.

escribieron/ tienen miedo del agua y el fuego, lo mojado y lo seco, la nieve y el viento, la helada y el calor/ tienen miedo de Marx, de Lenin, de la verdad, la libertad, la democracia/ y la Carta de los Derechos Humanos”.

Es el eterno ciclo, ya señalado, de la exigencia, de la urgencia libertaria de la condición humana. Cuando un sistema se desenmascara y su verdadera faz queda al descubierto, queda en evidencia que las fuentes de las que se nutre un estado basado en el autoritarismo son el temor y la destructividad. Sólo hay una clase de liberación en el hombre y ésta es su liberación social. Todo otro intento exclusivamente individual está destinado a ser asimilado por el sistema, en desmedro de la gran humanidad, pero la humanidad entera espera, la vida misma es esperanza. . .

Durante los años 1974 y 1975, la tipología existencial del Rock consolida un concepto que se podría definir como existencialismo de la precariedad. Esta situación tal vez es la más característica del período de reflujo. Consiste en señalar un proceso de degradación o estancamiento de la condición humana recalcando el costo emocional que surge al producirse la brecha entre los ideales del período inmediatamente anterior y el estado de refinamiento violento y decadente que rodea a la subcultura juvenil de los setenta. Sesgados ya los sueños del Underground, el choque entre el mundo interior y el entorno se hace cada vez más violento, se generalizan las sensaciones de angustia, vacío e impotencia, con lo que paulatinamente se da paso a un estado de apatía global. Sin embargo, aun en este estadio se mantienen intactas las concepciones morales de la interioridad humana.

La obra que inaugura esta concepción se llama *“The Lamb Lies Down on Broadway”* y pertenece al grupo Génesis. Narra la historia de Rael, un joven portorriqueño situado a medio camino entre la delincuencia y la marginalidad, quien busca a su hermano John perdido en el metro neoyorkino. Durante su búsqueda vive toda clase de experiencias y sensaciones; finalmente cuando encuentra a su hermano, quien se está ahogando en unos rápidos, ve reflejado en el agua que el rostro de John es el suyo propio con lo que la historia vuelve a situarse en su punto de partida y a repetirse en forma cíclica. El trayecto de Rael está lleno de situaciones oníricas y elementos imaginarios, de él he extraído esta letra que transmite fielmente el tono general de la obra, la que adquiere una dimensión surrealista. *“The Carpet Crawlers”*.

“Hay lana de ovejas bajo mis pies desnudos/ la lana es suave y tibia/ exhala una especie de calor/ una salamandra se precipita en las llamas para ser destruida/ criaturas imaginarias. Son cazadas en celuloide al nacer/ las pulgas cuelgan en el vellón de oro/ con la esperanza de encontrar paz/ cada gesto y pensamiento son cazados en celuloide/ no hay escondite en mi memoria/ no hay lugar para el vacío/ Los reptiles cubren el piso en el corredor rojizo/ en mi segunda mirada de la gente, tienen más sangre vital que antes/ ellos se están moviendo/ se están moviendo a tiempo hacia una pesada puerta de madera/ donde la aguja del ojo está pestañeando, cerrando sobre el pobre/ Los reptiles de la alfombra atienden a sus llamados:/ “Hemos logrado meternos adentro para salir”/ Hay sólo una dirección en las caras que yo veo/ es hacia el cielo, donde se dice que están las cámaras/ como la pelea del bosque por los rayos del sol que echa raíces en cada árbol/ son empujados hacia arriba por el magneto creyendo que son libres/ Superhombres de buenos modales son mantenidos en Kriptonita/ y las vírgenes sabias y locas ríen locamente con sus cuerpos brillantes/ a través de la puerta de la fiesta de la cosecha es iluminada por candiles/ es el fondo de una escalera cuyos espirales se pierden de vista/ Los reptiles de la alfombra atienden a sus llamados “Hemos logrado meternos adentro para salir”/ “hemos logrado meternos adentro para salir”.

Tradicionalmente se ha definido “The Lamb Lies Down on Broadway” como un viaje físico y mental. Personalmente rechazo esta dualidad. Me inclino a pensar más bien, que se trata de una trayectoria física interpretada de manera imaginaria. Las visiones del protagonista son el reflejo de su propia realidad, la bellísima secuencia de imágenes así lo sugiere. En efecto, ¿qué distancia hay entre esos supermanes atrapados en kriptonita y las carátulas de comics que cuelgan en los puestos de diarios?, ¿qué separa a los reptiles que reptan en la alfombra de la multitud que llena las calles y cuyo móvil secreto es entrar para salir y trascender su condición?, ¿qué diferencia hay entre el flujo mental que llena el día y esas criaturas imaginarias cazadas en celuloide? Imaginemos ahora a Rael, ¿no es explícito acaso el hecho de centrar un ente que enriquece su realidad imaginando en la figura de un chico portorriqueño, pobre y marginal? La marginalidad de Rael está condicionada por su soledad; Rael es un ser situado en contra de la marea despersonalizadora que regula a la gente. La letra señalada sugiere que

la subjetividad, la dialéctica de la imaginación, no pueden ser excluidas porque se corre el riesgo de desintegrar la individualidad, Rael es un ser que imagina y haciéndolo trasciende su marginalidad y adhiere a márgenes más amplios de realidad. La soledad de Rael es simbólica, es la soledad de toda sensibilidad que batalla por encontrar su lugar, su posibilidad de plenitud en la realidad, su conflicto es el de la vida entera puesto que no hay escondites en la memoria y se está bregando por el éxtasis, porque después de todo no hay lugares para el vacío. La existencia es una situación precaria porque está expuesta al rigor y todo rigor es crueldad, de la misma manera que toda inteligencia es una eventualidad que puede derivar en el automatismo más deshumanizado. Y si la existencia es precaria, si los sueños libertarios son sesgados por la fuerza, si estamos condenados a crecer sin referencias y en la más absoluta desafiliación, habrá que recordar, como Aragón, que somos feroces como hombres y llegar a aceptar ese síntoma de destrucción que está dentro nuestro, para que así en la más absoluta de las dialécticas, el Universo entero se reorganice y puedan llegarse a ver, nítidos, los límites de una nueva realidad, de lo contrario, no queda sino seguir rastreando la huella de esa incandescencia vital como el chico portorriqueño que perdido en la estación del metro encuentra una escalera cuyos espirales ascienden sin límite.

El concepto de existencia precaria es profundizado por el grupo Supertramp en los términos de la indefensión que debe recorrer y sufrir un chico desde la edad que asiste al colegio. El individuo se topa con reglas y convenciones que tienden a programar la vida desde el principio. El mundo entonces se vuelve opresivo y agobiante. La traumática experiencia de transitar desde la calidez de la infancia al mundo frío e incierto de los adultos deriva finalmente en un estado de soledad irremediable; tal como lo expresa el texto de "School":

"Puedo verte de mañana cuando vas al colegio / no olvides tus libros, tú sabes que has aprendido la regla de oro/ el profesor te dice que dejes de jugar y te pongas a trabajar/ cuando la escuela termina vas a jugar al parque/ no te quedes hasta muy tarde/ no dejes que se ponga demasiado oscuro/ te dicen que no vagues alrededor/ y que aprendas las cosas de la vida/ y crece justamente como ellos/ y tú estás lleno de dudas/ no hagas esto y no hagas eso/ ¿qué están

tratando de hacer? / hacer un buen muchacho de ti/ ¿saben acaso cuando estás listo para eso? / no critiques, ellos son viejos y sabios/ haz como ellos te dicen/ no permitas que el diablo venga y te abra los ojos/ tal vez yo estoy equivocado esperando que tú luches/ o a lo mejor estoy totalmente loco/ no distingo lo malo de lo correcto/ pero mientras estoy aún vivo/ voy a decirte esto siempre/ depende de ti si tú necesitas ser eso/ si necesitas ver eso/ si quieres ver de esa manera/ tú estás en el camino correcto”.

El mismo ambiente de inestabilidad que rodea a la adolescencia lo expresa Elton John con una fuerte dosis de humor, lo cual viene a ironizar el exitismo de nuestra sociedad, parámetro del poder, reflejo velado de la competitividad enajenante que se impone a través del arribismo y la falsedad. *“Gotta a meal ticket”.*

“Te puedo rastrear si lo necesito/ y tomar tu brandy de un zapato de cristal/ en el rincón mientras otros trepan alturas mareadoras/ el mundo está frente a mí en blanco y negro/ yo estoy en la línea del fondo/ logré un boleto para comer/ para sobrevivir necesitas un boleto para comer/ no sientas dolor/ sin dolor/ sin lamentos, sin lamentos/ cuando las líneas han sido formadas tú eres alguien más/ haz tú mismo un favor y el boleto para comer hace el resto/ estrecha la mano si puedes/ cree en nosotros y nosotros te amaremos de todas maneras/ no nos dejes perdidos en esta jungla/ con el cincuenta por ciento que es muy difícil de manejar”.

Pero sin lugar a dudas, el mejor relato sobre la precariedad lo ofrece el grupo Queen en su clásica *“Bohemian Rhapsody”*, en la que el protagonista se debate ante un futuro sin horizontes en la más despiadada soledad:

“Es ésta la vida real/es como la fantasía/atrapado en un derrumbe/ no escapas de la realidad/abre los ojos/mira a los cielos y ve/ sólo soy un pobre chico/no necesito simpatía/ porque yo vengo y voy/ un poco alto y un poco bajo/ dondequiera que sople el viento/ no me importa realmente a mí/ Mamá, asesiné a un hombre/ puse una pistola sobre su cabeza/apreté el gatillo, ahora está muerto/mamá, la vida ha comenzado/ pero ahora tengo que marchar y arrojarlo todo lejos/mamá oh/ no traté de hacerte llorar/ si no vuelvo nuevamente esta vez mañana/ sopórtalo, sopórtalo como si nada importara/ muy tarde mi tiempo ha llegado/ enviando escalofríos bajo mi columna/ el cuerpo duele todo el

tiempo/ adiós a todos/ tengo que marchar/ lograr dejarte atrás y enfrentar la verdad/ mamá, oh/ yo no quiero morir/ a veces desee no haber nacido después de todo/ (...)/ De modo que tú crees que puedes volarme y escupir en mis ojos/ así que crees que puedes amarme y dejarme morir/ oh, nena/ no puedes hacerme esto, nena/ tengo que salir bien de aquí/ nada realmente importa/ alguien puede apreciar/ nada realmente me importa a mí/ dondequiera que sople el viento”.

Programación, arribismo, soledad, indiferencia, cuatro elementos de la cultura adolescente de los setenta que articulados entregan un panorama de la más fría desolación. En el lapso de cuatro años el paisaje ha variado totalmente, la euforia ha dejado paso a la apatía, la rebeldía se ha trocado en egolatría, todo finalmente no es más que el elemento lubricante del viejo dínamo caníbal. Atrás quedó la explosión multiforme y multicolor del Underground, atrás el impacto de los movimientos revolucionarios en Latinoamérica, atrás la química energética de la nación de Woodstock: cuando termina el sueño y la humanidad entra en otra etapa de oscurantismo, se produce una nueva brecha: la dispersión de una generación de sus parámetros colectivos. La democracia se transforma en un negocio sucio manejado por viejos, el Rock entra en un acartonamiento pretencioso y academizante, la pareja se resquebraja por sus cuatro costados, finalmente la lejanía deviene en nostalgia, por el pasado, por el futuro, por el amor. Pink Floyd. “Wish you were here”:

“Así que crees que puedes llamar paraíso al infierno, cielos azules al dolor/ ¿puedes llamar verde campo a un frío riel de acero? / ¿sonrisa a un velo? / ¿piensas que puedes decirlo? / ¿Y consiguieron que trocaras tus héroes por fantasmas? / ¿cenizas ardientes por árboles? / ¿aire caldeado por fresca brisa? / ¿frío confort por moneditas? / ¿Y canjeaste una marcha en el frente de guerra por un rol principal en una jaula? / cómo deseo, cómo deseo que estuvieras aquí/ somos nada más que dos almas perdidas nadando en una pecera año tras año/ recorriendo la misma vieja tierra/ ¿qué hemos encontrado? / los mismos viejos temores/ deseo que estuvieras aquí”.

¿Qué más agregar? Solamente señalar que, en ocasiones, la nostalgia, como la euforia, transparenta la realidad. Pedir finalmente, llegar a tener siempre una mañana de más a nuestras espaldas.

Los años setenta son el período en el que se consolida una tendencia que podríamos denominar Rock de “vanguardia” o Rock de “concepto”, siendo ésta una variante caracterizada por el marcado intelectualismo de sus textos y la densidad conceptual de su desarrollo. Puede concluirse que esta variante constituye, en su acepción más genuina, la expresión de una élite cuya propuesta es una reflexión sobre el discurso del arte mismo. Su manera de ver el mundo implica un gran caudal de información, lo que suprime, por una parte, toda posibilidad de espontaneidad, y sugiere, por la otra, una cosmogonía urbana que sintetiza, muy extraña y peculiarmente, una fusión de neurosis y contemplación. La temática de esta variante no se desentiende de la línea argumental del Rock de este período. A manera de ejemplo, una letra que sugiere otra faceta del reflujo, más conceptual, más velada, más refinada. Pertenece a los Henry Cow,³⁰ se titula *“Living in the Heart of the Beast”*: *“La situación que gobierna tu mundo (a pesar de todo lo que te han dicho)/ me gustaría luchar contra ello pero la norma sustituye.../ Ahí me quedo en mis propias luces alimentadas con banderas arrancadas/ de libros e historias de marchas en conjunto../ unidos con héroes, éramos la rabia, el fuego/ pero recibí un desatino diferente, atado a una desesperación más íntima/ Para llamar a los héroes, ¿tienes que hablar de esa manera todo el tiempo? / Historias contadas por idiotas en ediciones baratas; un juego de formas/ a pesar de mi fabulosa necesidad de pelear y vivir/ Apretando las mangas el hombre sin palabras expone su fracaso:/ sonriente arroja un vaso de vino que describe su tristeza enroscada/ en forma simple: roto en un vaso él ha cambiado.../ Nacimos para servirte con todas nuestras sangrientas vidas/ con trabajosas lenguas damos nacimiento a suaves mentiras:/ disfrazadas metáforas que nos mantienen en un vasto silencio invertido/ doblemente bordeado con temor/ Signos crepusculares nos descomponen”*.

Concluiremos este capítulo con una nota sobre un aspecto ya mencionado anteriormente: la teatralidad del Rock, su carácter catártico. Para ello leamos primero este texto ceremonial de los Who, *“Long Live Rock”*:

³⁰ Grupo inglés iniciador de la línea de Vanguardia al interior del Rock. Por sus filas han militado parte de los más reputados músicos experimentales ingleses como Chris Cutler, Fred Frith, Lindsay Cooper, Tim Hodgkinson, etc. Esta oleada vanguardista se consolidó en los 80 a nivel continental con grupos entre los que destacan Art Bears, Tuxedo Moon, Residents, Massacre, Skidoo, Faust, Material, etc.

"La onda estaba cambiando en el Astoria/ el Bingo y el Rock estaban desplazando a los espectáculos prohibidos/ fuimos el primer conjunto que vomitó en el bar/ y para los que el escenario estaba demasiado lejos/ (entretanto son las diez y se está haciendo tarde)/ "El Rock ha muerto: dicen: "Viva el Rock"/ Viva el Rock. Lo necesito todas las noches/ viva el Rock, ven y únete a la onda/ Viva el Rock, muerto o vivo/ El local verdaderamente vibra con los amperios de alta tensión/ hasta que un platillo de medio metro se cae y provoca un corto/ durante el apagón bailan hasta en el pasillo/ y cuando de pronto las puertas se abren hasta el empresario sonríe/ alguien se quita los pantalones y las vigas crujen/ "El Rock ha muerto" dicen, Viva el Rock/ "El Rock ha muerto", dicen: Larga vida al Rock".

El recital de Rock es un ritual eminentemente dionisiaco. Sus antecedentes rituales, y hasta religiosos, se basan en la comunión colectiva en una especie de éxtasis u orgasmo grupal. La teatralidad del Rock recoge todos los elementos que se inician con el teatro de Alfred Jarry, prosiguen con Artaud, Brecht e Ionesco y culminan en las manifestaciones vanguardistas del teatro de provocación y del teatro pánico. Lo que logra el concierto de Rock es integrar al receptor como un factor más de la ceremonia colectiva en la que todos los componentes intelectuales y emocionales son sometidos a un proceso de depuración energética, produciendo el mismo efecto ritual de la catarsis griega. Su liberación, como el de toda ceremonia dionisiaca, es transitoria y reciclada, su importancia radica en que apunta, tal vez confusamente, a recobrar lo que Artaud llamó la unidad original del hombre, por lo que involucra en su proceso toda una carga memorial que según Fernando Arrabal es la que tiende a establecer un nuevo orden dentro del estado natural del ser humano que es la confusión. Así pues, un concierto de Rock es una fiesta, un juego y una ceremonia; es tal vez el hecho contemporáneo que con mayor significación libere y ponga de relieve la verdadera dimensión de las fuerzas ocultas y profundas que albergan los seres humanos. Cuando Alice Cooper se decapita en público o Peter Gabriel se caracteriza de arcángel para sobrevolar el espacio sobre las cabezas de los espectadores o cuando los Pink Floyd incluyen sonidos de aviones, transatlánticos en sus conciertos, se lleva al Rock a un punto límite, nos situamos nuevamente en un ámbito mítico, donde la fantasía es posi-

ble, donde trascendemos el carácter de esta época sólo para adentrarnos más en ella, donde iniciamos una búsqueda que bien puede terminar en la muerte, pero con la salvedad de que en el trayecto no existen ya los parámetros de antes, lo que nos hace vislumbrar, por momentos, los prados y verdores de la libertad más absoluta. Si el músico de Rock es el sacerdote que posibilita un vértice entre el pasado y el futuro, tenemos entonces que las vivencias de toda una generación no suceden sino es para posibilitar el advenimiento de la generación siguiente. Como el ave Fénix, con el Rock se muere para renacer.

Al concluir este capítulo se podrá apreciar que hemos visto cómo a partir de 1972 la ideología del Rock entra en una fase de crisis que deriva finalmente en un manierismo de formas y contenidos unidos todos bajo el denominador común del síndrome de la frustración y la angustia, haciendo de éste un período de pronunciada introspección y autorreferencia. Las páginas siguientes mostrarán cómo en este estado surge una nueva fase de ruptura con los moldes sacralizados del Rock y cómo se pretende salir de la estaticidad trascendentalista de este período.

Para concluir, una bella estrofa de Bruce Springsteen revelará una vez más, el temple de ánimo de esta fase:

"Allí afuera la calle está inflamada por una auténtica danza de la muerte/entre la carne y la fantasía/ y aquí abajo los poetas/ no escriben ni una línea/ sino que se conforman con replegarse y dejar estar/ y en lo más profundo de la noche/ aprovechan su hora/ y procuran resistir con honestidad..."

Período de Reciclaje bajo el Prisma de la New Wave

“Podría decir que se asoman esplendorosas las estrellas en el firmamento, pero sucede que esa ya no es la palabra, que se asoman otras cosas en la memoria, y que esa palabra, se parece más a un grito que sale de la tierra, porque las cosas tal como vibran llegan a la voz, y uno puede decir las cosas casi cantando, gritando, moviéndose al ritmo de esa melodía afro-orgánica llorando, apareado con esta densidad de la naturaleza, que al final, nos deja tendidos sobre la redondez de la tierra”.

Juan José Cabezón

La siguiente fase que comprende este estudio es la denominada fase de reciclaje, que se inicia en 1977 y llega hasta 1984. Es posible llamarla así porque en ella se asiste a una reorganización del Rock, donde se reanuda la simplificación musical y se vuelve a un carácter contestatario en las letras. Es una tendencia rupturista con el sistema que terminó por asimilar el legado de las grandes bandas de los setenta y es un esfuerzo por devolverle al Rock su inmediatez original.

La opción contestataria del período de reciclaje ya no es la misma de los sesenta. Al endurecimiento y fascistización del Sistema se le responde con una protesta anarquizante, violenta y autonomista, centrada fuertemente en el estado de opresión de la vida cotidiana. La tendencia que marca esta pauta es la New Wave, y esta es iniciada en 1977 por el punk Rock. El punk es más que un fenómeno musical, es un estado psicosomático nuevo. Es una respuesta límite a un estado limítrofe de la realidad. Al estado de incomunicación, desempleo, incertidumbre, carencia y tedio de mediados de los setenta, el Punk responde con violencia, desafiliación y autodestructividad. Para él no existe futuro alguno, todo debe vivirse aquí y ahora, ya basta de la inmutabilidad de la vida, es necesario quemar las energías que nos inundan, revivir una vez más el eterno ciclo de la energía que se consume para renacer de sus cenizas; el estado natural del punk (y por extensión, del Rock) es la anarquía, pero aquí se debe hacer una aclaración: no debemos enten-

der el término anarquía como desorden o caos, sino más bien como el estado de energías reguladas de individualidades bajo márgenes de libre albedrío, esto es, vivencias realizadas sin ningún tipo de coacciones.

Dentro de la música que nos preocupa, el punk es una vuelta a las raíces del Rock and Roll, y en lo temático es un retorno a la problemática común de la adolescencia, abordada esta vez con inmediatez y temperamento. Tal vez la característica más marcada del Punk sea su fuerte temperamento, lo cual es sintomático a esta altura del proceso. Según Marcuse:³¹

“La subjetividad rebelde prepara uno de los aspectos de la liberación: la existencia de individuos solidarios al nivel de la acción como aquél de la sensibilidad”.

Esta definición se hace extensiva a toda la new wave, puesto que su propuesta es una tentativa por consolidar una respuesta subjetiva ante la depresión generalizada de los últimos '70. La new wave, más que un movimiento renovador, es un movimiento revisionista de las estructuras, del lenguaje y de la direccionalidad del Rock. Con todo, me parece que la mejor definición de la New Wave lo da una de las precursoras de este movimiento, Patti Smith, en el texto siguiente:

“Acastañada en el espacio, zeus, cristo, eso ha sido siempre el Rock y eso seguirá siendo, dentro del contexto del neo rock debemos abrir nuestros ojos y arrancar el velo de humo que el hombre llama orden. La polución es un resultado de la ineptitud humana para transformar el desperdicio. La transformación del desperdicio es quizá la preocupación más antigua del hombre, siendo la aleación escogida, el oro debe ser resucitado: vía mierda, a toda costa, nos son inherentes el sueño y la tarea del alquimista, crear a un hombre de la arcilla, y recrear desde los excrementos del hombre puros y suaves el oro sólido”.

El punto de partida de la new wave lo da el punk y la aparición de los Sex Pistols en 1976. Sus letras son como una declaración de principios y de ruptura con el medio que les produjo. Para la historia ha quedado lo expresado en *“Anarchy in the UK”*.

“Yo soy un anticristo/ soy un anarquista/ no sé lo que quiero/ pero sé cómo lograrlo/ yo voy a destruir/ porque yo quiero la anarquía.”

31 Citado por Pierre Dommergers en *La Beat Generation Magazine Litteraire*, febrero, 1980

Y acerca de las instituciones proclaman:

"Dios salve a la Reina/ al régimen facista/ Dios salve a la Reina/ ella no es un ser humano/ sólo un morón sangriento.

Su provocación la llevan más lejos todavía, al referirse al sexo en términos absolutamente vulgares, en la canción *"Bodies"*.

"Ella era una niña de Birmingham/ justamente tuvo un aborto/ ella gritaba y había una maldita cagada/ culea esto, culea aquello / culéalo todo, cabro culeado".

Cabe hacer notar que este lenguaje existe sólo porque es producido bajo términos de represión. La vulgaridad siempre es un producto de la violencia institucionalizada, ya William Burroughs había demostrado cómo la obscenidad es sólo otro discurso del poder³² que en este caso, es invertido para demostrar una de las tantas facetas de la brutal vida cotidiana de los adolescentes contemporáneos. Los Sex Pistols son solamente un estado de ánimo que busca expresarse, sin dejar lugar a consideraciones de tipo moral. La moral que ellos plantean es la moral de la ruptura, descomprometida y extrema, nítido síntoma de la nueva opción contestataria de la new wave: extraer de la cultura del desecho, los andamios de una nueva humanidad.

El estado de opresión generalizada es tratado a partir de aquí sin tapujos por los letristas del Rock. En una metáfora de lo que podría ser un estadio de lucha de clases, el grupo Rush canta en *"The Trees"*:

"Hay inquietud en el bosque/ hay un lío con los árboles/ porque los Arces desean más luz del sol/ y los Robles ignoran sus ruegos/ El lío con los Arces/ (y ellos están convencidos de estar en lo cierto)/ dicen que los Robles son muy altos/ y ellos toman toda la luz/ pero los Robles no pueden escuchar sus sentimientos/ si ellos gustan la forma en que están hechos/ y preguntan ¿por qué los Arces no pueden ser felices en su penumbra?/ Hay un lío en el bosque/ y las criaturas huyen/ porque los Arces gritan Opresión /y los Robles sacuden sus cabezas/ así que los Arces forman un Sindicato/ y piden igualdad de derechos/ 'Los Robles son muy voraces/ haremos que nos den luz/ Ahora no hay más opresión de los Robles/ porque ellos pasaron a ley noble/ y los árboles son todos iguales por el pie de guerra/ el hacha y la vista..."

32 William Burroughs: *El Almuerzo Desnudo* Barcelona, Bruguera, 1983.

Bob Marley por su parte, se refiere a menudo a esta situación, con un lenguaje directo y sencillo, él clama por la igualdad de las razas, por una re-humanización del hombre y por los derechos de todas las mayorías oprimidas. *"Crisis": "Ellos dicen que el sol brilla para todos/ pero para alguna gente en el mundo nunca brilla/ ellos dicen que el amor es un arroyuelo que encontrará su curso/ alguna gente piensa que la vida es un sueño/ por lo que lo empeoran todo/ mucho se ha dicho poco se ha hecho/ ellos siguen matando, matando a la gente/ y teniendo montones de diversión/ matando gente se divierten/ ellos desean ser el líder/ en la casa del sol naciente".*

Como puede apreciarse, el síntoma de rebelión es distinto, hay una inmediatez mucho más violenta y apremiante que en la década anterior. Esta vez la opresión es dictatorial y ya no bastan las ilusiones de la democracia como para pensar en una transformación total. Por el contrario, el sistema se ha endurecido tanto que da lugar a un agónico existir donde la catástrofe siempre está al acecho. En una estrofa síntesis de esta autoconciencia, The Police canta:

"Nosotros fuimos la clase a la que no pudieron educar/ porque sabíamos más que ellos/ ¿nos tirarán una bomba mientras nos amamos en la playa? / Nosotros nacimos nacimos en los años cincuenta."

Más adelante, ya en 1979, al concepto de opresión se le suma otro igualmente devastador: la soledad. Resulta difícil explicar detalladamente las causas de este síndrome de soledad en la existencia cotidiana, explicaciones puede haber muchas, sean éstas de tipo sico-sociológico, políticas o emocionales. Sostengamos simplemente que es el pulso de la época el que dictamina la generalización de este estado de aislamiento, lejanía, temor, incomunicación y frustración. Y en realidad, el panorama no puede ser, al final de los setenta, más sombrío. Una oleada de conservadurismo monolítico sacude al hemisferio (en Europa han aparecido los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher, Giscard d'Estaing, etc., y los Estados Unidos se aprestan a ingresar a la era Reagan), Latinoamérica todavía no inicia su proyecto democratizante, su panorama político dictatorial sólo ha sido roto por la espectacular victoria sandinista que pone fin a una de las dictaduras más antiguas del continente, la recesión económica trae aparejados altos índices de desempleo, el despliegue de armamentismo nuclear alcanza niveles

aterradores, el Medio Oriente es sacudido por guerras de un fanatismo enfermizo, etc. No es casual entonces, que el Rock se haga eco de este estado de catástrofe generalizada, reflejando la angustiante sensación de desconexión y carencia afectiva de la juventud. Un clásico de los Police es explícito al respecto. "Message in a bottle".

"Sólo un naufrago/ y una lista perdida en el mar/ conzco algunos días solitarios/ no hay nadie aquí, sólo yo/ oh, soledad/ alguien que pueda rescatarme antes de caer en la desesperación/ enviaré un SOS al mundo/ espero que alguien encuentre mi mensaje en una botella/ un año ha pasado desde que escribí mi nota/debería haber tenido derecho desde la partida/sólo la esperanza puede mantener esto unido/ el amor puede mejorar tu vida/ pero puede romper tu corazón/Levantado esa mañana /no pude creer lo que veía/ cien millones de botellas bañándose en la playa/ parece que no estoy solo/aquí viven solos un billón de naufragos/ buscando un hogar/ envía un SOS..."

A esta apocalíptica metáfora se sucede otra perteneciente a otro grupo de la new wave, The Jam, quienes en una bellísima composición manifiestan su profunda comprensión por esos seres marginados, nostálgicos, obligados a cargar con el peso de una soledad inevitable, en una metáfora que a todos nos calza. "Wasteland".

"Nos vemos en el descampado/ dentro de unas horas/ nos sentiremos hablaremos y quizás nos tomemos las manos/ porque no hay mucho más que hacer en este lugar monótono y sin color/ nos sentiremos entre neumáticos de goma/ entre los cacharros tirados/ que no sirven para nada/ entre los rescoldos quemados del ayer/ y cuando el sol brille, si brilla/ iluminando nuestros rasgos que a la vez fueron hermosos/ sonreiremos al menos por unos segundos/ porque que te cojan sonriendo es reconocer la vida/ un valiente pero inútil despliegue de compasión/ y eso está prohibido en un mundo monótono y sin color/ Y allí entre la porquería/ los trapos sucios/ las sagradas latas de Coca-Cola/ los balones pinchados/ las muñecas rotas/ las bicicletas oxidadas/ nos sentiremos y probablemente nos cogeremos de la mano/ y veremos la lluvia caer/ la vemos cayendo y cayendo/ como nuestras vidas/hablaremos de los viejos tiempos/ cuando el descampado era un recreo donde podíamos jugar/ Y pensaremos en sentirnos culpables/ nos vemos más tarde pero tendremos que cogernos de la mano/ cayendo y cayendo/ como nuestras vidas/ como nuestras vidas exactamente como nuestras vidas".

Se hace necesario recordar que estos son textos de canciones Rock; tenemos que imaginar que la fuerza poética de ellas se canaliza a través de discos, estaciones de radio, grabadoras, discotecas, etc. Que vehículos de comunicación popular se refieran a la condición humana con esta profundidad constata que el Rock no solamente es un transmisor de ideas y contenidos de carácter crítico y alcance masivo, sino que además es una respuesta sensible frente a las exigencias de la realidad. Si como dice Leopoldo María Panero, la agonía es el único tipo de existencia auténtica,³³ vivamos pues reivindicando nuestro factor más cotidiano: la subjetividad. La historia de la soledad también nos enseña que el amor es una situación política.

Pero el grupo que trata más profundamente este elemento son los Pink Floyd en una obra que es fundamental: *"The Wall"*, que es la crónica del proceso existencial de una estrella del Rock que batalla incesantemente contra las circunstancias externas y sus contradicciones interiores, deviniendo finalmente en líder de un movimiento fascista. Según los Pink Floyd, el origen de todo el proceso se inicia en la niñez del individuo, quien debe soportar la ausencia de su padre muerto en la guerra, la sobreprotección de una madre dominante, la frialdad cruel de un profesor hierático y reaccionario y el trauma de crecer bajo un estado de desapego emocional. Uno de los hitos de la obra se da durante la estadía en el colegio del protagonista, donde él asiste al primer estadio de rebeldía juvenil. Es la segunda parte de *"Another Brick in the Wall"*:

"No necesitamos educación/ no necesitamos control de pensamiento/ ni oscuro sarcasmo en la sala de clases/ profesor deja tranquilos a los chicos / hey profesor deja a los chicos tranquilos/ todo es sólo otro ladrillo en la muralla/ tú no eres más que otro ladrillo en la muralla".

El otro hito importante se da justo antes de la transformación definitiva del personaje, en la víspera de un show, donde-traspasado por el peso de sus dolores y traumas, cede finalmente y da el primer paso para su posterior deshumanización. *"Comfortably Numb"*:

Hola ¿hay alguien allí?/ ¿hay alguien en casa?/ vamos ahora/ veo que estás deprimiéndote/yo puedo aliviar tu dolor/ hacer que te pongas de pie

³³ Leopoldo María Panero: *Circunscripción de Dylan Thomas*. en *Veinte años creciendo* Madrid, Felmar, 1979.

nuevamente/ relájate necesitaré algo de información básica/ sólo los hechos elementales/ ¿puedes mostrarme dónde te duele? / No hay dolor tú estás retrocediendo/ el humo distante de un barco en el horizonte/ tú vienes solo a través de las olas/ tus labios se mueven pero no puedo saber lo que dicen/ cuando era niño tuve una fiebre/ mis manos sintiéndolas como dos globos/ Ahora tengo esa sensación una vez más/ no puedo explicarlo/ tú podrías no entenderlo/ así es como soy/ me he vuelto cómodamente insensible/ Ok, sólo un pequeño pinchazo/ y no habrá más aaahhh/ puede que tú sientas un pequeño dolor/ ¿puedes ponerte de pie? / creo que trabaja bien/ te mantendrá a lo largo del show/ vamos es tiempo de marchar/ No hay dolor, tú estás retrocediendo/ el humo distante de un barco en el horizonte/ caminas solo a través de las olas/ tus labios se mueven pero no puedo oír lo que dicen/ cuando era niño tuve una vislumbre desvanecida/ en el rincón de mi vista/ quise volver a mirar pero ya no estaba/ no puedo poner mi dedo ahí ahora/ el niño ha crecido el sueño ha terminado/ y yo me he vuelto cómodamente insensible”.

En primera instancia, éste es un alegato en contra de las estructuras que tienden a hacer de nosotros individuos programados, receptivos y sumisos; pero también es una reflexión de cómo el Rock tiende a consolidarse como factor de poder, donde puede llegar a degenerar en manifestaciones de fascismo grupal que terminan por desvirtuar el tradicional significado libertario del Rock. Pero también “*The Wall*” es más que eso, es también una reflexión sobre la cultura del presente, esa cultura que no pudo ser transformada por los rebeldes sin causa ni los jóvenes iracundos, y las connotaciones que esa cultura posee treinta años después de la irrupción del Rock en la sociedad occidental. Finalmente los sueños de post-guerra terminaron, la década de los setenta se cierra con un legado de paranoia, misiles e incomunicación, la crónica Rock seguirá inevitablemente su mismo derrotero: plantear, una vez más, a la Energía como salida al apocalipsis.

Los años '80 se inician con una marcada politización (aún más profunda) de la new wave. La rebelión iniciada por el punk ha tomado otro curso, la autodestructividad ha sido superada, la nueva opción rebelde de la New Wave es construir un nuevo sistema de referencias y contenidos a partir del vacío. Así, los letristas Rock atacarán esta vez el armamentismo nuclear, la deshumanización del hombre entre los mass

media y la tecnología, el desastre ecológico y el estado de depresión globalizada en la existencia actual. De entre todas las bandas representativas de esta tendencia destacan nítidamente dos, The Clash y The Police, quizás las más politizadas de todas. Es notoria la nueva faceta contestataria de los años '80. El asunto no parece ser ya la transformación de un mundo injusto y cruel, sino la sobrevivencia digna en un estado de represión generalizada. Los Clash por ejemplo, con motivo de la instauración del gobierno sandinista en Nicaragua, se refieren con un lenguaje totalmente nuevo a las luchas del Tercer Mundo, sentando de plano que defienden el derecho de los pueblos de decidir su propio destino, rechazando la intervención extranjera, venga de donde venga. Veamos *"Washington Bullets"*.

"Oh, mamá, mamá, mira allí/tus hijos juegan en esa calle de nuevo/ ¿no sabes qué sucedió?/ un chico de 14 fue asesinado.../ los revólveres cocainómanos de Jamdown Town/ payasos asesinos, tipos del dinero sangriento/ disparando esas balas de Washington de nuevo/ Como cada celda en Chile te dirá/ el llanto de los torturados/ Recuerda a Allende los días previos/ antes que el ejército llegara/ Recuerda por favor a Víctor Jara/ en el Estadio de Santiago/ es verdad estas balas de Washington nuevamente/ Bahía Cochinos en 1961/ La Habana para los playboys bajo el sol cubano/ para Castro el color/ más rojo que el mismo rojo/ estas balas de Washington desean a Castro muerto./ Para Castro el color/ que te puede ganar un aura de líder/ desde la primera vez/ cuando hubo una revolución en Nicaragua/ sin interferencia de América/ ¡Derechos Humanos de América!/ Bien, el pueblo peleó contra el líder/ y él se echó a volar/ sin balas de Washington ¿que podía hacer?/ Y si encuentras un rebelde afgano/ que las balas de Moscú desaparecieron/ pregúntale qué piensa de votar por los comunistas/ pregúntale al Dali Lama en la montañas del Tibet/ ¿cuántos monjes tomaron los chinos?/ En una ráfaga de revuelta y guerra/ para a cada mercenario/ y chequea las balas británicas en su armamento/ ¿Qué?... Sandinista!"

Debe reconocerse aquí un nuevo tipo de discurso: el del *contrapoder*, que a diferencia del discurso underground de los sesenta, se plantea al interior del sistema y apunta más que nada a consolidar un nuevo tipo de conciencia, un nuevo estado mental con qué enfrentar la manipulación de la existencia por las superestructuras del poder. The Police, por su lado, amplía este discurso del *contrapoder*, al detallar el efecto que el

"síndrome de información" causa sobre el individuo. "Too much information":

"Demasiada información corriendo a través de mi cerebro/ demasiada información volviéndome loco/ he visto el mundo entero seis veces/ desde el Mar de Japón a los Acanalados de Dover/ saturado de muerte/ sobrevivido/ sobre mi cuerpo muerto/ sobre mí sobre ti, sobre todos".

Esta es una de las ideas básicas de la new wave; protestar por la excesiva influencia de la tecnología en la vida humana, la cual ligada a los mass media puede aumentar la penetración ideológica a niveles insostenibles. El bombardeo de información que atosiga al individuo actual, totalmente imposible de procesar, tiende a unificar las mentes en un proyecto de automatización del discurso y de la psique individual, como se aprecia en los relatos de anticipación de Huxley y Orwell. Se hace necesaria, una vez más, una ruptura, porque como dicen los Police en otro de sus temas *"tú debes rehumanizarte a ti mismo"*.

En 1982 se perfila ya, claramente, el nuevo temperamento rebelde de los ochenta. Como ya se ha dicho, se trata de crear un nuevo referente generacional a partir del estado de carencia existencial de la época, este intento, si bien está marcado por la lucidez, no deja de traslucir cierto escepticismo pesimista acerca de las posibilidades reales de cambio. Démosle una vez más la palabra a los Clash. *"Know your rights":*

"Este es un anuncio de servicio público con guitarra/ conoce tus derechos/ te digo tres de ellos/ número 1: tú tienes el derecho a no ser asesinado/ el asesinato es un crimen/ a menos que sea hecho por un policía o un aristócrata/ número 2: tú tienes el derecho al dinero para el alimento/ partiendo de la base desde luego que a ti/ no te importa ni un poco la humillación, investigación/ si cruzas los dedos, rehabilitación/ Jóvenes ofensores sepan sus derechos/ número 3: tu tienes el derecho a expresarte libremente/ en tanto no seas lo suficientemente tonto/ para tratar de hacerlo en la actualidad/ Finalmente te leeré tus derechos:/ tú tienes el derecho a permanecer en silencio/ Se te advierte que/ cualquier cosa que digas/ puede Ser tomada y usada/ como evidencia en contra tuya/ Escucha esto: Corre".

Finalmente se estila una especie de existencialismo de la depresión, pero no una depresión autocompasiva y autoindulgente, sino más bien una especie de melancolía permanente que busca, entre las rendijas

que no dejan ver el Sol, los claroscuros donde poder dejar libres las manifestaciones de la sensibilidad. Este estado de ánimo lo sintetiza magistralmente Charly García en *"Yo no quiero volverme tan loco"*: *Yo no quiero volverme tan loco/ yo no quiero vestirme de rojo/ yo no quiero morir en el mundo hoy/ yo no quiero verte tan triste/ yo no quiero saber lo que hiciste/ yo no quiero esta pena en mi corazón/ Escucho el beat de un tambor/ entre la desolación de una radio/ en una calle desierta/ están las puertas cerradas y las ventanas también/ ¿no será que nuestra gente está muerta? / Yo no quiero meterme en problemas/ yo no quiero asuntos que queman/ yo tan sólo les digo que es un bajón/ yo no quiero sembrar la anarquía/ yo no quiero vivir como digan/ tengo algo que late en mi corazón/ Escucho un tango y un Rock/ y presiento que soy yo/ y quisiera ver al mundo de fiesta/ veo tantas chicas castradas y tantos tontos que al fin/ yo no sé si vivir tanto les cuesta/ Yo no quiero vivir paranoico/ yo no quiero ver chicos con odio/ yo no quiero sentir esta depresión/ voy buscando el placer de estar vivo/ no me importa si soy un bandido/ voy pateando basura en un callejón/ (yo nunca quise estar loco... yo creo que todo es una mentira)".*

Llegamos entonces al mismo hito homólogo de la primera parte, que en esta historia postula que *"La vida es real"*, esa sensación, el hecho de estar vivo es real, la continua certidumbre de estar a medio camino entre la nada y la eternidad, la emoción que nos sitúa en el centro mismo del Universo en un mundo que se cae a pedazos, esa es la vida real de los ochenta; en un sistema que gasta 2000 millones de dólares en armas por día, la vida es real; en un contexto donde las ideologías se han fisurado dejando ver una apremiante incógnita, la vida es real; la vida es real bajo un sistema que niega los más elementales derechos humanos inscribiéndole a la vida el fragor de una libertad irrenunciable; la vida es real,³⁴ finalmente, porque hoy, siglos después, nada ha cambiado y se hace necesario dejar de soñar para hundirnos hasta la cintura en las calles de la realidad, para hacer de esa realidad el resplandor fulgurante de un viaje por lo desconocido, para dejar atrás el peso de un pasado interminable y tener por delante la presencia omnipotente, humana y cósmica del misterio. Quemar las naves una vez más, sólo para seguir vivos y existiendo.

El siguiente detalle a mencionar dentro de nuestro estudio, es la

³⁴ Título de una canción del grupo inglés Queen.

ascensión de una variante de Rock que en los últimos años ha ido adquiriendo un relieve especial: el *Heavy Metal*. El término Heavy Metal fue acuñado por William Burroughs en la década del sesenta y de inmediato se le asimiló a la variante Rock caracterizada por su pesadez y su timbrística estridente y metálica. Esta variante nace en los sesenta bajo el nombre de Hard Rock y es iniciada por los MC5 y los Steppenwolf, siendo seguidos por otros como Grand Funk Railroad, Deep Purple, Black Sabbath y sobre todo Led Zeppelin; durante los setenta el género adquiere el nombre definitivo de Heavy Metal y comienza a cobrar carácter estético, pues una línea del comic anglosajón de principios de la década, la *fantasía heroica* se encarga de brindarle imagen y mitología.³⁵ En esos años el heavy metal es sustentado por bandas como Ted Nugent, Kiss, Bad Company, Foghat, etc., hasta llegar el cambio de década, donde se asienta y se consolida totalmente. La prensa sensacionalista le ha conferido el título de música satánica, a juzgar por la estética metálica (vestimentas de cuero negro, muñequeras claveteadas, estrellas invertidas, cadenas, etc.) y las constantes alusiones a una simbiosis entre bien y mal. Superando esta simplista visión, el heavy metal es un fenómeno estético asentado en el Rock que sustenta su esencia en dos puntales básicos, el sexo y la violencia. Es una temática sensualista, inscrita en el contexto de un mundo mítico, tecnologizado, en constante pugna entre la bendición y la destructividad, que se expone continuamente a la transformación de sus estructuras mediante la violencia. El pretendido satanismo del heavy metal no es tal; esta estética simboliza en el demonio el estado de cosas de la realidad de su época, nos dice que el mal tiene causas concretas y que éstas, a su vez, determinan la conducta de la gente. Pero nada de esto debe asombrarnos, esta filosofía rockera, su imagen y su mundo, ya fueron vaticinadas veinte años atrás por uno de los grandes videntes del Underground: el ya mencionado William Burroughs. Creo que un solo texto bastará para ejemplificar esta reseña sobre los contenidos del heavy metal; veamos el pasaje conclusivo de "*The Sentinel*" de los *Judas Priest*: "Ahora enfrentando como otro/ el ausente come a su hora/ entonces de repente todo cae en silencio/ cuando la campana deja de re-

³⁵ (copia del original)

picar/ ante esta señal los desafiantes/ se abalanzan con temblores y gritos/ los cuchillos vuelan como balas/ sobre su carrera mortal/ chillidos de dolor y agonía/ cruzan el aire silencioso/ entremedio de los cuerpos moribundos/ la sangre corre por todas partes/ la imagen permanece inexpresiva/ impasible y sola/ inmovida por esta victoria/ y las semillas de muerte que ha sembrado/ germinan para vengar/ condenan al infierno/ sin tentar la espada/ todo el temor al Centinela”.

En síntesis, el heavy metal prepara el estado de ánimo para un futuro de pesadilla, violento y deshumanizado.

Concluye aquí nuestra cronología temática del Rock. Esta etapa, lejos de concluir, se abre a perspectivas y significaciones nuevas en lo que resta de la década. Ha quedado establecida la validez del Rock como vehículo constructor de referencias planetarias y comunicador de contenidos humanistas. Quisiera cerrar este capítulo citando, una vez más, a John Lennon, quien antes de morir declaró a modo de testamento:

“No esperen que venga Bob Dylan, Ronald Reagan o John Lennon a arreglar las cosas. Eso te corresponde a ti, debes hacerlo todo por ti mismo.”

Tercera parte:

La Vida Real de la Nada.

El Rock en la posmodernidad: ¿Claudicación o realidad virtual?

“El Rock and Roll se ha convertido en un gran negocio. Ya no está sujeto a la música o a la estética: sólo tiene que cuadrar con la identidad corporativa de las compañías de discos. El Rock es un gran fraude”.

Frank Zappa.

El Rock en la posmodernidad: ¿Claudicación o realidad virtual?

Nunca como en estos años noventa el Rock había sido tan omnipotente ni tan positivamente evaluado en su pretendido poderío cultural. La televisión se desborda con sus imágenes; surgen canales por cable dedicados exclusivamente a su difusión; las radioemisoras se suben al carro de la victoria con su descarado oportunismo; la prensa divulga sus ires y venires sin discernimiento ni discriminación y en forma unánime la juventud de hoy se declara rockera sin dios ni ley ni patrón al que rendirle cuenta. Pero vistas la cosas con más distanciado detenimiento, el panorama resulta bastante más desalentador que lo que cualquier euforia posmoderna suponga. Este blanqueamiento en la imagen del Rock no resulta tanto de sus buenas intenciones como de su imparable mundialización industrial. Esa suerte de capitalismo musical ha desplazado el debate sobre lo propiamente cultural del Rock (en lo que aún le queda de transgresor) y ha impuesto una tensión extrema en la relación del centro con la periferia musical. El Rock del Tercer Mundo, música no blanca, se ha hecho presente cada vez con más intensidad e influencia. Pero el mal blanco ha comenzado su reprocesamiento en medio de una abierta depredación y saqueo de las músicas nacionales del Tercer Mundo (en lo que tienen de étnico o de exótico) y con eso se ha llegado finalmente a otro tipo de dependencia: la de constituir un suministro permanente para la música pop, incapaz de retroalimentarse con su propias variables. De este modo, no sería de extrañar que en los próximos veinte años la regencia del Rock estándar

se desplace hacia América Latina, África o la Oceanía, donde aún subsiste una relación más espontánea y menos filtrada con la música.

Pero tal vez la característica más relevante del Rock en la Posmodernidad la constituya su inversión ideológica de postulados libertarios, como alguna vez lo sostuvo, hacia una forma conservadora de presión y sujeción hacia el sistema social. El Rock se ha transformado en el principal factor de las comunicaciones para mantener disciplinada y controlada a una escéptica juventud arrobada por el discurso pseudo-rebelde y en apariencia transgresor del pop moderno. Tan refinado se ha vuelto el manejo sistémico de la subcultura juvenil, que el mismo sistema mantiene y promueve ciertos referentes revulsivos (como el thrash y el hardcore) para parcelar los núcleos juveniles más disidentes dentro de variables manejables y controlables.

La Posmodernidad, con todo su abanico de diagnóstico y cartografías, ha incubado en el Rock lo más básico de su esencialidad: el juego corporativo del lucro y la plusvalía para ofrecer productos cada vez más teñidos de cinismo, cuando no de una abierta hipocresía. Con respecto a la ideología de la subcultura rockera, se ha abocado a desodorizar cualquier referente histórico (al punto que actualmente hablar de los años sesenta o del punk constituye un lugar común, casi una frivolidad light) sin abrir espacios de reflexión que ameriten propuestas críticas o al menos más creativas que el pop estándar que solemos recibir de los media.

La época actual está impregnada del diagnóstico y la cartografía ofrecida por la Posmodernidad, la cual, y para ser ecuanímes, contiene grandes aciertos en sus precisiones socio-históricas pero que no bastan para anular toda la emergencia urgente de un (otro) futuro, una alternativa sustentable de cambio y regeneración social. La sociedad posmoderna se distingue básicamente por la clausura de la visión unitaria de la historia, el fin de los metarrelatos sociales, el abandono de cualquier pretensión utopista o redentora, el fin del logocentrismo o el predominio de una razón tecnocrática y cartesiana, y por el nuevo diseño o entorno comunicativo y ambiental que proponen los medios de comunicación y el avance tecnológico, que condicionan toda la percepción de la realidad al punto de superponer sobre ella una suerte de

casquete suprarreal (simulado o simulacro, en palabras de sus partidarios) que viene a constituir la verdadera escena vital¹. Si sumamos a esto la reivindicación de sumas parciales como el debate de género, la corporeidad y toda su carga de resistencia cultural, la pluralidad concebida como desplazamiento del referente, el inmediatez entendido como una nueva moral, ni crispada, ni trágica y exenta de todo dramatismo, tendremos que en lo que atañe estrictamente a esta parte, cual es la relación entre rock y posmodernidad, cabría hablar más de una envoltura posmoderna en torno al cuerpo central del Rock, que no ha desplazado el talante existencial decidida e inacabadamente moderno del contingente central de la música pop.

Vamos por parte. Las condiciones posmodernas del Rock se cumplen en las siguientes circunstancias: una fragmentación pluralizada de géneros y tendencias, un reciclaje apriorístico de las pautas creativas de los sesenta y por una cobertura de realidades parciales que en bloque apuntan a un descentramiento temático, como se verá en el cuerpo central del presente capítulo, y finalmente en su conclusión como proyecto creativo y artístico.

La pluralidad aludida más arriba obedece a criterios puramente mercadotécnicos de fijación comercial. En los 80 la música pop dejó de ser un solo género y un solo mercado. La creciente diversificación del pop en multitudes de subgéneros obligó a la especialización de la oferta con la consecuente apertura de nuevos mercados correspondientes a cada segmento específico de interés. De ahí la justificación de situar la música popular contemporánea en múltiples referentes: pop-rock; reggae; ska; rap; techno; house; ambient; jungle; acid jazz; heavy metal; thrash; hardcore; punk; speed; gothic; grind metal; death metal; grunge; funky; etc. Por eso, a estas alturas resulta imposible hablar de música pop como de una sola. Deberá aplicarse en lo sucesivo esta demarcación cada vez que se busque referir con fines informativos al pop de fin de siglo. Y también con fines de consumo como se ha venido a apreciar

¹ Ver Vattino y otros autores: *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1994. También *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairos, 1985.

en la creciente especialización de la oferta comercial gracias al sistema de grabación digital.

El fenómeno de reciclaje se puede apreciar a lo largo de los últimos veinte años más por un efecto de constreñimiento conceptual que de real progreso artístico. De hecho el plagio imitativo ha contado en más de una oportunidad con la bendición de los críticos, lo que tiñe de sospecha la mayoría de los intentos que suenan a la manera de los sesenta con su respectiva y reprocesada autenticidad. El problema no es sonar como en los sesenta sino obtener una síntesis adecuada y sobre todo posible, que sin desprestigiar la tecnología ni toda la información disponible, pueda reverdecer la espontánea magia original del rock, toda esa carga de fascinación contagiosa, entre el juego y la seriedad que el manejo pop de la historia nos legó. De Sex Pistols a Oasis; de R.E.M. a Nirvana, el rock ha corrido toda suerte de readecuaciones pero son muy pocos los que podrían salvarse a la hora de un recuento selectivo. El deber de los músicos es hacer y componer buena música más que remitir a un modelo inimitable desde su fundación.

Acerca del fin del Rock como proyecto o forma histórica señalemos simplemente que el presentismo, la levedad de su actual talante imponen o suponen una desdramatización de su rol y de su función social, el Rock ya no es más referente, sólo música de consumo y como tal debe asumirse desde el presente. Ha sido el imperativo transnacional de los grandes holdings de la comunicación y el disco el que terminó por blanquear la reorganización interna y autoconsciente de la cultura pop. El Underground musical se ha transformado en un sustrato de variantes más o menos reconocibles sobre los que opera la industria para asegurar su red de producción y consumo, lo que ha traído la desaparición del Rock como forma histórica, a pesar de toda su incidencia vivencial al interior de la gente.

Se aviene una fase de determinismo que se explica por el proceso comunicacional que sigue la creación musical desde su elaboración hasta su venta final como producto en una secuencia de fichaje, producción, marketing, publicidad, radiodifusión, prensa y venta al público. Las multinacionales disqueras se han apoderado del proceso conductor de la música en tal grado que ahora resulta irrisorio plantearse una transformación a nivel de la difusión artística. Al comienzo de este capítulo

hablábamos del rock como soporte del sistema y es aquí precisamente donde se entronca la cualidad masiva del Rock con su entorno comunicacional. Sea cual sea el mensaje del presente, cualquiera sea su propósito de denuncia o de entretenimiento, cualquier discurso que la lírica del pop nos remita, el rock siempre será música industrial. Siempre será la mayor expresión dirigida a enrielar a la juventud a los cauces propios del orden establecido. Si alguna vez el Rock pretendió ser la música que adornaría el ritmo de la Revolución ya es demasiado tarde para regenerarlo; se ha transformado precisamente en la música de la dominación; progresista o conservador, el pop ha terminado por aceptar sin chiste el actual estado de cosas. Música acorde al orden sistémico, festín auditivo de la evasión y el escapismo, o reacción grupal frente a las órdenes de una sociedad patológica, el Rock ha dejado de ser una novedad alternativa. Ya no es más un todo unitario, y a pesar de esto su propuesta temática continúa siendo esencialmente colectivista y moderna. En algún momento de los últimos treinta años la planificación macrosocial y económica de las fuerzas dominantes tendió un cerco sobre el utopismo revolucionario y sus consecuencias todavía resuenan en la cultura planetaria. Las generaciones jóvenes están creciendo fuera de todo marco de referencia, sometidas a cualquier desvarío disciplinario de los gobiernos y las redes telemáticas de la información. Pareciera existir una conspiración deliberada del poder para suprimir todo vestigio de sensibilidad crítica. Los mismos teóricos de la Posmodernidad no han estado ajenos a su cuota de responsabilidad cuando han planteado de plano la futilidad de toda causa libertaria o transformadora. En su desconfianza hacia los discursos revolucionarios, los paladines posmodernos han instaurado un nuevo credo, tan absolutista como los planteamientos que ellos critican: el abandono de la conciencia histórica, la llegada de la amnesia transhistórica que busca subyugar con su práctica consensual cualquier posibilidad de conflicto y de disidencia, y con ello la fundación de un planeta sonámbulo y completamente autista, feliz en su hipocresía, orgásmico en su impotencia, cruel en su desigualdad, suicida de tanta levedad.

El mismo fin de la Historia de Fukuyama, ¿no es acaso el intento capcioso de disfrazar un metarrelato cargado de intención? La demo-

cratización informática de Baudrillard, ¿no es una pretensión ingenua para autojustificar intelectualmente una condescendencia conservadora en un mundo superestructurado de poderes y estrategias? Vistas así las cosas, asumiendo aún que vivimos en un mundo pervertido y maligno, donde ya no hay posibilidad de sentido para el sujeto, según estos ideólogos, no deja de parecer risible que intelectuales latinoamericanos estructurados e informados como Martín Hopenhayn² todavía hablen de una sociedad en ciernes donde aún es posible “la búsqueda de la felicidad”. Es con este respecto que el Rock de la última década ha tenido algo que decir. Pese a que el Rock sigue siendo un referente moderno: su etnocentrismo blanco es más que obvio puesto que el Rock anglosajón sigue siendo el centro del negocio, desde la saturada sensibilidad de los adolescentes contemporáneos, desde su clausura espiritual, el militante de la Existencia aún persiste en golpear las puertas del cielo. Aún persigue con obstinación su ingreso al recinto de lo sagrado. Aún es posible vivir libre, parece decir, todavía podemos encontrarnos en la realidad del otro, en la necesidad de Amor que parece cubrir el cielo de las ciudades. Y como pasaremos a ver en seguida, el hablante rockero de nuestros días no ha resignado su boleto para viajar...

Para empezar una cronología temática de los últimos diez años, debemos remitirnos al instante de eclosión del Heavy Metal y de sus múltiples secuelas, esto es 1985. Tal vez el mayor aporte de la música metálica consista en detectar la malignidad de una sociedad que inhibe o condena los impulsos sociales o individuales. El resultado arroja una temática obsesiva y de una virtual calidad, como estas estrofas del grupo español Barón Rojo, relacionadas con el referente colectivo:

“La gente trata de ignorar que existen/las flores del mal/pero lo cierto es que se multiplican/en campos de metal/y el mundo cae sin remisión/en un pozo infernal/pues nadie quiere reconocer/que esto es el final/nadie lucha por el futuro/todo es provisional/el egoísmo se hace estandarte internacional/ojo por ojo, diente por diente/es ley fundamental/así sin duda nos llevará/al juicio universal/¿por qué se empeñan en destruir/todo lo bueno que queda aquí?/¿por

² Martín Hopenhayn: *Ni Apocalípticos ni Integrados*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 18.

qué germinan en cualquier lugar sin un control/las flores del mal?/hay que arrancar las flores del mal,hay que arrancar las flores del mal".

Y ya desde las barricadas del thrash, la banda Metallica se dispara con esta declaración de un crepúsculo individual, la de un adolescente en la antesala de la muerte. "Fade to Black":

"Parece que la vida se desvanecerá/alejándose cada día más/perdiéndome en mí mismo/ nada importa a nadie más/He perdido la voluntad de vivir/ simplemente, nada más que dar/no hay nada más para mí/necesito el fin para liberarme/parece como si nunca/ hubiera existido el ayer/la muerte me saluda con cariño/ahora sólo diré adiós".

Se puede decir a favor del thrash, que ha sabido plantear el temperamento y la ideología de una época: la del adolescente inadaptado en el límite individual y social. Aun cuando su extremismo le sitúa inequívocamente en una élite, el thrash ha planteado con honestidad el estado de perversión generalizada y diurna que promueve una sociedad que descansa en el respeto a la ley y el orden, pilares básicos de un discurso que busca homogeneizar las mentes y suprimir la mentalidad crítica.

En esta época se consagra también el realismo sucio norteamericano, a partir principalmente de la narrativa de autores como Charles Bukovski y Brett Easton Ellis, quien es el punto de partida para la literatura minimalista estadounidense que despertará legiones de imitadores en la narrativa hispanoamericana. Los principales autores de esta corriente (inspirada en la Velvet Underground de Lou Reed) son dos músicos intelectuales a quienes los traicionan sus énfasis bohemios y callejeros: Tom Waits y Nick Cave. Herederos de Leonard Cohen y de Allen Ginsberg, ambos autores han sabido plasmar con acierto un universo propio en sus letras y canciones. Así, Waits describe un escenario urbano de suburbio y abandono afectivo en esta "9th & Hennequin":

"Calle 9 esquina Hennequin/Y todos los donuts tienen nombres que suenan a prostitutas/y las marcas de los dientes de la Luna están en el cielo/ como una lona arrojada sobre todo esto/y los paraguas rotos como pájaros muertos/ y el humo sale de la parrilla/como si toda la maldita ciudad estuviera a punto de reventar".

Y agrega en otra creación siempre en pleno descampado personal:

*"Veo que el mundo está del revés/mis bolsillos estaban llenos de oro/
ahora las nubes cubren el mundo/y el viento es frío/pero no necesito a nadie/
porque he aprendido, he aprendido a estar solo/Así que allí, allí, allí donde/
repose la cabeza, chicos/será mi casa".*

Nick Cave nos entrega una nota suburbana de un amor neurótico y desesperado en "From Her to Eternity":

*"Quiero hablarte de una chica/¿sabes? vive en la habitación 29/claro, es
la que está justo encima mío/me echo a llorar/oh, la oigo caminar/ caminar
descalza por el suelo de madera /Durante toda esta noche solitaria/ y también a
ella la oigo llorar/cálidas lágrimas salpicando/filtrándose por las grietas/sobre
mi rostro ¡las recojo en mi boca!/caminar y llorar, caminar y llorar!/De ella a
la eternidad/De ella a la eternidad/Leo un diario sobre sus sábanas/escudriñan-
do cada pequeño fragmento de suciedad/arranqué una página y la metí dentro
de mi camisa/escapé por la ventana/y bajando por la enredadera como un rayo/
salgo de su pesadilla y vuelvo a la mía".*

El realismo sucio ha diseñado una visión del mundo que parte desde la pobreza, la vida en conventillos y hoteluchos baratos, que realza una especie de sensibilidad poéticamente dolorosa o marginal, pero de un malditismo a priori, alcohólico y desesperanzado, como el mundo de los perdedores que la sociedad norteamericana excluye de su sueño de grandeza y opulencia.

Paralelamente a esta consolidación del realismo sucio, se consagra también una línea o vertiente intelectual que surgida de los meollos de la avant-garde, dará mucho que hablar de ahí en adelante. Artistas como Laurie Anderson y John Zorn en Estados Unidos y, en una situación similar aunque con otras características, músicos europeos como el compositor y teórico inglés Chris Cutler, han aportado una cosmovisión sumamente politizada e intransigente en cuanto a la demarcación de su territorio musical. De hecho se torna muy difícil clasificar sus propuestas como pop music; se trata más bien de música contemporánea de raíz popular (que no excluye una vertiente docta en el caso de los europeos) dotada de un gran contenido semiótico. Si toma-

mos el siguiente pasaje de una composición de la mencionada Anderson veremos cómo se define este tipo de propuestas:

“¡Ah, deseo! Es frío como el hielo/después caliente como el fuego/¡Ah, deseo! primero es rojo/después es azul/y cada vez que veo un iceberg me acuerdo de ti/du du du du du/du du du du du/¿Qué es más macho un iceberg o un volcán?”.

El lenguaje es un virus, sostiene esta artista americana y a juzgar por su factura artesanal el significado de sus obras procede de una síntesis abstracta entre texto y textura musical que al ser formulada adquiere la dinámica propia de una pieza de vanguardia: una frialdad conceptual traspasada de calorías armónicas y rítmicas, una sinergia donde los elementos convergentes apuntan a una síntesis nueva y autónoma.

En la mitad de la década se aprecia también la nueva manera de enfocar la militancia política de los artistas pop: ahí donde surgía el compromiso en torno al cambio surge ahora la reflexión y la autocrítica como señalan los Talking Heads en “Perfect World”:

“He pasado el tiempo caminando, hablando/creyendo que las cosas son verdad/Y he descubierto la diferencia/entre justo y equivocado, malo y bueno/Mira cómo reúno cosas/cómo las devuelvo adonde son/¿Soy exactamente igual que los otros?/¿He cantado siempre la misma canción?”.

Y los Dire Straits reflexionan sobre el atavismo de la violencia, en lo que puede tomarse como una alusión a la realidad centroamericana. “Brothers in arms”:

“Existen muchos mundos diferentes/muchos soles diferentes/aunque nosotros sólo tenemos un mundo/vivimos en mundos diferentes/Y ahora el sol se oculta en el infierno/y la luna está en lo alto/dejen que me despida/todo hombre tiene que morir/pero está escrito en la luz de las estrellas/y en todas las líneas de la mano/que estamos locos por hacer la guerra/a nuestros hermanos en armas”.

Estos tonos cuasi épicos nos remiten a un nuevo tipo de referente colectivo: el progresismo aplicado a la lucha por los derechos de las personas, los derechos de las minorías, la reivindicación de los colectivos humanos y la aceptación de la diversidad. Ya no se trata de cambiar el plano global sino de hacer lo que la vida tiene de revolucionario des-

de el ámbito cotidiano, es decir, de plantear a la vida cotidiana como el ámbito de los hechos trascendentes, con lo que se perfila la figura de nuevas tipologías políticas, una suerte de neo-anarquismo que no reconoce otro referente que el suyo propio y que debe exigir su derecho a existir. Entonces paulatinamente el escenario político se desplaza de la inercia partidista hacia el móvil cotidiano. Algo muy propio de la Posmodernidad.

Al avanzar la década tenemos que esta visión de la política se tiñe de una agria visión existencial, desencantada y odiosa. La crónica pop alcanza los niveles de una épica de la desesperación como lo retrata aquí el grupo The Smiths, a través del talento de su solista líder, Morrissey. "The Queen Is Dead":

"Podemos ir a pasear a un sitio tranquilo y seco/y hablar de cosas preciosas/ pero cuando estás atado al delantal de tu madre/nadie habla de castración/ podemos ir a pasear a un sitio tranquilo y seco/y hablar de cosas preciosas, como amor, leyes y pobreza/estas son las cosas que no aguanto/Pasé por el pub que te agota el cuerpo/y por la iglesia que te roba el dinero/La Reina ha muerto, chicos/y se está tan sólo ahí arriba/la vida es muy larga cuando estás solo/la vida es muy larga cuando estás solo".

A esta vinculación entre la soledad y el decadente contexto sicosocial de la Inglaterra thatcheriana se suma la ácida pluma de otro conspicuo autor británico, Peter Hammill, que no trepida en desnudar la acción gubernamental de los países del Norte industrializado:

"En los bancos se hacen los negocios/claro que ayudar al Tercer Mundo no da beneficios/si los estantes de la despensa están vacíos, que coman pasteles/ y den gracias a los Gobiernos por el aire/ Mientras tanto en las celdas la policía secreta/¿defiende la libertad, otorga justicia, mantiene la paz!/El Papa habla con Dios, el Ayatollah también, traga con fuerza y créete las mentiras".

Entonces, ¿dónde buscar refugio? Si el mundo se torna en una desbandada donde se impone el sálvese quien pueda, la solución, o al menos el mejor espacio de resistencia, está en la pareja. La órbita afectiva puede ampliar el horizonte individual si la influencia sicosocial del medio incide en la persona asegurando su equilibrio o bien sumiéndolo en la más desastrosa ansiedad, destruyéndole. Veamos el siguiente pasaje de "In Your Eyes" de Peter Gabriel:

"En tus ojos/la luz, el calor/en tus ojos/me siento completo/en tus ojos/veo la puerta a mil iglesias/en tus ojos/la resolución de todas las búsquedas infructuosas/en tus ojos/oh, veo la luz y el calor/en tus ojos/oh, quiero sentirme así de completo/quiero tocar la luz/el calor que veo en tus ojos/Amor, no me gusta ver tanto dolor/tan malgastado y este momento que sigue escapándose/estoy cansado de trabajar tan duro por nuestra supervivencia/espero que el tiempo contigo me mantenga despierto y vivo/Y todos mis instintos regresan/ y la gran fachada pronto arderá/sin ruido, sin orgullo/alargo la mano desde adentro".

Pero por más que el entorno afectivo ofrezca un refugio contra un mundo despiadado, la vida en pareja no está libre de influencias nocivas, las que a veces parecen contaminar la fisiología misma de la relación, como en "Love for Sale" de Talking Heads:

"Puedes poner tu barra de labios sobre mis blue jeans de diseño/para ti seré un video/si mueves mi dial/puedes hacer efectivo mi cheque/si bajas al banco/te darán dos por uno/durante un tiempo limitado/aprieta mi botón/la tostada salta/amor y dinero mezclándose/y ahora el amor está aquí/ven y pruébalo/tengo amor en oferta/amor en oferta".

En último caso, la experiencia amorosa puede constituir la certidumbre de un momento antiguamente feliz, el resabio que alumbra los escombros de la vida actual. Peter Hammill, "Too Many of My Yesterdays":

"Hace mucho años yo creía que tú eras la única/¿quién sabe cuanto cambia la gente, sucumbe a la extrañeza,/a la deriva en su vidas, cercada por el pasado/quién sabe cuál resultará ser el último adiós?/No intentes decirme que nada muere/No intentes decirme que nada ha cambiado/no intentes decirme que nada es nuevo/muchos de mis ayeres te pertenecen/Háblame de ello, háblame, lo siento cerca, lo presiento/como tú lo quieras/no haces más que comerciar con nuestros recuerdos/no te vayas y digas que aún me quieres".

Uno de los signos de los tiempos es la inestabilidad e incertidumbre que rodea las relaciones afectivas. Desde el momento que el amor se transforma en una vía de salvación personal hay otras dudas, otras influencias, como el tiempo, que al final todo lo desacredita, o la ilusoria creencia sobre la perennidad del amor, pero a final de cuentas la

experiencia amorosa es la única que otorga un sentido real a la vida. De no haber amor las grandes cosas de la existencia serían pura caparazón, aspiraciones vanas acerca de una misma futilidad, confort vacío, arte sin emoción.

Pero el Rock es una cultura de contradicciones. El año 1987 está definido por la aparición de Guns N' Roses, tal vez los mayores exponentes del estereotipo malditista de los 80. Racistas, incultos, desafortunadamente falócratas y machistas, ocuparon un espacio vacante desde la decadencia de los Rolling Stones (a quienes han imitado deliberadamente), pero su relevancia temática es más que nada un reflejo del estado de ánimo de su generación. Haciendo gala de una carencia total de espíritu crítico y de una compulsividad animal, hablan sobre la vida urbana, entre demente y sádica en "Welcome to the Jungle":

"Bienvenida a la jungla/tenemos juegos y diversiones/tenemos todo lo que deseas/cariño, conocemos los nombres/somos los que pueden encontrar/aquello que necesites/si tienes el dinero, cariño/tenemos tu enfermedad/en la jungla/Bienvenida a la jungla/observa cómo te hace caer de rodillas, rodillas/quiero verte sangrar".

El machismo exagerado de la banda concibe a la mujer como un mero objeto de placer y nada más; la misoginia y la apología fálica queda demostrada en esta estrofa de "Anything Goes":

"Las bragas por las rodillas/con tu culo entre desechos/girando con un empujón y un apretón/atada, sujeta, de pie contra la pared/sé mi pareja de goma, nena/y podemos hacer de todo/a mi manera, a la tuya/todo vale esta noche".

La única actitud que explica este derroche de arrogancia y exhibicionismo es el autismo monorreferente como lo trasuntan en "Outta Get Me":

"A veces es fácil olvidar dónde vas/a veces es más difícil marcharse/y siempre que crees saber exactamente lo que haces/es cuando tus problemas se desbordan/me arrinconan/sólo para obligarme a pelear pero/no me tocarán/sermonean y vociferan/y pelean toda la noche/no me puedes decir/que pierdo la cabeza/cierro los ojos/no me tocarán/porque tengo algo/que me he estado construyendo dentro".

1987 es, aparte de la llegada de Guns N' Roses, el año en que nace una nueva alianza entre rock y política a través de la organización Amnesty International. "Conspiracy of Hope" (conspiración de la esperanza) reúne a conspicuos músicos y artistas pop en torno a la sensibilización del público en relación al problema de los Derechos Humanos. Sting, Bono, U2, Peter Gabriel, Tracy Chapman, Yousouf N'Dour son nombres que se identifican con esta propuesta y que acuden al llamado de Amnesty en Europa y América, pero es preferible notar como esta buena conciencia o esta clase de progresismo político se ve desmentida por otras visiones oscuramente realistas, como esta versión de The Smiths, "Death of a Disco Dancer":

*"La muerte de un bailarín de discoteca/bueno por aquí ocurre a menudo/
Y si crees que la Paz es una meta común/Bueno, eso demuestra lo poco que
sabes/La muerte de un bailarín de discoteca/bueno, prefiriría no implicarme/
nunca hablo con mi vecino/prefiero no implicarme/¿amor, paz y armonía?/Oh,
muy bonito/muy bonito/pero quizás en el próximo mundo".*

Sería fácil referirnos a las bondades personales de Sting o alabar la ponderada lucidez de Gabriel en esta cruzada humanitaria, pero es preferible referir el oscuro tono con que el mundo reniega de iniciativas como ésta. Si tratamos de ensalzar el texto de "They Dance Alone" (por cita el mejor ejemplo estándar) nos arriesgamos a caer en la manida sobreexposición de estas figuras y en las ya reiteradas sesiones de onanismo espiritual. Tan ético es luchar por los derechos humanos como evidenciar que a la postre vivimos en medio de la malignidad más absoluta, como parece advertir la inteligencia de artistas como Morrissey, como señala la evidente frialdad de las personas ante el sufrimiento, como se siente al advertir la intransferible soledad en un mundo sobrepoblado de personas solas y encasquetadas.

Durante 1988 se impone como una realidad autónoma la música techno. Surgida de los laboratorios sónicos de Colonia en Alemania y Sheffield en Inglaterra, la onda techno tiene su espacio principal entre las discotecas y algunas concomitancias con la cultura gay. La militancia homosexual de algunos artistas techno explica la cualidad específica de este segmento. Bailable por definición, el techno se apropió del uso del sintetizador y el sampler para su revestimiento musical y es en las

discotecas y salones de baile donde reina con mayor profusión entre sus incondicionales. La referencia hacia la cultura gay no es casual, pues el techno, como la música disco (de la que es tributaria) se ha sociabilizado en circuitos marginales cuyo potencial comercial fue descubierto tardíamente por la industria de entretenimiento. Quizás si la preocupación esencial de los artistas del techno sea la de referir los avatares de su condición gay con la pareja, como se muestra en esta desenfadada y exultante letra de Depeche Mode, "Never Let Me Down Again":

"Estoy viajando/junto a mi mejor amigo/espero que nunca me deje caer nuevamente/él sabe dónde tomarme/tomarme donde yo deseo/estoy viajando/junto a mi mejor amigo/volamos alto/miramos pasar el mundo por debajo/no quiero bajar/no quiero volver a poner mis pies/en la tierra/estoy viajando/junto a mi mejor amigo/espero que nunca me deje caer nuevamente/me promete que estoy más seguro que en casa/si yo recuerdo quién lleva los pantalones/mira las estrellas/están brillando resplandecientes/ todo va bien esta noche".

Esta sugestiva declaración de placer se antepone al ya típico existencialismo amoroso del pop inglés. Los irlandeses de U2 trazan un doloroso itinerario entre la incompreensión y la dependencia. "With or Without You":

"Llegamos a la orilla a través de la tormenta/tú lo das todo pero quiero más/y estoy esperando por ti/Con o sin ti/no puedo vivir/con o sin ti/y te delatas/mis manos están atadas/mi cuerpo magullado/ella me ha dejado sin nada que ganar/y nada más que perder/y te delatas/con o sin ti/no puedo vivir/con o sin ti".

¿Se puede realizar el amor entre los espacios de un mundo esquizofrénico? Ahí donde la ansiedad y la angustia corroen las almas está la médula de la urgencia amorosa, una dolorosa necesidad de afecto desde la voracidad y el deseo en la soledad. Pero esto no puede llevar a un escenario de pesadilla como lo ejemplifica una vez más el grupo Talking Heads; "The Facts of live":

"Tanto sexo y violencia/tiene que ser un mal designio/somos estúpidos por luchar/todas las noches/Los monstruos que creamos/nos dan la bienvenida a bordo/Lo mejor en publicidad/de costa a costa/las chicas y los chicos se citan/ como monos en el zoo/las nubes están recubiertas de plata/parece muy bonito/

la gente se enamora como en los cuentos de hadas/no estoy seguro de que me guste/lo que puedan hacer/temo que Dios no tenga un plan maestro/sólo coge lo que puede usar”.

Si a este escenario le sumamos otros elementos como el racismo y el sexismo tenemos que la vida en Occidente es una tremenda cloaca donde cada cual se va a sus asuntos chapoteando en el estiércol; de otro modo, ¿cómo calificar esta declaración de principios de los Guns N’ Roses?:

“Inmigrantes y maricones, no consigo entenderles/vienen a nuestro país y creen que harán lo que les venga en gana/como iniciar un pequeño Irán o propagar una puta enfermedad/hablan de tantas malditas maneras, todo es griego para mí/bueno, algunos dicen que soy un vago/y otros dicen que sencillamente soy así/algunos dicen que estoy loco, supongo que siempre lo estaré/ pero ha pasado tanto tiempo desde que distinguía el bien del mal/todo tiene su razón de ser, yo, yo lo dejo pasar”.

El sentimiento de odio y de apatía son móviles cada vez más masivos y condicionados por el poder, lo que incluso impregna el radio de las relaciones afectivas. El odio, la intolerancia, el chantaje emocional y el resentimiento son cosas de todos los días en las vinculaciones individuales. En la vida presente las relaciones son desechables y transitorias donde nada parece ser lo que es o debería ser.

La insatisfacción y el voyeurismo espiritual son nuestras actitudes más recurrentes. De otro modo se cae en el utilitarismo sexista y machista que hace de los cuerpos meros recipientes seminales por los que circula la neurosis.

El grupo Los Prisioneros, de Chile, una vez cambiada la década:

“En la casa te queremos ver/lavando ropa pensando en él/con las manos talentosas/y la entrepierna bien jugosa/ten cuidado de lo que piensas/hay un alguien sobre ti/seguirá esta historia/seguirá este orden/porque Dios así lo quiso/porque Dios también es hombre/¡Hey, Mujeres! no me digas nada a mí/ ¡Hey, Mujeres! Corazones Rojos no me miren así”.

Después de tanta relación polucionada y de urgencias sexuales de toda clase, fantasías publicitarias y angustia existencial, quizás nada quede tan claro como el deseo permanente de esperar compensaciones

de la vida a tanto malestar. Esperar como el tiempo va tiñendo los sentimientos de distancia y resignación. Este pasaje del español Antonio Vega es ilustrativo. "Esperando Nada":

"Voy a revelar una historia que es/a veces mentira y otras no es verdad/me quedé sentado/esperando la llegada/de la suerte/no podía tardar/Y pasó tanto tiempo que llegué a ver sombras en color/y pasó tanta gente por delante que nadie me vio/Esa sensación de encontrarme/con las cosas por segunda vez/la oportunidad de buscar/en los cajones un recuerdo que amar/Y pasó tanto tiempo que llegué a ver/ sombras en color/y creció a mi lado como un árbol/toda una ilusión/en plena noche a eso de las tres/algo se acerca y no se deja ver".

Y más claro aún resulta esta claudicación ante la soledad en palabras de Morrissey. "Will Never Marry":

Escribo esto para decir/suavemente/gracias, pero no/viviré mi vida/como sin duda moriré: solo pues te quedas/o te pierdas/una culpa interna te alcanza/y cuando llega a tu casa/a las 5 de la madrugada te despierta/y se ríe en tu propia cara".

Y el grupo americano R.E.M. aporta su propia visión de esta desintegración interior. "Losing My Religion":

Ese soy yo en el rincón/ese soy yo bajo el reflector/perdiendo mi religión/tratando de estar a tu altura/y no sé si puedo hacerlo/oh no, he dicho demasiado/no he dicho lo suficiente/cada susurro/cada hora en que despierto estoy/eligiendo mis confesiones/tratando de protegerte/como un tonto herido/perdido y ciego, tonto/oh no, he dicho demasiado/lo preparé/considera esto, considera esto/la señal del siglo/considera esto, el traspíe/que me hizo caer de rodillas/fracasado/¿Qué pasaría si estas fantasías/llegaran golpeándonos/por todas partes?/ahora he dicho demasiado".

Tal vez se deba señalar que nunca como a estas alturas de la evolución de la música pop, hizo muy bien tanto existencialismo, como lo señalan estas canciones que ya anuncian lo que vendría a renglón seguido.

Entrada ya la década de los noventa, aparece el grunge en la ciudad norteamericana de Seattle. Pregonado en el comienzo por grupos como Mudhoney o solistas como Andrew Wood, el grunge es el vivo retrato de una juventud cada vez más intoxicada sicosomáticamente

que ya ni siquiera se pregunta por su destino como generación ni acerca de sus posibilidades de redención colectiva. Sumando a esto una especie de trinidad espiritual que se centra en el sexo, la música y la diversión escapista, sin entender esto último como una conjunción feliz del consumo y la publicidad sino como una completa actitud cotidiana de ansiedad y evasión frente a la desintegración de un mundo tenebroso, tendremos en el resultado al grunge en plenitud. En un régimen donde cada vez más se exige eficiencia y competitividad como ideales de este reino yuppie, un texto como el siguiente del grupo Soundgarden es sintomática; "Jesús Christ Pose":

"Y tú me encaras/con tu postura a lo Jesucristo/armas en ristre /como si hubieras arrastrado una carga/y me juras que no deseas ser mi esclavo/pero me estás encarando/como si necesitara salvación/con tu postura a lo Jesucristo/armas en ristre/con tu pose a lo Jesucristo/espigas y mortajas/como si fuera la venida del Señor/y yo te encaro/que no quisiera hacerte sufrir/pero tú me encaras/como si fuera a clavarte/en tu pose a lo Jesucristo/Y me encaras/con tu pose a lo Jesucristo/armas en ristre/como si fuera la llegada del Señor/y eso pudiera darte más que caminar sobre el agua /más que usar una corona de espigas/no me dolería más que enterrarte a lo rico/que enterrarte a lo pobre/con tu postura a lo Jesucristo".

El descenso al infierno de una personalidad fisurada y la interioridad al borde del desquiciamiento queda registrado en este "Smells Like A Teen Spirit" de Nirvana:

"Carguen sus armas y traigan a sus amigos/es divertido perder y aparentar/ella está superaburrida y segura de sí misma/oh no, conozco una grosería/hola hola hola ¿qué tan bajo?/En la Oscuridad es menos peligroso/aquí estamos, diviértannos/me siento estúpido y contagioso/aquí estamos diviértannos/un mulato, un albino/un mosquito mi libido/yay yay/soy peor en lo que mejor puedo hacer/y por este don me siento bendito/nuestro pequeño grupo ha estado siempre/y estará siempre hasta el final/hola hola hola ¿qué tan bajo?/Y olvido por qué pruebo/oh sí, supongo que hace reír/lo hallé difícil, fue duro encontrarlo/oh bien, lo que sea no importa/ hola hola hola ¿qué tan bajo?/una negación, una negación..."

Este peregrinaje por el sufrimiento se lleva al espacio exterior, en lo que podría ser el vivir urbano, como se ve en "Under the Bridge" de Red Hot Chili Peppers:

"Nunca más quiero sentirme/como lo hice ese día/llévame al lugar que amo/llévame hasta el final/es difícil creer/que no haya nadie allá afuera es difícil creer/ que estoy totalmente solo/al menos tengo su amor/la ciudad, ella me ama/solitario como estoy/juntos lloramos".

El grunge posee un alto registro cronístico, es como una radiografía de la mentalidad juvenil de fin de siglo, ni tan aglutinador como para creérsela, ni tan escéptico como para capitular. Pero aun cuando el Grunge prolongue el reciclaje de períodos musicales previos en el cual están empeñados los músicos pop, su aparente alternatividad ha terminado por consentir un nuevo oficialismo, quienes pretenden ver en él el síntoma de una nueva rebeldía no verán más que un reclamo resignado, una pataleta de niño furioso, o lo que viene a ser lo mismo, la expresión de una sensibilidad obsesionada por la salvación individual en un barco que se hunde...

El año 92 es un período de febril actividad en el rock. A medida que se expande el grunge, retornan la iniciativa otros artistas mayores y se consolida la consecuencia del pop mestizo hispanoamericano. La aparición del grupo Pearl Jam, oriundo de Seattle, reviste un hecho de indudable interés. Una banda obsesionada por la autenticidad y la transparencia de su gestión y su discurso como ésta pronto caerían en el juego de un sobreexposición banalizante, alimentada por el capcioso tratamiento de los media. No obstante pese a ser un grupo epidérmico sus textos revisten cierto interés, no por su calidad literaria (casi nula por cierto) sino por su consecuencia al abordar la autorreferencia. Tenemos así en "Even Flow":

"Curso imperturbable/los pensamientos llegan como mariposas/oh, él no sabe/así que los ahuyenta/oh, algún día, sin embargo/comenzará su vida otra vez/Pagano, mirando a través del diario/a pesar de que no sabe cómo leerlo/Rezando, la vida es algo que nunca le enseñó nada/Oh sintiendo, comprende que el clima o el invierno está por llegar/oh, el techo, barras a toda velocidad/o el policía jala su cadena".

De la misma manera, con la misma desesperanza asumen el estéril propósito amoroso en una relación desencontrada. "Black":

“Todo el amor se ha vuelto malo/tiñendo mi mundo de negro/tatuando todo lo que veo/todo lo que soy/todo lo que seré/sé que algún día tendrás una vida hermosa/sé que serás el sol/en el cielo de otro/pero por qué, por qué por qué no puede ser, no puede ser mío”.

Aunque esta prisma de desconsuelo impregna casi todo el discurso de grunge, una visión más escéptica surge de la constatación de la imposibilidad de amar a causa de los propios traumas, en las palabras de Peter Gabriel. *“Diggin’ in the Dirt”*:

“No repliques/conduce/cierra la boca/te conozco/no digas nada/las manos al volante/no te gires, esto es de verdad/cavando en la mugre/quédate conmigo necesito ayuda/cavando en la mugre/para hallar dónde fui herido/abrir allí donde fui herido/cuanto más busco más encuentro/cuando más me acerco, me vuelvo ciego/lo siento en la cabeza, lo siento en los dedos de los pies/lo siento en mi sexo ahí es donde está”.

Ahí donde está el epicentro del dolor está la conciencia del mundo, el saberse partícipe de un equívoco colectivo, de una maldad que ha contaminado las mentes y las almas. The Ramones. *“Poison Heart”*:

“Sólo quiero caminar más allá de este mundo/ya que todos tienen un corazón de veneno/me hice amigo de un desafortunado hombre sin casa/ no hace más que sonreír/ me afecta mucho/ hay peligro en todas las esquinas/ pero estoy bien/caminando por la calle tratando de olvidar el ayer/sabes que la vida inflige una pérdida/y la reacción natural del poeta/es buscar dentro de su propia alma/veo tanta maldita confusión ante mí/pero nada logra desorientarme y sigo sobreviviendo”.

Y en lo que podría ser una alegoría al Sida, otro mal de los tiempos, Brian May advierte en *“Too Much Love Will Kill You”*:

“Demasiado amor te matará/si no te puedes decidir/entre el amante y el amor que dejas atrás/enfrentas el desastre, porque nunca te fijas en los signos/ demasiado amor te matará/soy apenas una sombra del hombre que fui/y me parece que no hay salida para mí/yo te traía la luz del sol/ahora sólo soy un estorbo/demasiado amor te matará/tal como lo hará su ausencia/te drenará tu fuerza/hará que ruegues, grites y te arrodilles/y el dolor te enloquecerá/eres la víctima de tu crimen/demasiado amor te matará cada vez”.

El español Joaquín Sabina, en plan bohemio callejero (con claras reminiscencias de Tom Waits) desliza esta bella meditación sobre el tiempo perdido en la búsqueda del amor:

“Esta es la canción de las noches perdidas/que se canta al filo de la madrugada/con el aguardiente de la despedida/por eso suena tan desesperada/Ven a la canción de las noches perdidas/si sabes que todo sabe a casi nada/a carrera en los leotardos de la vida/a bola de alcanfor dormida en la almohada/Y tiene nombre de mujer/como la soledad, como el consuelo/los fugitivos del deber/no encuentran taxi libre para el cielo/Esta es la canción de las noches perdidas/lleva un crisantemo ajado en la solapa/se sube a la cabeza como ciertas bebidas/miente como mienten todos los boleros”.

Puede parecer un poco arbitrario el orden de esta secuencia, pero nunca como en los años noventa el Rock se ha vuelto tan homogéneo en sus discursos y tópicos referenciales, por más que la diversidad de subgéneros señale una demarcación distinta, las referencias son las mismas; pues sólo basta saber leer los signos de los tiempos. Interpretar las señales de la vida.

Por esta época se ha alcanzado el mayor auge del rap, un género que privilegia la rítmica por sobre la melodía y la construcción armónica. Destinado a ser la expresión callejera de la comunidad afroamericana de los Estados Unidos, el rap se ha popularizado por su relevancia parlante de referencias políticas y sociales. El canto es un parloteo que va hilando su mensaje al compás de una caja de ritmos generalmente acompañado de un sampler. Esto ha hecho que el rap sea muy susceptible de fusionarse con otros géneros como el metal y el funky. Las letras del rap son una jerga demasiado restringida al sector social del cual proviene, de ahí que el desenfreno ideológico de raperos como Ice Cube o los Public Enemy esté cercado a la esfera local de la comunidad negra norteamericana. Y por lo visto su específica carga visual y auditiva estará destinada a servir como eje de transición hacia el pop del siglo XXI, ya que siendo producto de la posmodernidad lleva en sí la tensión creativa de un género nuevo y la adaptación para mezclarse con otras formas contemporáneas de expresión artística (el graffiti, el baile, el happening, el mitín callejero, etc.). Por nuestra parte nos limitamos a rescatar sólo el título de la pieza más emblemática de los Public Enemy,

como una muestra del temperamento racial ahí y en donde sea: "Fuck the Police" (a la mierda con la policía).

Y acerca del tópico de la represión policíaca el grupo hardcore Barricada, de España se despacha este pasaje descriptivo de la violencia policial sobre los jóvenes cesantes de las barriadas. "Oveja Negra":

"Hacerle fotos/tomarle las huellas/mirarle bien los dientes/si se resiste romperle la cabeza/la rutina de siempre/estos cerdos tienen que aprender/quién es aquí el que manda/que pase miedo entre cuatro paredes/decirle que no moleste/si no se les trata así /esto cambia de manos/déjales que desesperen esperando el milagro/quiso dar un paso hacia adelante/quiso andar sin grilletes/quiso vivir en libertad/y eso nadie lo entiende/cuando el negro es un hombre/es buen momento para estar a favor/el blanco se pone nervioso/y comienza a llenar el marcador/él fue quien tuvo la culpa/de encontrarse en su camino/balas blancas/balas blancas/para la oveja negra/balas blancas/balas blancas/para la oveja negra".

Amargas y espléndidas palabras para coronar el martirio juvenil ante el acoso represivo. Hooligans, barras bravas, cesantes, desocupados, inmigrantes, turcos, árabes, negros, indígenas, homosexuales, gitanos, son el blanco predilecto del tratamiento constrictor. En este fin de siglo el desmadre militar es un aspecto generalizado de la fisonomía planetaria. Adelante con los chicos, cara al frente, hacia la calle, a exigir el respeto a la autonomía, el derecho a usar el pelo largo, el derecho a la residencia y la tolerancia racial, el derecho a ser quien se es, para esto nada como un rock' and' roll furioso y embroncado.

A mediados de los años noventa, la década parece promediar sus actuales propuestas y claves de interpretación. El angustiante estado de ánimo del grunge prosigue entregando declaraciones de doloroso existencialismo, mientras que en otras frentes se asiste a reciclajes de la expresión pop más refinada y elitaria: el rock progresivo. Sin embargo la toma de conciencia acerca de la perversidad del mundo posmoderno ya ha sido asimilada, la pregunta sigue siendo ¿qué hacer? Ahora que las utopías colectivizantes ya han desaparecido (¿pero han desaparecido realmente?) y se impone el mundo privado como la primera prioridad (¿dónde hemos escuchado esto antes?). Ahora que los múltiples

colectivos sociales encabezan una reivindicación de lo pequeño, de la escala humana, de la revolución posible y de los postulados de género o de micromundo llegamos a un verdadero sálvese quien pueda, una hecatombe social donde cada sector se niega a ceder sus territorios y sus cuotas de poder en un real caos ideológico y sociocultural. Mientras los paladines del neoliberalismo pregonan el exitismo de la economía social de mercado reduciéndolo todo al consumo indiscriminado de hamburguesas, baratijas y televisores, los músicos de rock parecen demasiado enfrascados en su disyuntiva afectiva, la que parece única vía de coherencia para salir del desorden ambiental. El grupo Stone Temple Pilots suscribe esta disgresión en un contexto atravesado por la duda. "Plush":

"Entonces siento/que el tiempo son caminos que recorrer/luego ¿adónde irás hasta mañana?/cuando veo que estos son los últimos en llegar/¿alguna vez te preocupará? Y lo siento, lo siento/¿dónde estás yendo hacia mañana?/¿donde vas, dónde no hay/máscaras que encontrar?/Y lo siento, lo siento/cuando los perros comienzan a olerla/porque ella huele a soledad/Y entonces lo siento/así que depende bastante del clima/¿que él te espere en tu dormitorio?/y veo que estos son los ojos/de la confusión/¿te preocupará alguna vez?"

Y en otro plano, desde las trincheras progresivas, el grupo español Celtas Cortos aporta una fina ironía sobre la actitud cotidiana frente al desastre, en lo que llega a ser una apología de la indiferencia. "Tranquilo Majete":

"Si en la tierra de los croatas a hostia limpia está el mogollón/Si en Somalia mueren como ratas como ves en televisión/Si en España el aumento del paro ya va por el tercer millón/y si el campo se va a la mierda y el poder huele a corrupción/Tranquilo, no te pongas nervioso, tranquilo/tranquilo, majete, en tu sillón/ tranquilo, majete, en tu sillón/ si hoy el SIDA es un primo hermano/que hace muy dudoso el amor/si la "mili" acaba con todos y es delito la insumisión/Si en Latinoamérica matan a los indios sin compasión/si el Amazonas estira la pata y si aumenta la polución/si estudiar vale para poco al buscar tu colocación/si los bares los cierran pronto porque hay que ser "europedos"/si para alquilar una casa tienes que empeñar un riñón/Si no hay parques ni carril bici y sólo hay contaminación/tranquilo, no te pongas nervioso, tranquilo/tranquilo, majete, en tu sillón/tranquilo, majete, en tu sillón"

El mismo grupo se permite una reflexión sobre el papel que le compete al arte ante esta situación; "Pasa el tiempo":

"Una canción no resuelve problemas/pero me ayuda a poder aguantar / una canción no resuelve un engaño/pero perdona y necesita amar/Una canción no rompe alambradas/pero une a la gente e incita a gritar/una canción no resuelve el hambre/pero alimenta a veces más que el pan/Si pasa el tiempo sobran las palabras/y las palabras canciones traerán /si pasa el tiempo vendrán más problemas/y los problemas traerán soledad".

Pareciera existir una autocomplacencia sadomasoquista en el enfoque de las relaciones afectivas, dolor y placer vienen juntos es cierto, pero una extraña fascinación se trasluce en ese flotar a la deriva, en esa autoconsciencia del sufrimiento que condiciona la existencia hacia una angustiosa crisis de posesividad e inseguridad, supuestamente la premisa inicial de todo amor es la libertad, libertad de dar, libertad de elegir con quién se está, pero tal vez el mayor signo de los tiempos sea la incapacidad individual de asumir un compromiso afectivo. La siguiente canción de los británicos The Cure es tal vez el mejor ejemplo del período acerca de la necesidad y la imposibilidad de madurez; "Open":

"Realmente no sé qué estoy haciendo aquí/pienso que debí haberme ido a la cama pero.../sólo un trago/y hay algunos que están conociéndote/creo que te gustarán/tengo que decir lo que hacemos/y prometí que en menos de una hora honestamente nos iríamos /ahora por qué no te consigues otro/mientras dices hola/mientras dices hola/así que pendo de un hilo/otro vaso en mi mano/y mi boca y las sonrisas/vienen tan pronto me alzo/tan cerrado y tan ancho/y las sonrisas brillan tanto/y respiro hondo/y mi cabeza se llena de luces/pero el aire se enrarece/y comienzo a irme/y las manos en mis hombros no tienen nombres/ y ellos no se irán/de modo que aquí voy/aquí voy de nuevo..."

El juego de iras y lágrimas pronto dará paso a la espera de la derrota:

"Sí, río y salto/y canto y río/y bailo y río/y río y río/y no parezco pensar/ dónde está esto/quién soy yo/porque mantengo mi huida/lo vacío/llueve a cántaros/huyendo/lloviendo a cántaros/a la vez que llueve tan copiosamente/es la forma cómo me siento/no puedo soportarlo más/es lo que he llegado a ser/es como lo veo/cuando mi vida se torna insensible/muevo la boca/muevo los pies/

y digo que te amo hasta morir/tanto como me dejas sin aliento/y todas las sonrisas que doy/y todos los juegos que juego/y todos los tragos que mezclo/y bebo hasta enfermar/y las caras que pongo/y todas las figuras que derribo/y la gente que conozco/y las palabras que sé/que enferman el corazón/y estoy tan cansado.../y la forma como llueve copiosamente/es como me siento por dentro...".

Brillante retrato de una sensibilidad transida por el dolor, impotente ante la manipulación, perdida entre concesiones y tóxicos, cuya lectura más apropiada parece remitirnos a una asunción del amor con toda su luminosidad y encarnada en una condición que no excluye al maléfico dolor de un compromiso que en sí es un conflicto. La embriaguez se torna jaqueca, el placer en ansiedad porque el amor como todas las cosas es permeable al influjo de la vida, el mal, el bien, la soledad, el sufrir.

Así llegamos a uno de los puntos estructurantes de la música pop: su relevancia cotidiana. Más que solucionar los problemas de la vida, el Rock ayuda a enfrentarlos, a encarar con otro ánimo las vicisitudes diarias, puede proporcionar un impulso afectivo para abordar el cotidiano con perspectivas más distanciadas y reales. Ayuda a vivir, en una palabra. Aunque a veces la construcción de la vida diaria necesita sólo un breve soporte para la autorrealización, nada es tan real como los auxilios que ayudan a digerir las propias carencias. La vida está hecha de momentos, dijo Borges, y así como la poesía agrega dimensiones a la realidad, la música lleva el placer donde sólo hay vacío, permanece como memoria existencial y nos proyecta hacia una identidad común. La música es el arte más espontáneo que existe y por lo mismo en ocasiones asume el carácter de una verdadera revelación. Revelación que es personalizada y afectiva. Podemos dejar de consumir cultura, pero la música siempre está presente como entorno o como fundamento cotidiano, puro y simple, transparente.

Festiva,ailable, discotequera aun a riesgo de parecer banal, la música pop encierra tanto la levedad como la pasión, la frivolidad y la trascendencia, el dolor y la alegría. Que esto no excluya la referencia a realidades terribles queda de manifiesto en alusiones sucesivas del rock actual como las referencias a las guerras locales, alimentadas por el nacionalismo y el terrorismo, tal como queda en esta canción de los Cranberries. "Zombie":

"Otra cabeza cuelga humildemente/el tiempo avanza despacio/y la violencia causa silencio/¿a quién estamos dañando?/pero ya ves/no soy yo/no es mi familia/En tu cabeza, en tu cabeza/están luchando/con sus tanques y sus bombas/y sus bombas y sus cañones/en tu cabeza, en tu cabeza/están llorando".

Aunque al abordar la vida como una mera eventualidad queda abierta la posibilidad de la locura, de la presencia omnisciente de la enfermedad como estado existencial. Blind Melon, "No Rain":

"Todo lo que puedo decir es que mi vida es bastante simple/me gusta mirar cómo los charcos se llenan con lluvia/y todo lo que puedo hacer/es servir té para dos/y expresar mi punto de vista/pero no es normal/no es normal/y no entiendo por qué/duermo todo el día/y empiezo a quejarme/porque no hay lluvia/Y todo lo que puedo hacer es leer un libro para mantenerme despierto/desgarra mi vida, pero es un gran escape/escape... escape".

Y desde las oleadas neo punk Greenday arremete con un diagnóstico al borde de la fractura sicótica. "Basquet Case":

"A veces me aterro a mí mismo/ a veces mi mente me juega muchas malas pasadas/todo se sigue sumando/creo que explotaré/¿seré sólo un paranoico?/ sólo estoy volado/Fui a ver una siquiatria/para que analizara mis sueños/ella dice que es la falta de sexo/lo que me está destruyendo/fui a ver a un prostituto/él me dijo que mi vida es una lata/y que dejara mis lamentos porque/lo estaba deprimiendo/aferrándome por tener control/así que es mejor que resistas".

Y en plena efervescencia del Britpop (nuevo pop británico) la banda Radiohead anuncia un futuro aterrador para el arrogante y orgulloso temple adolescente. "High & Dry":

"Tus intestinos se caen a pedazos/sólo te sientas ahí /deseando aún poder hacer el amor/ellos son los que te odiarán/cuando pienses que tienes del mundo en tus manos/ellos son los que te escupirán/serás tú quien gritará/no me dejes colocado/no me abandones".

¿Se está dirigiendo el rock a un juventud desquiciada? ¿Cómo clasificar la actual categoría generacional? Evidentemente el panorama del presente no es normal. Drogas, alcoholismo, fundamentalismos fanáticos, genitalidad promiscua, polución, economías excluyentes, edu-

cación tecnócrata y elitista, política asociada a la corrupción, represión policiaca desatada, elementos todos de un entorno desquiciado y depredador hacen del segmento juvenil su objetivo predilecto. Se viven tiempos de clausura social, pero la juventud de fin de siglo, aun cuando conserva una gran dosis de inseguridad y autocomplacencia narcisista (¿cuál no la ha tenido?) posee ante sí la única posibilidad de salida: la construcción de una cultura alternativa y de una sensibilidad diferente que opte por manejar este planeta hacia un destino mejor. Ahora que la recta hacia el fin del milenio está transitándose, cabe esperar una reacción de la gente. Capitular ante la manipulación del poder, el capital y los media, sería un suicidio social, cuando las vías para la felicidad están cerradas, sólo la rebeldía puede abrir las válvulas para la expresión social. Y cuando nace un rebelde florecen nuevos mundos.

Sin embargo, si algún efecto positivo puede ejercer la cultura de la posmodernidad sobre el discurso del Rock, ése se plantea en el debate y la teoría de género. Para nadie es un misterio la concepción masculina del Rock como una cultura privativa del macho, con el consecuente correlato de misoginia y discriminación hacia el rol que la mujer ha podido o pudiese desempeñar en la escena musical de nuestros días. Para una mayor comprensión de este fenómeno remito directamente a los trabajos de Simón Reynolds y Joy Press³. El debate de género, no entendido únicamente como una redistribución de roles basados en la filiación sexual, sino como un conflicto de percepciones y cosmogonías complementarias, pueden abrir un campo de enormes perspectivas que apenas hoy alcanzamos a avizorar. Si la participación de la mujer en el Rock siempre se ha limitado a figurar como adorno del devenir existencial del varón (en algunos casos como fuente de conflicto y en otros apenas como musa inspiradora o refugio ante la adversidad), huelga reconocer la violentación básica en la percepción del ser femenino por parte de los rockeros históricos. Durante todo este proceso el fin único del varón en el rock ha sido asegurarse su espacio ideológico y cultural contra la posibilidad, afectiva y somática, de igualdad entre los sexos, causando en la mayoría de los casos una supremacía fálica en lo

³ Simon Reynolds y Joy Press: *The Sex Revolts, Gender, Rebellion and Rock' N' Roll*", London, Serpent's Tail, 1995.

que concierne a la percepción de la mujer dentro de la música pop. Percepción impregnada de violencia y cinismo, clara satanización de una presencia que a la luz de sus figuraciones históricas (groupie, bruja, dama de hierro, histérica, neurótica, madre, esposa o amante) no ha podido desprenderse de la tutela masculina para existir.

Sin embargo, ya soplan vientos de cambio. El desconcierto, la incertidumbre de fin de siglo ha proporcionado otra actitud de parte de los cancionistas rock, hombres y mujeres. Una posibilidad de comunicación se abre sobre la brecha de soledad y abandono de la vida urbana; parte de la vida se torna necesidad y otra se torna deslumbramiento, al final, el resultado es el mismo: la imperiosa redención en un mundo transido por el deseo y el dolor.

Como se aprecia en este bello texto del grupo ancla del britpop, Oasis, "Wonderwall":

"Hoy será el día/que ellos te traerán todo de vuelta/ahora deberías de algún modo/percibir lo que debes hacer/No creo que alguien/sienta lo mismo que yo por ti ahora./Andan diciendo por ahí/que la pasión en tu corazón murió/creo que ya oíste todo eso antes/pero tú nunca lo has dudado /No creo que alguien/sienta lo mismo que yo por ti ahora./Y todas las vías que tenemos que recorrer/son sinuosas/Y todas las luces que nos llevan hasta allá nos ciegan/Hay muchas cosas que me gustaría hablarte/pero no sé cómo/Porque tal vez/tú seas aquella que me salvará/Y por sobre todo/Eres maravillosa./Y dije que tal vez/Tú seas la que me salvará/tú seas la que me salvará/ tú seas la que me salvará".

Y en los USA, la aparición de una figura, otra más, como Joan Osborne, plantea la inversión de roles entre el varón y la mujer en torno a la búsqueda del sentido en la existencia, sentido que cuando se vislumbra alcanza resonancias cósmicas donde ya no importa la dirección que tome la relación afectiva sino la importancia que cobre su principal condición: la creencia en el otro y en la posibilidad de estar juntos. Así como se deja ver, en clave religiosa, en este "One of Us":

"Si Dios tuviese un nombre/¿cuál sería?/Y tú podrías llamarlo así/Si tú lo encararas/en toda su gloria/ ¿qué preguntarías si tuvieses aún/una pregunta? Sí, sí/Dios es grande/Sí, sí/Dios es bueno/sí, sí, sí, sí/¿y si dios fuese uno de

nosotros?/apenas un extraño en el bus/tratando de volver a casa/Si Dios tuviese un rostro/¿Cómo se vería?/y te gustaría ver/si eso significara que/tuvieses que creer en cosas como el Cielo/y en Jesús, los Santos y todas las creencias”.

El último aspecto que nos queda por revisar en esta parte es el más importante dentro de su coyuntura histórica, porque en él reside el elemento que está transformando la vida y la cultura del presente. Se trata de la tecnología informática aplicada al campo de la música popular.

En efecto, agregadas a la revolución del sampler o muestreador, van unidas todas las enormes posibilidades que el desarrollo informático ofrece al uso creativo musical y multimedial. De partida, se ha iniciado la investigación (gracias a los aportes del creador norteamericano Tod Machover) para el diseño de instrumentos capaces de llevar a cabo tareas de composición, interpretación, dirección orquestal y elaboración de nuevos sonidos. Estos hiperinstrumentos asociados al genio musical de un intérprete particularmente dotado, permiten que incluso la actividad gestual sea traducible a información sónica. También la evolución de los sistemas MIDI ha abierto un gran espacio para el almacenamiento y reproducción de sonido, lo que sumado al desborde informático de la reproducción multimedial ofrece un amplio y vertiginoso camino a seguir en cuanto a vías creativas incumbe.

Esta exageración tecnológica de formas de elaboración y expresión musical abre dos ejes axiomáticos en la información del futuro artista: la multiespecialización y la llegada del creador total y unipersonal. La primera fase requiere la adquisición de conocimiento de informática, tecnología de sonido y además de la formación musical, requiere también o requerirá para el artista del próximo siglo, la capacitación para integrar los elementos de composición, sonido, imagen, color, luz, fotografía, textura, relieve y elementos literarios y quién sabe, elementos olfativos y gustativos en su obra, pues la tecnología pondrá a su disposición todos los materiales posibles para la construcción artística, con lo cual su labor se asemejará más a la de un ingeniero o arquitecto que aquella de una sola especialidad. Una nueva fase del concepto renacentista de multiartistas (al estilo de Leonardo o Miguel Angel) está por venir. Por otro lado, el devenir tecnológico ha abierto nuevas posi-

bilidades de interpretación o lectura de la obra musical. Posiblemente la radiofonía del futuro se imparta íntegramente vía cable, tal cual ocurre ahora con la televisión. El oyente podrá acceder a sesiones completas de música de su preferencia sin necesidad de cambiar de estación en el dial. ¿Que es lo que nos garantiza que el futuro de la emisión radial ofrezca todas las alternativa posibles? El conflicto radica en la batalla actual que se libra a nivel de las trasnacionales por el copyright y el derecho editorial del repertorio musical. Los derechos de autor, ejecución e interpretación de la obra artística cobrarán aspectos insospechados de relevancia pública. Otro detalle a considerar es que esta hiperinflación de implicancias a controlar por parte del Estado y las sociedades editoriales y la industria amenaza con destituir el soporte clásico de la información musical. Porque si se puede acceder a toda la música vía cable, ¿qué necesidad habrá de longplays, cassettes o discos compactos? Tal vez estemos partiendo de un supuesto desarrollo desmesurado de las trasnacionales de la comunicación, pero ¿no nos dirigimos hacia tal estado de cosas en la actualidad? Tal vez el peligro mayor sea la posibilidad de provocar un artista y un receptor absolutos, es decir, suprimir de una vez la posibilidad del disfrute colectivo encauzando las obras en una especie de autismo impersonal de la percepción. Con todo, tenemos que la realidad virtual, o la música virtual, es un hecho ad portas. Depende de los artistas que esta aparente democratización de los medios no se transforme en una condición autoritaria o de sujeción social, lo cual nos lleva a la reflexión siguiente.

Posiblemente los problemas principales que enfrente la supervivencia del Rock como arte en esta transición al siglo XXI radiquen en dos conceptos básicos: el fundamentalismo creativo y el autismo sicosocial de su entorno. El primero de ellos es de clara definición. Se trata de la actitud más generalizada en el mundo del arte: ver la propia creación como la única real, renegando o excluyendo abiertamente la posibilidad de coexistir con otras expresiones tan legítimas y reales como la propia. En lo que viene a ser una especie de pugna territorial de legitimación, la actitud nociva del artista fundamentalista se centra de lleno en el juego oferta/demanda que la lógica del mercado le impone al mundo de la cultura. En su afán por ver canonizada la propia obra, el

artista parece razonar con la siguiente lógica: “no me importan los demás, sólo yo tengo derecho a existir, no me importa que los demás se condenen, yo me salvaré porque sólo lo mío es bueno y verdadero, nada de lo demás”. Víctima de un mercado que no discrimina por calidad sino por azar, el músico, el escritor, el artista necesita de la ratificación del medio para ser real, para concretarse como creador, para existir. Sabiendo que no hay nada más traumático que la indiferencia, el artista se escuda en su arrogancia autorreferente, fundamentalista, cuasi fanática, semi religiosa. Y su refugio en el mercado es traumatizante porque además comienza a ser una de las posibilidades que ofrece el marketing como parte de las únicas ofertas reales. Esto ha venido a traumatizar la creación y gestión culturales, pues el artista favorecido por la difusión de su obra incurre en una serie de concesiones en su afán por parecer auténtico, sin poder sustraerse a la tensionante condición de ser una mercancía que se transa en un ir y venir de valores y antivalores. ¿Sería posible pensar dadas las condiciones actuales en el surgimiento artístico de figuras como Van Gogh o Artaud? ¿No ha pasado a ser la obra de Pablo Neruda un simple tópico para aparentar cultura e ilustración? El rock and roll ha caído en esta voracidad fundamentalista. ¿A quién le interesan realmente los devaneos de las estrellas con la fama? ¿No sería acaso el abismo entre la propia obra y su recepción en el público lo que motivaría el suicidio de Kurt Cobain? La verdad es que se han aceptado muchos excesos a nombre de la “autenticidad” y el afán por parecer “veristas” o “reales”; los artistas pop saben desde el comienzo las reglas del juego: si quieres ver tu obra difundida acepta tu aparición en revistas de dudosa calidad o en las páginas de vida social de la prensa de jet set. El sistema no admite desviaciones ni condescendencias con la verdad. El autismo sicosocial al que aludimos más arriba viene a ser como la condición sicosomática del consumidor musical contemporáneo. A estas alturas ya no es un misterio que al poder le conviene mantener disciplinados a sus súbditos mediante el bombardeo continuo de publicidad para el consumo y otros estímulos. Lo siniestro de la publicidad es que está dirigida a favorecer el enclaustramiento del consumidor en su propia caparazón psicológica y por ende personal. El artefacto que mejor representa este diseño político es el walkman stereo

donde el auditor está separado del mundo por la captación de sus sentidos auditivos, una muralla transparente de sonido que vuelca todas las percepciones hacia el interior, hacia un automatismo mental. Por lo tanto el mercado está formado por una legión de espectadores autistas, enfrascados en sus problemas, evadiéndose de a uno por la vía de escape que proporciona la música. El rock ha llegado a ser así el agente ideal para narcotizar a los adolescentes y mantenerlos lerdos y adeptos al diseño social. Elemento esencial de una conspiración para anular la sensibilidad crítica, el Rock ha dado una completa vuelta de tuerca en su carrera hacia la globalización pues se ha transformado en un narcotizante social, en un factor de sonambulismo perceptivo, un elemento hipnótico antes que en un portavoz estético o en un espacio para la sublimación de las represiones como ya lo fue una vez. Esta visión del Rock como condicionante autista lo lleva directamente a ser percibido como un narcótico, como un anabolizante que moldea a su gusto las mentes (y los cuerpos) de sus consumidores. Cuesta imaginar como productos de una misma secuencia genética a grupos como The Who junto a esperpentos del presente como 2 Unlimited. Es desesperante comprobar como partiendo de la música de un verdadero creador como Buddy Holly podemos desembocar en inventos asqueantes e infradotados como New Kids on the Block. El Rock no es tan inocente como para explicar y justificar estas consecuencias mediante un mero tránsito epocal puramente. Lo que históricamente se acuñó bajo el proyecto diseñado por The Beatles, que iluminaron con sus influencias el Rhythm, & Blues y la Sicodelia, ha dejado de existir para dar paso a meras fórmulas procedistas y procesales de producción musical cada vez más efímeras y exorbitantemente disociadas. El Rock como proyecto ha desaparecido. De su metafísica comunicacional se ha caído en la muerte espiritual, o bien en la carencia de fundamento vital. La música se ha transformado en telón de fondo para una borrachera interminablemente adolescente y condicionada. Incluso el Punk con todo su dadaísmo incendiario semejaba un programa (o contraproyecto) con fundamentos estilísticos y estéticos. ¿En qué quedó todo eso?: en el narcisismo complaciente de la generación X o el snobismo amanerado del pop actual. Y la culpa la tienen los medios de comunicación, con su

banalidad esencial, como las trasnacionales disqueras con sus imposiciones comerciales. Así como al reciclaje apriorístico de fórmulas y esquemas ha sucedido la fusión indiscriminada de géneros y moldes, el diseño trasnacional del Rock ha hecho de éste un soporte para la dominación, un terrorismo mental que está asolando la categoría espiritual de la música pop. Y a este respecto la única salida parece estar en un boicot contra el efecto industrial de la música propiciada por las trasnacionales. No se puede esperar un cambio de las superestructuras que debidamente seguirán estrangulando la criatura con su afán desmesurado de lucro. Hay que volver a recuperar el juego y la espontaneidad, hay que reconstruir una esperanza para la música partiendo de la asimilación inteligente y no imitativa del Rock Clásico. Porque el Arte es lo único con que cuenta la gente para estructurar bellamente su vida cotidiana, porque es un generador de sentidos vitales y no un destructor, el Arte y sólo el Arte (y el amor) dan una connotación valórica al intento del ser humano por trascender su elemental precariedad y para proyectarse hacia lo desconocido, dueño ya de su universo y su razón de ser. Como el grito del amor que es, el Rock debe volver a vivir y no seguir en esta caída sin fondo a la que lo quiere arrastrar la estúpida mala fe mercantil.

Si hemos perdido el hilo de nuestra historia, podemos volver sobre los pasos de la música, sobre el sentido tantas veces invocado de la música. En el juego, en la tribu, en el baile y la estética; porque ahí, justamente en la necesidad de comunicación, podemos hallar aún la posibilidad de una regeneración, un renacimiento, un sendero al infinito para encontrar en el otro, con los otros, hacia los otros, la vida sonora del universo, las razones cotidianas del cosmos.

Cuarta Parte:

La Paloma Con Misiles: El Rock Latinoamericano.

“Supongo que la conjunción de edad y solidaridad provoca esta rapidez con la que transcurre el tiempo. (...) Gozo de excelente estado físico y emocional. Más adelante habrá sorpresas sutiles, sin duda, pero me siento seguro y dispuesto. Así como los amantes mitigan sus emociones en tiempos de crisis, del mismo modo yo enfrento mi entorno. En la brutalidad indiferente, el ruido incesante, la química experimental de la comida, los delirios histéricos de hombres perdidos, yo logro actuar con claridad y sensatez. Soy deliberado, a veces hasta calculador, en muy pocas oportunidades recurro al histrionismo, excepto para poner a prueba las reacciones de los otros. Leo mucho, hago ejercicios, converso con los guardias y presos, resignado a la inevitable dirección de mi vida”.

Sam Melville. Attica.

Del Rock Imitativo Al Pop Mestizo:

Transcurridos más de treinta años desde la aparición del Rock en nuestro continente, se pueden establecer ciertas categorías generales de su proceso histórico de consolidación:

En primer lugar, la adhesión multiplicada, sea cual fuera el medio local, al prototipo de música pop impuesto por las agrupaciones británicas de los años 60 (Beatles, Stones, Who, Troggs, etc), que origina un rock imitativo el que además de optar por una versión idiomática (cantar en español o en inglés) propone ciertos rasgos de modernidad cultural a cada referente local en la música popular.

Otro aspecto a considerar sería la brecha tecnológica entre este rock imitativo latinoamericano y su arquetipo anglosajón, brecha insalvable que remite al uso de un instrumental electrónico de regular calidad y a los precarios medios de grabación de los estudios latinos. Agreguemos que esta precariedad tecnológica termina por imponer una clase de producción y de sonido sui generis, distintiva del Tercer Mundo y totalmente desprovista de la sofisticación y ecualización análoga del mundo anglosajón.

Un tercer detalle lo constituye la tardía asimilación de los rasgos colectivos de la Contracultura o Underground estadounidense, asimilación tangencial en algunos casos, basados solamente en aspectos externos (largo del pelo; o uso de cierta ropa) y más selectiva en otros (en todo lo que guarde relación con radicalización política o empleo de drogas). Sin embargo, al entroncar este último aspecto con los procesos de

liberalización cultural y política de las sociedades latinoamericanas, se abre una fenomenología generacional inédita en los diversos espacios nacionales según las propiedades de cada versión, que llega a inaugurar un rico sustrato de propuestas políticas, artísticas y existenciales desde la juventud.

El utopismo revolucionario latinoamericano se entrecruza con un referente contracultural originando diversos productos musicales en cada medio, pero hay que señalar claramente que este tipo de fusión cultural-artístico-ideológica se ve empañada por la general confusión de las izquierdas tradicionales del continente que ven en el rock un elemento de penetración cultural imperialista norteamericano y un medio de evasión para la juventud que la desliga de sus obligaciones revolucionarias. Esto hace que el rock y su posicionamiento cobre características particulares en cada país, y además se establezca como un referente cuya mayor seña de identidad sea la hibridez, salvo en el caso brasileiro donde por una suerte de efecto centrípeto de su industria musical, el rock adquiere la misma fisonomía nacional del tronco al cual se integra: la Música Popular Brasileira (MPB) ¹. Pero será esta hibridez o indefinición genérica la que le permitirá sobrevivir a la experiencia totalitaria de los 70 y lo reencontrará en los 80 abierto a un nuevo cauce de influencias y tópicos temáticos, cuando por entonces se acorta la brecha tecnológica y pasa a integrar el rock latino un carácter trasnacional en su difusión hemisférica.

El Rock Latinoamericano de los orígenes está muy influenciado por su padre anglosajón y no obstante poseer un claro sello imitativo ya se distingue por el manifiesto deseo (no del todo claro en algunos casos) autoconsciente de integrar el proceso cultural de liberación en las Américas.

Los Beatles y Atahualpa Yupanqui; Tom Jobim y Jimi Hendrix; Violeta Parra; Pérez Prado; Keith Richards; Daniel Cohn-Bendit; Che Guevara; tata Mao; Miles Davis ; Ornette Coleman; Martin Luther King; Tupac Amaru; Bob Dylan; Joan Manuel Serrat; Daniel Viglietti, son referencias que deambulan en este imaginario teórico y musical de los dorados 60. Buenos Aires, Sao Paulo; Lima; Ciudad de México; Santia-

¹ Waldenyr Caldas: *Iniciacao a Música Popular Brasileira*, Sao Paulo, Editora Atica, 1989.

go; Tijuana; Montevideo, son lugares donde fermenta el beat electroacústico que se abraza o se desencuentra con la Nueva Canción, el Tropicalismo, el Jazz o el Folklore provocando un cambio, induciendo a la Vida, a la politización extrema, al encuentro con el propio destino en la calle, el colegio o la Facultad.

Tiempo de borrachera y de celebración, de erotismo y de militancia, los sesentas permanecen y permanecerán como el espacio histórico donde la felicidad estuvo al alcance de la mano, por donde pasó el sentimiento colectivo de dichosa libertad, de un irresistible sueño de utopía y fundación.

A partir de la primera mitad de los setentas se instaura la doctrina de Seguridad Nacional con toda su secuela de dictaduras militares por América Latina y con ello desplaza el escenario artístico y cultural a un espacio de censura y restricción, cuando no de abierta represión y destructividad que obliga al repliegue y al reflujo. Con ello, el Rock adquiere un carácter retroactivo, y se ve obligado a ocupar un paisaje lateral en los mercados locales, se le ve así sumido a un rol subsidiario totalmente desplazado por el escapismo travoltiano de la música disco o por la canción melódica española. Es el momento entonces de adoptar otra fórmula de expresión y convocatoria: el Rock Progresivo; con sus preclaros exponentes en cada país: Crúsis, La Máquina de Hacer Pájaros, Invisible, Alas en Argentina; Miel, Millantún, Congreso y Los Jaivas en Chile; Tarkus y Polen en Perú; Wara, Luz de América y Klimax en Bolivia; Días de Blues, Psiglo en Uruguay; Ofrenda en Venezuela; Xac Mool, Nazca en México; Génesis en Colombia; o Terco, Casa das Maquinas, Mutantes en Brasil, etc. Nombres todos de una dinastía de luminosa claridad y heroica resistencia. Para su generación, la Progresiva Latinoamericana constituye una verdadera revelación de belleza y energía, cual ocurrió con su homólogo europeo. La convocatoria juvenil vino asociada a una propuesta de ecléctica estética y de lograda fusión conceptual, que se tradujo en una promoción de incalculable valor artístico que redundó en una actitud instrospectiva, personalista, dotada de un visionarismo beatnik y de un cosmopolitismo post-hippie. Entremetida en un vendaval de obligaciones impuestas y de abierta y desmentida represión, la generación de los setenta habría de tender un

puente con la generación siguiente a través de la música; toda vez que el territorio americano se llenaba de alambradas y guerras sucias.

Ahí donde el enemigo fue el obrero, el hippie, el barbudo, el intelectual, la estudiante, la artesana, la pobladora, el artista, los jóvenes, el Rock Progresivo Americano permitió abrir una rendija por donde se colaba el sol de una magnífica transparencia, el deseo de sobrevivir y de amar, el fervor de unos cielos cruzados de esperanza y atravesados por ráfagas de odio.

Los años ochenta llegaron así con la promesa de una liberación provocada por el deshielo democrático y lo que durante una década fue clandestino, intransferible, omitido, cobró de pronto el carácter de una inmovible verdad. Las nuevas corrientes llegadas de Inglaterra (como siempre) a saber el punk, post-punk, la new wave y el reggae comienzan a operar en suelo americano influenciando toda suerte de géneros y de nuevas propuestas. El rock pop de nuestro continente se modernizó nuevamente al calor de un beat gélido y distante. Paralelamente a esta nueva ola de competitividad y sincronía se operó un fenómeno de mercantilización sin precedentes en nuestros espacios. La industria trasnacional del disco sopesó de otra manera el peso de millones de virtuales consumidores hispanohablantes de música latina, ¿por qué no internacionalizar entonces el pop vernáculo? Aquí se hizo notar el liderazgo musical y comercial del pop argentino².

A mediados de los ochenta, superados el síndrome de las Malvinas y el trauma de la Guerra Sucia, la sociedad argentina vivió el calor de una acelerada euforia democratizante. La música del Rock Nacional se impregnó de un cosmopolitismo sofisticado y agradablemente comercial. El desarrollo tecnológico con una rápida puesta al día, sumado a un claro perfilamiento de sus medios de comunicación (sobre todo la prensa y la radio) hizo que el medio musical argentino pronto estuviera a la altura de producir un pop tecnológicamente competitivo y de gran convocatoria allende las fronteras y a lo largo de toda América Latina. Quizás si fuera este momento de euforia colectiva provocada por el proceso democrático lo que hizo expresar a Lito Nebbia que el Rock, dentro de cinco futuros años iría a surgir de Latinoamérica³. Alucinada profecía que no obstante ponía en evidencia un hecho claro: la necesi-

dad orgánica de una música pop latinoamericana moderna, autónoma y con claros referentes locales. Fue el gran momento de Charly García, los Soda Stereo, los Virus, Celeste Carballo, Porchetto, León Gieco, G.I.T. y de una figura por entonces emergente: Fito Páez. Quizás por una paternidad que no oponía obstáculo a su liderazgo, el pop argentino de los ochenta internacionalizó el orgiástico deseo de una generación de jóvenes latinos entregados al gesto, al ritual tribal, el baile celebratorio de una recuperación civilista en todo el hemisferio. Si los setenta fueron años de introspectiva estética, los ochenta volcaron fuera todo el acumulado fermento de una década de violentamiento y represión.

Los signos de la criatura eran claros: cancionismo, bailabilidad, letras directas y en lo posible “inteligentes”, referencia generacional que buscó romper con un pasado de clausura y dolor para oponer un hedonista deseo y disfrute. Aunque gran parte de esta propuesta estaba teñida de un cínico conformismo, cuando no de una autocomplacencia escapista y banal, el pop latino de los ochenta condensó un estadio de cosas marcado por la diferencia, un antes y un después donde lo único claro era la oposición al pasado pero donde además no aparecían muy nítidas las señales de lo que vendría más adelante. Grupos como los indicados más ejemplos como Los Prisioneros, Aparato Raro y Electrodomésticos en Chile; Narcosis, Seres Van, Zcuella Zrrada en Perú; Los Tontos y los Estómagos en Uruguay; Blitz, RPM y Legiao Urbana en Brasil; el Tri en México y otros muchos más dotaron al pop latino de un discurso y una consistencia propios. Sin embargo la euforia duró lo que dura una noche de borrachera.

La crisis económica que afectó a la región a fines del decenio provocó un repliegue de inversiones y recursos que mermaron la consolidación del rock en español en esta parte del mundo. Fue entonces cuando la industria del disco trazó su propia estrategia para apoderarse de algo que no se le podía escapar de las manos ni escabullir así como así.

² Eduardo Berti: *Rockología. Documentos de los 80'*, Buenos Aires, editora AC, 1992.

La Operación Mercadotécnica De Los Noventa:

Con el cambio de década una nueva estrategia vino a operarse en el negocio del rock-pop latino. Las multinacionales disqueras alarmadas ante el agotamiento comercial a que estaba llegando el producto anglo echaron mano a lo que nunca habían considerado como viable: el fichaje de grupos locales en cada mercado nacional para asegurar, con una mínima cobertura, la presencia de alternativas comerciales y de paso inaugurar otro espacio de macroconsumo: el del rock hispanoparlante. Con la sola excepción ya señalada de Brasil, donde el negocio tiende a su automantenimiento, el Rock Latino de los noventa se lanzaba a la captura de más de trescientos millones de consumidores repartidos en Latinoamérica, España y la comunidad hispana de los Estados Unidos. Nada de esto hubiese sido cuestionable de no haber sido por la caución con que las multinacionales cercaron la promoción de nuevos valores y solistas musicales en cada sitio. Operando con criterios prehistóricos de producción y difusión de su material, los sellos grabadores consagraron tanto a los artistas más execrables como aquellos que proponían algo más de originalidad y cuidado en sus propuestas, sin ninguna clase de discernimiento ni selectividad. Con todo, la estrategia pareció funcionar y pronto dio señales de constituir un buen negocio. Pero el criterio de estandarización comercial hizo que muchas de las alternativas audibles se superpusieran relegando en la mayoría de las veces a aquellas propuestas más valiosas en contenido y en lírica que aquellas usualmente más fáciles de consumir o desechar luego de un tiempo. La aparición del grunge en la escena americana, con el breve y momentáneo desplazamiento del polo del negocio desde Inglaterra hacia los Estados Unidos, no hizo sino acelerar el proceso de asimilación del pop mestizo americano en la escena continental. Así convivieron juntos por un tiempo Los Rodríguez con Nirvana; La Ley con Pearl Jam; Caifanes con Green Day; L7; Maná; Los Pericos; Soundgarden; Tori Amos; Björk; Fabulosos Cadillacs; Jorge González; Carlos Varela; Joaquín Sabina; Polla Records y un largo etcétera de grupos y solistas.

³ Revista Crisis: Cuadernos de Rock Nacional, Bs. Aires, 1987.

Esta fijación de criterios de producción y consumo, que nunca discriminó por calidad sino que a su regalado arbitrio y antojo, no hubiese resultado para nada exitosa de no ser por el apoyo incondicional que le prestó a la industria su principal aliado: los medios de comunicación. La influencia cada vez más creciente de la prensa musical, de los espacios musicales juveniles en TV, Radio y Prensa (que encontrarían su epítome en el canal cable MTV Latino) provocó que la industria disquera tuviera en los media su caja de resonancia ideal para su reproducción de consumo y ventas. Una rara connivencia se estableció entre uno y otro bando, la TV consagraba a sus propios paladines juveniles, que a su vez instituían y predicaban los gustos y modas del día, según fuera el estado anímico del pope en cuestión. Con un marco de operaciones más o menos profesionalizado según fuera el lugar donde se hallase, el negocio de la música presionó cada vez que lo necesitó y los media respondieron con una indiscriminada batería de gratuita o arreglada promoción, verdadera baliza que orientaba las ventas y preferencias y que canonizó o destruyó incipientes carreras de ilusionados jóvenes artistas, autoconvencidos del poder de convocatoria de su trabajo. De esta manera, se estableció una alianza entre los directores de marketing, los editores de prensa y los directores de programación de TV. Cínica premonición de un sistema valores y antivalores cada vez más atravesado por el poder de gestión y de resonancia pública que suele atribuírsele a la telemática.

La Referencia Generacional:

Alimentada por el narcisismo desenfadado de la Generación X, el tópico cultural de los Noventa ha ido variando de un polo a otro en la escala palpable de referencias y referentes: grunge, britpop, rap, trance, world beat, etc. El pop latino ha recogido estas variables como verdaderas apologías de status cultural al hacer hincapié en el carácter transicional de la generación de los noventa. Generación informatizada, Generación X, Generación de fin de siglo, etc, epítetos más, epítetos menos, la autorreferencia, indulgente cuando es consigo misma pero taxativa y tajante cuando es con las anteriores, de la actual generación

peca de soberbia y de fundamentalista. Y el Rock latino es precisamente su reflejo más viable y sustantivo. Todo esto porque asume sin asomo de sentido crítico alguno su pretendido rango fundacional de una época "nueva" con toda su carga de emocionalidad y novedad intrínsecas.

A la luz clara de una posmoderna sensibilidad que niega y reniega de todo, un nuevo fundamentalismo mesiánico se cierne sobre el rock mestizo: la sintonía de talante "frío" o "Cool" con todo aquello que huela a "onda", que tenga "semblante" y que nos diferencie de los demás. Así, leer a Auster, escuchar a Nick Cave o ver películas de Tarantino nos sitúan en un espacio providencial de unicidad y de autenticidad, un dime qué te gusta y te diré quién eres, porque según el tenor de la elección seremos "diferentes". Seremos, es decir, existiremos según la orientación de nuestros gustos; cool, light, alternativo, groovie, en fin, todo da una idea del sesgo clasista y reaccionario de la Generación X. Ahora todos somos alternativos, todos somos posmos, todos somos rockeros, lúcidos, diferentes, únicos, sin embargo ya no podemos definir (ni asumir) en qué consiste esa diferencia. Y más encima los representantes literarios, mediales, políticos y musicales de tal sector no vacilan a la hora de dotar de un sesgo de inaugural epifanía el quehacer de su generación; aquellos que no pueden ser engañados porque vienen de vuelta de todo, aquellos que se ubican más allá del bien y del mal renegando de todos los ismos habidos y por haber, aquellos que no pretenden cambiar nada pero hablan con autonominada autoridad de todo (como si tal cosa fuese posible), aquellos que no abrazan ninguna trinchera pero que utilizan cínicamente todos los recursos del sistema para promoverse socialmente, aquellos que reniegan de la cultura de anteriores generaciones pero que se solazan en su solipsismo autista refocilándose en sus nubes de narcisismo y autorreferencia hasta el onanismo. Aquellos, finalmente, que se autoerigen como la presencia cultural del presente cuando no ocupan más espacio que aquél que la condescendencia del sistema les permite. Y mientras danzan sobre los escombros de la revolución pregonan a los cuatro vientos su lucidez mesiánica en su individualismo, cacareando su irreductible condición de auténtico sujeto favorecida por la propaganda ideológica de

un sistema que ve en ellos los líderes que hay que promover precisamente porque son sus afines, irrelevantes pichones que no afectan su proyecto de dominación y subordinación ideológica. Que de haberlos los hay, en todo orden, país y medio.

Mientras tanto, los jóvenes ya no se plantean preguntas, ya no formulan críticas, sus inquietudes se acaban en lo cotidiano o en un futuro vagamente planificable. Las preguntas en torno a las causas globales trascendentales o finales ya no tienen lugar en sus mentes ni en sus estados de ánimo. Toda una sensibilidad saturada que calcula, prevé y controla la percepción de las relaciones personales y de la ubicuidad en el escalafón social apunta a la petrificación de la sensibilidad adolescente, desprendida y crítica por natural impulso, que al menos hoy por hoy no asoma por ningún lado. Sí se ve, en cambio, en todo lo que guarda relación con el consumo o la diversión fácil. Esta salvación por el consumo (por las cosas) se ha transformado en el nuevo fetiche sexual de la civilización de fin de siglo. ¿Pero no será esta muerte de la Revolución tantas veces invocada una estrategia más para subsumir los naturales impulsos de rebelión y antiautoritarismo de los jóvenes? ¿Estamos transitando hacia una nueva reorientación de la Utopía o por el contrario nos estamos adaptando cómodamente al peso que deja su vacante espacio? El Rock Latino se ha hecho eco de toda esta situación al adjuntar propuestas musicales cada vez más frívolas, infantiles e infradotadas, con un triunfalismo decadente y cómplice de todo el oscurantismo del presente. Cuando se hayan disipado los humos de la actual borrachera ¿qué quedará de todo el contemporáneo griterío? A lo más algunas canciones recordadas como momentos de los descarriados años de la juventud: música de fondo de algún trip memorable, alguna cópula presurosa con tímidas muchachitas sexies en su fragilidad; enconadas declaraciones de amor en medio de alcohólicas resacas, algún femenino rostro de telenovela o culebrón; en fin, nada perdurará como historia porque precisamente el Rock latino se niega a asumir la cualidad sine qua non para ser historia: la perdurabilidad, ser historia más allá de su obsolescencia planificada como artículo de consumo. Y por otro lado, más allá de sustentarse en un sincopado rítmico para la evasión o la confusión general, el Rock Latino todavía no da

cuenta (a no ser de modo parcial o deliberado) de las vivencias y casos de los millones de jóvenes excluidos de los beneficios del lucro y la renta per cápita. ¿De qué consumo estamos hablando? ¿Acaso todos los jóvenes tienen igual acceso al disfrute tecnológico y medial que el Rock ofrece? ¿Qué pasa con la cultura de los excluidos, tan asimilados a esa imagen de promoción social que promete y con que seduce el sistema? ¿Esta apología de la técnica y de la modernidad no equivale a avalar la estrategia de sus detentadores para diseñar y organizar el tramado social a su regalado antojo? La posmodernidad es, en el rock latino, no tanto la profecía de un estado social como un sesgo colectivo, un estado de ánimo subyugado por la confusión generalizada.

El mestizaje musical latino no ha sabido plantearse como una posibilidad de descentramiento en torno a los parámetros creativos y productivos del mundo blanco anglosajón. El poder ha usufructuado del Rock para mantener disciplinados a los jóvenes, y por otro lado nadie en el medio musical latino ha planteado la necesidad (cultural por lo menos) de una alternativa estructural que oponer al etnocentrismo blanco, que pueda ir más allá de e la mera formulación de discursos para reflejar estados de conciencia. Es más, no hay ninguna variante, dentro del Rock Latino, que escape a la estandarización uniforme impuesta por el Rock Anglosajón. El grado imitativo ha adquirido ribetes de verdadero calco cursado por otra variante idiomática nada más. Si hay algo de que carece el pop latino actual es de un carácter, señal o clase de proyectos que le otorgue identidad y relieve cultural. Vistas así las cosas, estos años noventa no distan mucho de la improvisación del decenio anterior. La escena se ha copado de una música hecha a la medida trasnacional, posmoderna, repetitiva, procedista, deliberadamente fácil. Una música casi deportiva en su formulación pública y su ejecución en discos y giras. Un pop esclerotizado para un público narcotizado y semicondicionado a responder como comprador y no como oyente. Música de entretenimiento para el consumo inmediato y desechable; he ahí el paradigma de su esencia y corporeidad. Definitivamente, los tiempos han cambiado. El Rock actual no puede tornar a su origen transgresor y estético. Ya no está ligado a principios creativos o artísticos, sólo debe cumplir con algunas condiciones pautadas de producción en serie

para resolver cómo se divulga y cómo se consume. Lo triste es que todavía perdura en la conciencia del público (de cierto público) y de algunos sectores cultos la imagen del rock como un discurso auténticamente generacional y revulsivo, un remate de fuegos que alguna vez ardieron brillantemente y que hoy por hoy dejan un rastro de melancolía y frustración con su resonancia lejana y perdida.

El Dilema de los Noventa:

Si de propuestas se tratase, sería muy difícil hilvanar un discurso coherente en torno al panorama del Rock Latinoamericano. Este fin de siglo ha sido muy categórico en sus imposiciones éticas y artísticas. El mensaje parece ser: "no importa lo que hagas si eso te permite mantenerte a flote". A la renuncia ética de todo proyecto y el retorno al inmanentismo presentista e inmediato propuesto por los filósofos de la posmodernidad, se ha sumado la desertión general de cualquier postura que revele cierto fundamento crítico. Y esto se deja sentir a la revisión del pop latino de hoy. ¿Existen propuestas que aporten un sentido musical más allá de constituir una mera entretenición en el cotidiano de la gente? Al parecer esta interrogante resulta arbitraria a primera vista. ¿Por qué exigirle razones trascendentales al Rock? ¿Por qué no puede ser música de entretenimiento y nada más que eso? Respuesta: porque al menos históricamente, el Rock siempre ha postulado visiones trascendentales para encarar la realidad. Segundo: porque el Rock sin un fundamento artístico no puede existir a no ser que deje de ser Rock y se transforme en otra cosa. Y tercero: porque el Rock para existir siempre ha rendido cuenta y legitimado las vivencias históricas de la generación que lo habita. Y éstas no son necesidades inventadas por los intelectuales o los críticos, son necesidades que el mismo sistema patentó para conferirle estatus creativo a la música rock. El Rock Latino no ha sabido captar el orden real de estas disyuntivas ideológicas. No hay arte sin ideología, de acuerdo, pero tampoco la captura del negocio musical que han propiciado las transnacionales puede desempaquetar a la música de toda su carga de vivencia, dolor y rebeldía. En este he-

misferio ya se han perfilado algunos polos de acción que podrían generar una respuesta a futuro. Si bien por una parte sigue siendo el Rock Argentino el polo de mayor influencia con su talante existencialista e intelectual, cuyo adalid podría ser un Fito Páez, al otro lado del continente, el emergente Rock Mexicano podría constituir la contrapartida multimedial con su desplante marchoso, populista y decididamente ciudadano-barrial.

Sofisticado el uno, descarnado el otro, ambos referentes son y serán el límite dentro del cual se construirá el negocio musical latino de la transición al siglo XXI. Habría que mencionar también, aunque sea al pasar, los casos del Rock Español y el Rock Brasileiro.

¿Por qué el pop español, tecnológicamente eficiente y ubicado estratégicamente en el mercado, no pudo penetrar el ámbito latinoamericano? Tal vez por las mismas razones por las que el Rock Argentino ni latino ha podido ingresar en el mercado español: una falta de permeabilidad frente a un homólogo común, por una especie de insolidaria indiferencia. Es decir, el excesivo localismo tanto español como latinoamericano ha impedido generar vías de difusión y vasos comunicantes a partir de los cuales establecer una retroalimentación adecuada.

Y todo el reconocimiento musical se ha dado en sectores elitarios. Grupos vascos como Polla Records o metaleros como Barón Rojo lograron romper el cerco de una porfiada resistencia en mercados locales como Chile, Perú o Argentina; pero eso no bastó para lograr el acceso a toda la riquísima discografía del Rock Español. Inclusive grupos para mercados restringidos como el de la Música Progresiva, a saber los catalanes Iceberg, los santanderinos Bloque o los más recientes Galadriel gozan de amplia reputación en círculos de aficionados latinoamericanos, sin que esto se traduzca en una vía comercial de influencia recíproca. Por otra parte la frivolidad de cierto tipo de pop divertido proveniente de España causó una confusión musical que tendió a confundir bajo esa etiqueta a todo lo que viniera de la Península, con lo que se retrasó en años la divulgación del rock-pop español, que al menos en Latinoamérica sigue sin anclar fuerte y como debería.

Resulta difícil hablar de Rock Brasileiro, porque cabría hablar mejor de Música Popular Brasileira (MPB)⁴, verdadera matriz de donde ha

4 Arthur Dapieve: *Rock Brasileiro dos anos 80*, Sao Paulo, Editora 34, 1996.

surgido todo el cosmopolitismo y la calidad de muchos exponentes rockeros del Brasil. La clave está en comprender que a partir de los sesentas con el Tropicalismo y la Joven Guardia, el medio musical brasileiro siempre enfocó el problema desde un padrón de identidad nacional no excluyente que se abría así a todas las poderosas influencias de la música latinoamericana y anglosajona. Por eso, al hablar de Música Popular Brasileira estamos hablando de un macrorreferente que engloba todas las posibilidades pero que parte reconociéndose y asumiéndose siempre desde un distintivo local. La inteligencia de este enfoque pronto arrojó sus resultados: el pop de una Rita Lee, la lírica urbana de un Raúl Seixas, la fusión de Milton Nascimento, el sincretismo de Marcus Vianna, en fin; lo que ganó el Rock Brasileiro en identidad le perdió en transferencia puesto que indirectamente apostó a construir su imperio dentro de su país natal, perdiendo en llegada a los demás países del Cono Sur. Situación triste e injusta a la que ha llegado la hora de revertir, al igual que con el Rock Español, para ampliar el background de una música que debería despertar naturalmente nuestro interés y solidaridad.

Tal vez el último aspecto que destaca por sí solo en estos años noventa sea la pretensión de crear un showbussiness propio con todos los alcances que la palabra latino pueda abarcar. El showbiz en Latinoamérica siempre ha existido en materia de música popular (desde un Gardel, una Libertad Lamarque a un Luis Miguel hay un siglo de calidad e historia), pero no así en lo tocante al Rock. La internacionalización de algunos grupos como los chilenos La Ley, los colombianos Aterciopelados, los brasileños Sepultura o los mexicanos Maná aportan luces sobre la pretensión nada oculta de erigir un propio firmamento de estrellas vernáculas para el imaginario local. Sin embargo, nada de esto se consolidará a no ser por un apropiado trabajo del entorno multimedial que el sistema debe adquirir si quiere llegar de veras a una internacionalización real, con todo lo transnacional que pueda significar ese término.

La semiología y la informática han reducido a información cualquier aspecto relacionado con la cultura de masas. Y la información ha pasado a ser material estratégico en la economía y la globalización de las comunicaciones, lo cual establecerá en el corto plazo un verdadero

habitat multimedial donde asistiremos a la posesión (simulada diría Baudrillard) de todos los íconos e imágenes soporte con que la industria del entretenimiento nos atiborrrará la oferta de consumo cultural. El showbiz del Rock Latino está en una fase de preámbulo comunicacional y discográfico pero el tiempo, cada vez más veloz, no perdonará desfases ni errores. De MTV a Internet. De la prensa escrita a la Facultad Univesitaria, del video al DAT, del Midi a CD Room, la música pop latina se abrirá a un espectacular campo de posicionamiento que de resultar consolidará los cimientos de un negocio cada vez más poderoso y captador, un real dinosaurio multimedial que no dejará espacio sin copar ni genero sin intervenir. Tal vez en un futuro cercano las estrellas del pop nativo sean un resumen de telenovela, noticioso, esoterismo e informática que nos ofrezcan un espectáculo abrumador, total, aplastante, donde creeremos asistir a la posesión de una inasible entidad, húmeda, olfativa, sexual, que convivirá con nosotros el día completo a la espera de nuestro reconocimiento y nuestra agradecida empatía.

Finalmente, los años noventa se cerrarán con el retorno a una antigua problemática: ¿El Rock es esencialmente canción o propuesta musical? El cancionismo de los ochenta tanto en el Rock blanco como en el mestizo parece ya haber agotado todas sus posibilidades estructurales y sónicas. La fusión a priori que se observa en el Rock de hoy nos remite directamente a lo realizado en los años sesenta, lo que prueba que lo sucedido en aquellos años es verdaderamente la quintaesencia del Rock. De hecho resulta sintomático que algunas publicaciones europeas hablen en la actualidad de "post-rock", con lo que el debate en torno a la música pop pareciera cerrarse y no dejar más alternativa que las variaciones del presente sobre las reglas del pasado. El rock Latino no está exento de este problema: haciendo gala de un cancionismo a priori el rock del hemisferio parece no comprender la saturación comercial que esto significa, y, temeroso y dubitativo, corre detrás de cualquier tendencia o moda que la electrogenia europea y norteamericana produzca, sin atinar a imponer una tesis de camino propio y autoconciencia. Un grupo punk latinoamericano a lo más que puede aspirar es a parecerse a los Sex Pistols, y lo mismo es válido para cualquier género curtido por músicos locales que se vincule con su homólogo.

go blanco. Si los músicos se dieran cuenta de su umbilical dependencia y asumieran una toma de conciencia respecto, entre otras cosas, del cancionismo y de la calcomanía musical, se habría dado un gran paso para la constitución de un referente macrolatino. Es decir, si abriéramos la cabeza y pensáramos en primera persona hoy y aquí, reconociendo la pasada historia musical, avanzaríamos hacia una claridad que redundaría en una mayor calidad musical, espontaneidad, color, vitalidad y ecología de la mente para un cuerpo cruzado por la independencia y la narcosis sonora.

¿Qué Tiene de Latinoamericano el Pop Actual?:

-El Status Posmoderno: un rock que recicla cada cierto tiempo antiguos clásicos del folklore o del tango en furiosas versiones rocanroleras o que suele pasar revista a los hits históricos del pop nuestro, a veces suele perfilarse en su esquema global como un rock semi-revisionista, vinculado al pasado desde una óptica descomprometida, pretendidamente entretenedora. Los referentes son, para el pop latino actual, pequeñas incrustaciones que apenas pueden proporcionarnos un marco de opinión. El barrio, el desconcierto de fin de siglo, el sexo en interdicción, las relaciones de pareja, la corrupción de gobiernos y políticos, el fútbol, la mitología massmediática, son los tópicos recurrentes de una música que aún no termina de anclar masivamente en el que debiera ser su hábitat natural. Un rock disgregado en multitudes de pluralidades diferentes, microparciales y tribales vendría a conformar la tesis de la posmodernidad aplicada al pop latino de fin de siglo. Tal vez esta segunda mitad del decenio nos sorprendió demasiado pronto con la proximidad del nuevo siglo, otro milenio plagado de buenos augurios y promesas de bondad para todo el género humano; no obstante, a pesar de lo rápido que suele pasar el tiempo, la sensibilidad posmoderna se ha encarnado en el rock latino. Estamos hablando de una distanciada vinculación desde el presente con el pasado de una tradición musical secularizada y exprimida hasta la saciedad. Esto, que es aplicable a toda la fisonomía del rock actual, propone simultánea-

mente la percepción del rock como una sensibilidad posmoderna que remite a un referente desprovisto ya de cualquier arista "comprometida" o "militante", a la vez que se impone como una actitud concreta frente a la realidad. Actitud marcada por la inmersión compulsiva en una vivencialidad presentista, un experimentarlo todo con tal de que provoque placer o al menos establezca una diferencia frente a los demás, y marcada también por una desconfianza básica ante todo y contra todo, ilusoria desidia que nos ubica en el centro de un mundo ante el cual podemos elegir cualquier alternativa. Un *no puede ser tan malo si todos lo hacen*, que confirma la cualidad deportiva (pasar por todo en el menor tiempo posible) de esta sensibilidad posmoderna del rock mestizo de estos noventa. Hay algo de desesperación, de crispada violencia (en oposición a la levedad soft tan cara a los teóricos posmos franceses) en esta urgencia rabiosa y hambrienta de la cultura latinoamericana.

Digámoslo claramente: en algún lugar, en algún momento del día, debe estar esa utopía que el tiempo y las cosas nos impusieron como obligación. Si esto no está en la política, no está en la revolución cultural, entonces debe estar en la calle, en el computador, en el bar, en nuestros amigos, en algún recodo de nuestra vida cotidiana, en la posibilidad del encuentro trasnochado y sexual, en la butaca del cine, en las estanterías de las disquerías, en algo que canalice esta cabreada energía que busca el deseo. El Rock entonces es actitud, gesto, postura, delineada sensiblemente por una resignada búsqueda del instinto. Ya no contracultura, ya no compensación cultural, no más cosmogonía ni subcultura, que esos términos son sesentaiochistas, desfasados, cadavéricos en su decrepitud.

Simplemente bailemos, bailemos sobre los escombros del viejo mundo.

-El Aspecto Político: El Rock Latino pretende al menos claramente una cosa: consolidarse apelando a su condición vernácula y local y local. Para eso debe establecer una postura, de aceptación o rechazo, cuando no de solapada indiferencia, ante la realidad de la cual procede. Uno de los tópicos más socorridos es bosquejar la identidad latinoamericana como un entrecruzamiento de una remota condición telúrica

(indigenista) con una demencialidad urbana tecnológica y bravía. Tentadora descripción en la cual ya se inscribieron los grupos de la era progresiva mencionados más arriba. Sea cual sea el deteriorante estado de la barbarie latina, una cuestión está por sobre todo: seguimos siendo el continente de la utopía, bolivariana o neoliberal, seguimos siendo la tierra prometida donde convergen todos los peregrinos blancos y no blancos de la agotada cultura europea, la tierra del Ché y de Allende, la utopía misma marchando al son de la salsa y el ron, del fusil y del partido, del eterno hagan lo que quieran pero seguimos teniendo razón. América Latina, o lo que es lo mismo los hijos de la suprema chingada, engegucidos con un realismo mágico, macondiano y solar, devorado por los colmillos y los dólares.

¿Cómo asume esta posmoderna condición el Rock Latino?

Con demagogia y cínica e izquierdizada tensión. Es obvio que a estas alturas el Arte ya no puede dar respuestas, a lo más entretener, propiciar un buen rato. Pero, ¿no resulta chocante ver la contradicción entre las posturas progresistas de los músicos pop y su inserción en el mercado? ¿Cómo ver desde afuera si se está más adentro que nunca? Leer las progresistas declaraciones de músicos como el argentino Indio Solari (de Patricio Rey y Los Redonditos de Ricota) semejan más la de un sociólogo o antropólogo teórico que las de un músico. Y no se puede ser más papistas que el papa. ¡Ah!, ¡ya se ve!, el grupo perfecto, los auténticos, los genuinos rebeldes, los de verdad, los que no transan; esa vieja manía de la masturbación revolucionaria, toda esa mierda cósmica de astrólogos y trovadores, el onanismo mental de nuestras generaciones, el queremos pero no podemos, ¿qué hacer?

Tal vez, como dijo una lúcida voz de mujer, lo inteligente de hoy sea resistir, meter ruido, crear desorden, resistir, por sobre todo, resistir.

-El Referente Literario: Los nombres de los grupos son claros y remiten a un espacio nativo (Café Tacuba; La Lupita; Los Piojos; De Kirusa; Aterciopelados; Fiskales Adok; etc.). Las letras tal vez constituyen el aspecto más valioso de cuanto hay en el rock Latino, al menos hoy en día. ¿Cómo negar el valor y la lírica sutil de un Gustavo Ceratti o un Fito Páez? ¿Cómo no regocijarse ante el discurso callejero y mero macho de un Alejandro Lora? O bien, ¿cómo captar sino a través de la

poesía la obra de un Charly García, un Francisco Sazo o un Miki González? El referente literario es lo más auténtico que ha elaborado el pop nativo en su discurso. Un subtexto urbano, existencialista, barriobajero, popular, nutrido de un larvario castellano del sur, tan envainado, tan pulento, tan groncho, este castellano mezcla de villa miseria, de favela y altar de Catedral que es nuestro español de Latinoamérica remite a una lírica electrificada de fervor, deseo y carencia. Fervor de ciudad en primavera, de delirio de vereda y esquina. Deseo del cuerpo, de viernes por la noche, de auto-stop y discoteca. Carencia de compensaciones, carencia por soledad, por miedo, por odio. Carencia de huelga y paro, de mitín y confrontación callejera. Letras del Rock Latino, tan sureñas, tan de fin de siglo, donde la pareja se vuelve resistencia y salvación; donde la incertidumbre se discute con cerveza y tequila; donde el trabajo es la cadena que nos impone el derecho a la pereza; estas letras de minifaldas y camperas de cuero, de pubertad y coito anal, letras que se vuelven vida en la boca de un Spinetta, de un Carlinhos Brown, de una Sandra Mihanovich. Si se nos perdona este arresto de lirismo señalemos finalmente que las letras del Rock Latino nos obligan a ponernos frente a una historia que se vive desde el día, ahí donde conviven armónicamente el entusiasmo y el escapismo. Donde podríamos reunir sin ninguna contradicción a Max Calavera con Beto Cuevas, porque esta apelación a vivir el día, este *Carpe Diem* latinorockero, en este caso sí que se asume con calidad y sanguínea somaticidad. Vivir desde el presente pero sin cargar con los muertos, pero también sin renegar de la historia, sin abdicar nuestra rastreada felicidad. Tal parece ser el mensaje que desde el rock se nos transmite. Tal vez sea esto lo más auténticamente latinoamericano de todo el programa artístico del presente (y también del pasado). Para decirlo en palabras del Indio Solari (siendo lo más ecuánimes posibles) "Vamos las bandas/rajemos al cielo"...

-El Constituyente Musical: Tal vez sea éste el aspecto más problemático del presente. Si entendemos por autenticidad toda propuesta reconocible como nacional, ésta pareciera verse obligada a partir de una fusión con la música popular nativa de cada país. Una especie de ecuación: letra+electrónica + folklore nacional= Rock Latino. Pero este sería

el mayor error de todos. Puesto que el Rock' n' Roll a su manera también es un tipo de folklore planetario, un beat mundial que acoge en su seno cualquier aproximación por disparatada que sea. En efecto ¿podríamos considerar a The Beatles como un grupo privativo de la cultura inglesa? ¿La música de un Carlos Santana no revela una autoría que ya está identificada con el pueblo del Sur?

¿Cómo abordar entonces la especificidad musical de nuestro rock?. Un primer intento de aproximación lo puede constituir el concepto de fusión antes señalado. Pero tal vez lo más correcto sería apreciar esta música no como surgida de América Latina únicamente sino como surgida del Rock a secas. ¿Para qué establecer métodos rígidos de análisis si al final de cuentas el rock depende musicalmente del volumen y la espontaneidad? La edición digital de discos clásicos del Rock Latino de los setentas por sellos americanos y europeos viene a confirmar la tesis del Rock como un world beat, un pulso terráqueo, un folklore multinacional. Ahí donde está la inquietud por dar cuenta del tiempo que se vive apropiándose del lenguaje y de la tecnología de tal época, se estará incubando el discurso del Rock. Por lo tanto, si desde acá se apela a la fusión o a una construcción armónica clásicamente pop, el resultado será el mismo: un Rock Latinoamericano sustentable más que nada por la calidad intrínsecamente musical que sea capaz de poseer, más que por rendir tal o cual requisito de pretendida autenticidad.

Música Moderna Latinoamericana Para El Renacimiento de un Continente:

-El Rock Latino en la Historia del Rock and Roll: Superando por un momento el etnocentrismo anglosajón desde la periferia latinoamericana podríamos rescatar el concepto más importante de toda esta historia: Autonomía. Aun cuando el centro del negocio y el dictamen de las pautas a seguir en materia musical siguen imponiéndose desde Europa y Estados Unidos, la existencia del Rock en Latinoamérica posee un camino propio a desarrollar y a seguir en esta transición hacia el nuevo milenio. Ya no se trata de estar a la altura de, o de estar al día, se trata, sencillamente, de Existir.

No nos debería preocupar tanto la pretensión de entrar al mercado norteamericano o al mercado europeo, lo principal tendría que

focalizarse en la difusión y la circulación adecuada (con todo el peso mercantil que la palabra mercado impone) del Rock Latino en nuestro público natural: nosotros mismos. Sin embargo, la política que han seguido las transnacionales disqueras y los medios de comunicación han terminado por privilegiar el posicionamiento de apenas unas cuantas figuras o grupos en cada país en detrimento de la mayoría de las propuestas existentes disponibles en cada mercado. Y eso ha terminado por perjudicar la cualidad genérica misma de nuestro Rock. Y sin embargo, todo debería cambiar al amparo de los tratados de libre comercio y con la apertura económica del continente (Mercosur, Nafta y todas esas paridas). Lo que se ha entendido como un sistema de flujo comercial y financiero podría llegar a tener una resonancia cultural inédita en la historia de nuestros países: la fijación de toda la información cultural y artística producida en el continente con toda su carga identificatoria y su remisión a una historia y un espacio común. Luego, habría que entender la autonomía mencionada como una tendencia a la autosuficiencia, sustentable incluso más allá de la caución transnacional. Desde luego, autonomía no significa autismo ni enclaustramiento pero sí significa autorreconocimiento, autoconciencia, un sentir y un pensar donde no se reconocen fronteras ni chauvinismos estériles. El Rock en América Latina ya ha cumplido treinta años de vigencia y al valioso y anónimo legado del período clásico puede agregarse la bullente y vital escena de nuestro tiempo. Sin exclusiones, sin fundamentalismos, sin traumas (situación similar a la que se vive en otro orden con el cine). ¿Dónde están los vasos comunicantes en la musicología, el periodismo, la investigación académica o la poesía latinoamericanos? ¿Hasta cuándo arrastraremos nuestra asignatura pendiente con nuestros hermanos de raza? Esta propulsión cultural (que obviamente va más allá de la música) debería ser gestionada a nivel gubernamental, pero los gobiernos parecen estar más ocupados en sacar cuentas y dividendos que en la cultura. En fin, disculpas más, disculpas menos, la música Rock parece ser un vehículo ideal para la integración y la autonomía cultural.

-El Mercado Hispanoamericano como Fragua Cultural: Si por un instante le atribuyéramos al mercado y al consumo un rol restituyente en lo cultural, tal vez podríamos encontrarnos con la promesa de un

nuevo mestizaje cultural favorecido por el soporte económico que aun así arrojaría luces sobre la tan cacareada y condicionada identidad latinoamericana. Mestizos, híbridos, plurimentales, eso es lo que somos y lo que hemos sido. La modernidad asumida desde Latinoamérica no puede ser desde el logocentrismo racionalista blanco, sino más bien desde una síntesis nueva de energía y pensamiento (sentipensante diría Galeano). La música pop con todo su enorme potencial telemático y comercial bien podría ser una de las principales armas ideológicas del sistema para consolidar su discurso neoliberal. Pero Hispanoamérica (España es parte de nuestro destino común amén de ser la puerta a Europa) es mucho más que un laboratorio sociopolítico. La mezcla y su mixtura de indigenismo, superstición, magia, racionalismo, cosmopolitismo, tribalidad, descreimiento y desapego nos ha proporcionado un extraño ser donde se fusionan peculiarmente el terror y el éxtasis, el placer con el dolor, la soledad a mano con la solidaridad, deseo, desarraigo, esoterismo, cinismo, ecología y expoliación, facetas todas de un espíritu dual y disociado, hijo de la mezcla, pero dueño de una dolorosamente fascinante épica secular. ¿Cuándo asumirá el pop latino esta condición híbrida para revelar el nuevo mito de una nueva fundación? Si imagináramos esta fragua cultural bullendo en todo su esplendor con su discurso transfronterizo, ¿cómo no desear la remitencia hacia una épica, una lírica, una armonía mestiza pero revelada en toda su pura consumación? El Rock Latino de los últimos diez años ha seguido dos caminos: o el divertimento joven bailable o el intimismo posmo de una filiación urbana y decadente. Al medio bullen las alusiones a tal o cual droga, lamentaciones de toda índole, escépticas declaraciones de amor, rabiosas declamaciones de legitimación personal, ópticas cínicas de fabulaciones ciudadanas, en fin, ciertamente que ha habido con todo ello auténticos aciertos de testimonios generacionales y expresiones colectivas de amor y de guerra, pero la mayoría de la producción discográfica del medio local se ha degradado en un anónimo olvido, víctima de su esencial levedad e inconsistencia.

Hablamos de épica pero de una épica marcada por la diferencia y el acoso. Nuestro Rock está atravesado por el ansia y el vacío. Ansia de trascendencia y consolidación; vacío de toda una historia de prohibi-

ción y despojo. Y al parecer ha llegado el momento de bailar altanera y fervorosamente. Tal vez sea hora de que los músicos americanos se despojen de todo su afán imitativo y se pongan a animar la fiesta que desde que recuerda la memoria se viene anunciando en nuestro suelo. Fiesta de amanecida a escondidas del dueño de casa, a solas, en el patio trasero, celebrando el hecho de estar vivos ante un nuevo siglo, vitales, besando todas las bocas, en torno a la fogata dionisiaca del eros y la libertad.

-El Rock Latino y la Historia Latinoamericana: Canciones como "El Baile de los que Sobran" de los Prisioneros (Chile); "Sucio Policía" de los peruanos Narcosis o "La Gente del Futuro" del argentino Miguel Cantilo propusieron testimonios que la historia de nuestro continente recogió como elementos de vital libertad en una época de oscuridad y clausura social. Sin embargo el Rock Latino no ha podido establecer una continuidad con el paso, y el peso, de las generaciones de jóvenes que se han sucedido en busca de su propia verdad interna, tan ansiosa de un enclave feliz donde irradiar seguridad y apego al futuro. Más bien lo ha hecho a intervalos, apelando más al talento de algunos autores que a la falta de un proyecto de mayor envergadura; sin embargo, desde la saturada percepción adolescente se percibe un deseo de alivio y de escape a tanta evidente tristeza. "Ya estaba aburrido de los típicos depresivos yanquis con sus canciones de odio a sí mismos", señalaba un atribulado lector de una publicación musical chilena⁵ refiriéndose a los británicos Oasis, lo que pone de relieve la acentuada estandarización de los códigos y cánones del rock actual, si esto pudiese subvertirse debería ser en función de una mayor espontaneidad y una renovada consecución del juego en la música.

El Rock Latino tiene que acoger el vínculo natural con la historia de la que forma parte, de otro modo seguirá al arbitrio de una indefinida deriva temática y musical. A estas alturas del partido está más que demostrada la cualidad del Rock como soporte que estructura y embelece la vida cotidiana. Ahí donde más se hace sentir la presión de la vida el Rock aporta intensidad y dinámica, una curiosa poesía que em-

⁵ *Rock & Pop*, Julio 1996, N° 26, Santiago de Chile.

bellece todo lo que impregna con su sonido. Esta intensificación (nada santa por cierto) casi siempre va acompañada de un proceso identificador, ser de algún barrio, escuchar rock o militar en tal o cual equipo de fútbol puede ser un constituyente de pertenencia y autoconciencia. Quemarse en un vértigo cotidiano, arder en una perpetua búsqueda de realidad, es parte del Ser de esta época. Con seguridad la vida ha estallado en miles de aristas que disparadas por el espacio y el tiempo reverberan en pos de un sentido, un rumbo mayor que nos conecte con esa porción indescifrable del espíritu profundo de la Existencia, en el que yace la verdad de cada cual. Pero esa búsqueda, ese peregrinar tiene un pulso, posee un ritmo interno que sólo la música puede cubrir. Tal vez la Vida fuera una interrogación permanente que toma años asumir. Pero dentro de ese alternar de lunas y soles, dentro de ese dial del receptor que vomita canciones y más canciones, en ese deambular entre la obligación y el querer está la música, el Rock, impreso en estas latitudes de abandono y soledad que no ha podido redimirse de tanto criminal destino, pero justamente en ese vértice que separa la luz de las tinieblas, está el desprendimiento del dolor y surge entonces la posibilidad de danzar en la interminable marcha del cuerpo, música somática y cerebral que aun en los momentos de mayor silencio estalla luminosa con la llegada del mañana...

Quinta parte:

**La Mariposa de hierro:
el Rock chileno.**

La Evolución del Rock Chilenos hacia una matriz generacional

“Sangre latina necesita el mundo / roja, furiosa y adolescente / sangre latina necesita el planeta / Adiós barreras / Adiós setentas”.

Los Prisioneros.

“Nosotros en el fondo somos gente para la cual el mundo exterior también existe”.

Graffiti santiaguino.

La Evolución del Rock Chileno: hacia una matriz generacional

La historia del Rock chileno es parte de la planetarización de esta subcultura en el continente latinoamericano. Los antecedentes iniciales de este movimiento datan de la primera mitad de la década de los sesenta, cuando en Chile surge una generación de intérpretes de música popular conocida como la *nueva ola* integrada entre otros por Luis Dimas, Sergio Inostroza, Larry Wilson, más grupos como Los Ramblers o los Blue Splendor, etc. que populariza tendencias como el Rock and Roll y el Twist cantado en castellano. Pero el primer vestigio auténticamente rockero se da en la etapa complementaria del decenio, cuando surgen agrupaciones bajo la influencia totalizadora de los Beatles, los Rolling Stones o los Who. Grupos como los Mac's (iniciadores de la trova urbana testimonial en Chile), los Beat Cuatro, los Jokers, sientan el primer precedente rockero en el ámbito cultural chileno. Ya a finales de la década se dan las condiciones para que se instituya la primera oleada unificadora del Rock criollo. Es justicia mencionar aquí el significativo aporte de algunos programas de radiodifusión en la propagación de una cultura rockera entre la juventud-chilena, me refiero especialmente al programa "Alto Voltaje" de Radio Chilena (catalogado como el mejor programa radial de música juvenil en el cono sur de América Latina en su tiempo, 1970), cuya influencia se hizo notar en el panorama generacional de esos años en un radio de acción que alcanzó el mercado discográfico. Con el cambio de década nace la primera oleada del Rock chileno, ella data de 1971 y marca el inicio de una eclosión cultu-

ral juvenil sin precedentes en Chile hasta entonces; grupos como Aguaturbia, Frutos del País, Congregación, Escombros, En Busca del Tiempo Perdido, Teykers, Cristal, Fusión, etc., conforman un espectro que cubre toda la gama de variantes, desde el jazz hasta el Rock acústico, proponiendo una temática centrada de preferencia en lo urbano; el Rock chileno, de esta manera, comienza a dar indicios de una articulación generacional abierta a toda la problemática histórica del Chile de esa época. Además, cabe señalar aquí la aparición de tres agrupaciones que representan la cima de la música popular juvenil chilena: los Blops (cultores de Rock existencialista y urbano que incluso participaron del movimiento renovador de la canción popular conocido como *nueva canción chilena*, llegando incluso a grabar con el desaparecido Víctor Jara), Congreso (que con los años derivaría a la música de fusión) y sobre todo Los Jaivas (cuyo primer long-play fue producido por el músico californiano Country Joe McDonald) quienes componen el tema que ha servido como himno identificador de los jóvenes chilenos, "*Todos Juntos*", accediendo además al mercado disquero internacional. Con la instauración del gobierno militar, el Rock chileno sufre un proceso de retroceso y reorganización, pues de ahí en adelante los brotes públicos del movimiento se caracterizarán por su aislamiento y su exclusión de los circuitos de difusión masiva (radio, televisión, prensa). La segunda oleada unitaria del Rock chileno proviene de 1975 y muestra un estilo más estandarizado de creación, sus grupos más significativos son Miel, Lucho Beltrán y la Banda Azul Flotante, Lunallena, La Sangre, Influjo, etc. A partir de aquí la irrupción de cultores rockeros chilenos será esporádica, marcando una crisis de creatividad y de desarticulación de referencias colectivas juveniles.

Todo parece resurgir en la oleada de 1979 (ligada en gran parte al programa radial "*Los Superdiscos*" de radio Nacional FM) donde inclusive se reanudan los grandes conciertos masivos. Esta oleada es significativa porque en gran medida es el caldo de cultivo de la pasada eclosión del Rock chileno; además en ella aparecen agrupaciones importantes: Andrés y Ernesto, Arena Movediza, Poozitunga, Quilín, Krauman, Motemey, etc., algunas de las cuales sobrevivirán hasta hoy.

Aquí se hacen necesarios unos comentarios importantes. La cultura juvenil chilena posterior a 1973 se caracteriza por su dispersión y heterogeneidad; de hecho es difícil hablar de una subcultura juvenil establecida (¿cómo hablar en términos globales en un espacio donde conviven la marihuana, el desempleo, la coacción sensualista y la violencia?). Conviven en ella los espectros más divergentes y antípodas, no obstante, estos detalles no han impedido la conformación de un existencialismo sui - generis bastante característico, conjugado bajo la denominación de la desafiliación, el desarraigo, la falta de compromiso y el individualismo acendrado, condición que supera, incluso, la extracción de clase, diseminándose a lo largo de la comunidad. Los productos culturales de esta generación son casi inexistentes, ni siquiera fenómenos reconocidos como el *Canto Nuevo* o la *Poesía Joven de Chile* han sido capaces de proponer una referencia orgánica y genérica al contingente actual de jóvenes chilenos. Y este es el punto central del asunto: *un movimiento cultural que sea una auténtica expresión juvenil tiene que partir revalidando la noción grupal*, el carácter de generación de la juventud chilena actual, y el Rock por su carácter universalizante, por su contenido ideológico planetario, por su incidencia existencial, es tal vez el vehículo de alcance masivo más indicado para cumplir tal efecto. Un Rock hecho en Chile necesariamente debe ser un reflejo del proceso vivencial del joven chileno. *Una literatura, una poesía joven que desconozca la influencia del Rock en la ideología adolescente está ignorando un código clave en los márgenes vitales contemporáneos*. La función del Rock, está dicho, es permitirle al joven la liberación de todas sus energías profundas. Si el Rock chileno recoge estas nociones habrá dado el primer paso para su consolidación y su posterior agigantamiento. Por otra parte, importante es notar también cómo elementos anexos, como la tecnología o las primeras nociones ecologistas, van marcando una decantación hacia la creación de una tipología existencial del adolescente chileno. Después de una década de inercia y reflujo, parecen advertirse los nuevos síntomas de una reactivación genérica de la juventud chilena, esto es, la floración consciente de un reconocimiento generacional que tiende a proyectar, en sus posiciones de vanguardia, la instauración de un nuevo sistema de vida (la aparición y desarrollo de la prensa

Underground en Santiago y otros centros urbanos es una señal evidente de esto), y aparejado a este fenómeno, la presencia de una serie de connotaciones políticas, económicas, culturales y sociales totalmente nuevas en el contexto del Chile de los ochenta (la creciente expansión de sectores autonomistas antijerárquicos y antiautoritarios nos da el ejemplo). En síntesis, la transición de un estadio larvario a otro de consolidación, nos confirma la presencia de todo un componente nuevo en la cultura juvenil chilena actual, con un espectro que va desde los grupos autonomistas de base hasta el incipiente esbozo de una oleada diversificadora en el arte joven (cuyas muestras más visibles son el Rock, la canción urbana, el video, la danza, el comic y sobre todo la poesía), la juventud chilena puede, de continuar el proceso, *llegar a vislumbrar la estructura de un proyecto histórico—vital de incalculables proyecciones y consecuencias*. Señal de, por lo menos, ebullición y vida en el Chile de los ochenta.

El Rock chileno viene a inscribirse en este panorama a partir de la gran oleada unitaria que data de 1982. En la actualidad, el creciente desarrollo del Rock chileno indica, tal vez, el proceso cultural más contemporáneo y renovador del panorama artístico actual en Chile. Progresivamente va afianzándose entre los cultores y el público del Rock la noción de una identidad propia, vertebral y energética. Aun cuando la música Rock se encuentra casi enteramente excluida de las emisoras radiales³⁶, a lo que hay que agregar la carencia absoluta de publicaciones especializadas en esta materia, en los años ochenta se ha asistido a la creación esbozada de un circuito alternativo de difusión de esta música, centrado principalmente en los conciertos masivos en teatros, facultades universitarias, peñas, cafeterías, etc. Paralelo a este fenómeno se ha dado el estallido simultáneo de la aparición de una gran cantidad de grupos en el radio metropolitano, lo que tiende a constituir el desarrollo de un Rock adaptado a las características principales de nuestro contexto.

Fuerza es, también, mencionar a los músicos chilenos de Rock que han desarrollado su carrera en el extranjero. Aparte de los ya cita-

³⁶ En los 70 el número de programas radiales de Rock era de media docena. En los 80 este panorama se restringió abruptamente..

dos Jaivas, es destacable la labor realizada por Mario Argandoña y Tato Gómez en el grupo Pedal Point liderado por el holandés Thijs Van Leer, siendo Gómez, además, músico base y compositor del grupo que acompaña al rockero español Miguel Ríos. Y en Francia destacan los grupos Tamarugo en una línea cercana al Jazz Rock con influencias folk, y los Corazón Rebelde, formado por hijos de chilenos exiliados inscritos dentro de la New Wave que funciona en el circuito underground de París.

Un breve esbozo panorámico de los textos del Rock chileno podrá darnos una idea aproximada de la identidad que se quiere manifestar. En efecto, retomando esta noción generacional y trasladándola hacia un presente lleno de tareas y compromisos, Los Prisioneros cantan:

“Algo grande está naciendo en la década de los ochenta / ya se siente en la atmósfera saturada de aburrimiento / los hippies y los punks tuvieron la ocasión / de romper el estancamiento / en las garras de la comercialización murió toda la buena intención / las juventudes cacarearon bastante / y no convencen ni por solo un instante / pidieron comprensión amor y paz con frases hechas muchos años atrás / deja la inercia de los setenta abre los ojos ponte de pie / escucha el latido sintoniza el sonido agudiza tus sentidos / date cuenta que estás vivo / Ya viene la fuerza, la voz de los ochenta/En plena edad del plástico seremos fuerza seremos cambio/ no te conformes con mirar/en los ochenta tu rol es estelar tienes la fuerza eres actor principal /de las entrañas de nuestras ciudades surge la piel que vestirá al mundo”.

“Y los Andrés y Ernesto entregan el retrato que podría representar al adolescente medio de Chile:

“Sueño porque mañana / no tendré tiempo siquiera de mirarte / sueño y es como un grito / desgarrado para después de mi muerte / sueño que la vida se entra / de a poco por todos los poros / sueño que soy un ave / que vuela a lo largo del Universo / salto las redes / y me detengo justo en tu cuerpo para amarte / hago un silencio para oír la voz de tu alma / que me llama/ soy un sueño que vuela y ama/ que vuela y ama”.

Ya con estos elementos los grupos entregan textos que recogen el legado del Rock y los proyectan hacia adelante, cargados de un exaltado triunfalismo, como lo dice la Banda del Gnomo:

"El cielo fue un viaje de los sesenta / todo químico y violeta / bajo la ley del Rock / un paraíso que se quemó / súbete a mi guitarra / inventemos un cielo nuevo / derritiendo las cuerdas en el sol / sube ven conmigo a un nuevo firmamento".

Por su parte, los Arena Movediza declaran:

"No tengas temor de la vida actual / pronto pasará tanto desamor / ya se organizó una sociedad / pronto vas a ver / un mundo de amor / pronto viviremos un mundo mucho mejor / pronto viviremos un mundo mucho mejor".

Y así la temática del Rock chileno de los ochenta se amplía y se extiende abarcando, con una perspectiva trascendentalista, los diversos detalles de la realidad. Por regla general, las letras del Rock chileno parten de una situación conflictiva tendiendo siempre a la subversión del problema, este detalle se manifiesta en casi todos los aspectos de la cotidianidad; por ejemplo, el grupo Amapola describe el opresivo y asfixiante mundo de una adolescente de catorce años y exige para ella una mayor entrega y comprensión (*"La Cautiva"*), o bien, instituyen las leyes naturales como parámetro obligado ante las exigencias de la vida actual (*"Romance de los Ochenta"*). Los Millantún por su lado, piden una reducción del expansionismo nuclear (*"Antinuclear"*) y la Banda Metro señala a la ciudad como el centro de toda la degradación de la coyuntura moderna y centra en la figura de un ermitaño la salida de ese mundo. Y en lo relativo a las drogas, el grupo Tumulto suscribe el siguiente pasaje, en lo que podría ser la metáfora de una anfetamina:

"Caminando por la vida sin prisa / te cruzaste en mi camino / sentí la emoción de sentirte en mi alma / y al fin yo pude ver la luz / rubia de los ojos celestes / pasé largas noches en tu compañía / sintiendo tu calor en mí / llegó la mañana, se fue tu dulzura / no puedo ahora ser feliz / rubia de los ojos celestes".

Pero el mejor y más bello discurso sobre la generación de los ochenta lo entregan Los Prisioneros, en un texto donde se asume la desafiliación y se alza un nuevo estadio de vida, con la altanería del que no tiene nada pero que quiere llegar a todo, exigiendo el derecho a la vida ante todos y ante el futuro:

"Con la autoridad que nos da el buen juicio / y en pleno uso de nuestra razón / declaramos romper de forma oficial / los lazos que nos pudieron atar

alguna vez / a una institución o forma de representación que nos declare parte de su total / con toda honestidad y con la mente fría / renegamos de cualquier color / ya todas las divisas nos dan indiferencia / renegamos de cualquier patrón/ se llame religión, se llame nacionalidad/ no queremos representatividad/ no necesitamos banderas / no reconocemos fronteras / no aceptaremos filiaciones / no escucharemos más sermones / Es fácil vegetar, dejar que otros hablen / y decir ellos saben más que yo / ponerse una insignia, marchar detrás de un líder / y dejar que nos esgriman como razón / no vamos a esperar / la idea nunca nos gustó / ellos no están haciendo lo que al comienzo se pactó / No necesitamos banderas. . ."

Después de esto, el Rock chileno ya está en condiciones de emprender la marcha hacia un futuro que aún parece lejano, pero que por esencia nos pertenece a todos, el letargo ha durado mucho pero ya la joven generación comienza a mirarse a sí misma y a buscar en ese reflejo, los materiales para consagrar una estación cálida y justa para nuestra sociedad. Inevitablemente habrán de soplar los vientos inexorables de una mañana inextinguible.

Hablan los cultores del Rock chileno

Como corolario a este estudio se hacía necesaria una investigación de este tipo. Mencionados están los elementos que se conjugan en la creación del Rock chileno, pero hacía falta agregar la visión directa que tales creadores tienen de las cosas que conforman su entorno. El resultado, lejos de lo previsto, supera con creces la multifacética variedad de conceptos y opiniones frente a lo que nos interesa: el arte, las letras, la direccionalidad de esta música, sus proyecciones actuales, etc. Pero aun en medio de la heterogeneidad se dibuja un perfil común del artista comprometido con su tiempo, como se verá a continuación en las entrevistas, realizadas todas en 1984.

Precursores del Rock chileno: Carlos Corales.

Carlos Corales pertenece a la primera oleada importante de músicos de Rock chilenos. Su trayectoria ha sido vasta y variada, responsable de agrupaciones pioneras en el panorama musical del país, su estilo ha sufrido múltiples influencias que han enriquecido su concurso musical. Su larga experiencia le ha reportado opiniones bastante completas y cabales acerca del quehacer musical y artístico chileno, por eso era importante su testimonio en el contexto de este trabajo. Estas fueron sus respuestas.

¿Podrías hacer un resumen de cómo fueron los comienzos de Aguaturbia, tu primera agrupación?

A fines de los años 68/69 se dio la oportunidad de crear un grupo que reflejara la música que en ese momento surgía en USA y Europa. Esto coincidía con el surgimiento de varios movimientos literarios, de protesta, de apoyo a la paz, contra el sistema, etc. Esto también se reflejó en la música que fundió el Blues, Rock n' Roll, Folklore, más los nuevos sonidos que la tecnología de ese momento integraba a los instrumentos, apareciendo los primeros efectos. Además, la temática de las canciones era parte de todo este movimiento. Así fue como tratando de integrarse se formó Aguaturbia y otros grupos.

¿Era difícil hacer Rock en esa época? ¿Con qué tropezaban? ¿Cómo era la respuesta del público?

Hacer Rock era musicalmente difícil, ya que no estaban al alcance de los músicos los instrumentos necesarios para competir con los grupos extranjeros. La respuesta general del público era buena, ya que existía una búsqueda en la juventud de nuevas formas de expresión.

En uno de los discos de Aguaturbia hay un pequeño epígrafe en defensa del adolescente de cabellos largos, estrafalario en el vestir y que es condenado por su autenticidad. ¿Era muy grande el rechazo que despertaban gente como ustedes?

Tú hablas de "gente como Uds."; eso era el principal motivo de distancia entre la gente que rechazaba este movimiento y nosotros (hablo de nosotros como todos los grupos y gente que participaba). Con el

solo hecho de dejarte crecer el pelo te tildaban de cualquier cosa y te diferenciaban de la gente más formal. Como te digo, el principal obstáculo entre muchas personas es diferenciar la humanidad por la forma en que se viste o sus creencias.

Otro long play de Aguaturbia traía una carátula en la que aparecían todos ustedes desnudos, lo que causó una profunda polémica. ¿Cómo ves a la distancia, y teniendo en cuenta el bombardeo publicitario sexual al que somos sometidos, este hecho?

Si esa carátula se hiciera hoy, no tendría el efecto que causó en ese tiempo y quizás no cumpliría el objetivo para el cual fue hecha (atraer la atención publicitaria). Como tú dices, existe un bombardeo de publicidad en que se emplea el sexo como atracción, además los programas de TV, la letra de algunas canciones, están al alcance de una gran masa; creo que en este momento, una portada de un álbum como el de Aguaturbia no causaría tanta polémica como en aquel tiempo.

¿Cómo viste el período 70-73 en materia de Rock chileno?

Durante el 70-73 estuve estudiando en USA (New York).

Tu trayectoria musical se inició con el Rock de Aguaturbia, el Latin-Rock de Panal y continuó después con la música de fusión docto-popular de Latinomusicaviva, para derivar en el Jazz. ¿Podrías señalar cuáles han sido las mayores influencias musicales que has tenido?

Antes que nada soy músico, así que ésta es una de las preguntas que más me gusta. Una de las primeras influencias que tuve fue la de los pioneros del Rock 'n Roll (discos de Ricky Nelson, The Shadows, Chuck Berry, etc.), más adelante, al escuchar a Jimi Hendrix cambié mi estilo, me influenció con Cream, Deep Purple, Jeff Beck, Allman Brothers, etc.. Viajé a USA y vi en persona a la mayoría de estos grupos, de los cuales saqué muchas conclusiones. Al tener más conocimiento me incliné por la música de McLaughlin, Chick Corea, Pat Metheny, algunos intérpretes de Bebop (una expresión de jazz) y muchos grupos de fusión (jazz-rock). Ahora trato de buscar mi propia identidad tratando de crear música empleando todo lo que sé, además por mi trabajo estable en orquestas de TV e integrando grupos de jazz y Rock todos los días

aprendo algo nuevo, lo interesante ahora es tratar de comunicar con mi guitarra lo que siento en el momento, dependiendo de la gente con quien toco.

¿Alguna vez hicieron música bajo el influjo de estimulantes?

Afortunadamente no, ya que no habría podido desempeñarme en muchos trabajos, que más que voladuras requieren conocimiento, creo que tocar bajo alucinantes, drogas o cualquier cosa te impide desarrollarte normalmente y lo que tocas sería una mentira, ya que sólo al que está bajo los efectos le gusta y musicalmente no se aporta mucho.

¿Consideras al concierto como una situación de éxtasis colectivo?

Depende; creo que hay veces que hay más gente dispuesta a disfrutar que a escuchar, entonces se crea un ambiente de éxtasis, como tú lo llamas. A veces hay público que escucha y la euforia no se nota durante todo el concierto sino al final de cada tema.

Yo prefiero tocar para los que escuchan.

¿Cómo ves a los actuales grupos chilenos de Rock?

Los veo con más medios, más equipos, más información, etc. El problema principal es que se limitan a sí mismos al no estudiar otros tipos de música, aunque hay interés de parte de ellos en avanzar, ya que te lo puedo decir con toda verdad, se han acercado a conversar, con el fin de preguntar cuál es el camino a seguir y las posibilidades de estudiar otros conceptos musicales.

¿Planteas tocar en alguna agrupación a futuro?

Sí, en efecto.

Finalmente ¿crees posible que en el presente haya un renacimiento de ese espíritu de rebeldía juvenil que una generación como la tuya vivió?

Tú hablas de rebeldía juvenil; creo que siempre hay juventudes que tratan de imponer o cambiar el mundo con sus ideales, pero eso no es rebeldía, sino un proceso que tiene que pasar por cada ser humano, es parte de nuestra existencia, cualquiera sea la condición social, mental o espiritual; lo que pasa es que cada cierto tiempo se nota más, dependiendo de las circunstancias mundiales, es como un ciclo que vuel-

ve a repetirse caca cierto tiempo. Los argumentos son distintos, pero el objetivo es el mismo, la evolución del ser humano tratando de llegar a su perfección.

II Hard Rock: Poncho Vergara de "Tumulto"

"Tumulto" es, tal vez, la agrupación de rock pesado más popular de Chile. Es uno de los grupos sobrevivientes de la oleada rockera de 1971 (el otro grupo sería Congreso), empezó su existencia grabando un long-play y algunos singles; su formación original estaba compuesta por los hermanos Iribarra más el aporte de Poncho Vergara en bajo. A fines del '73, el grupo entra en un prolongado receso musical que concluiría en 1975, manteniéndose entonces en actividad semiconstante hasta su consolidación definitiva en el presente, donde cuentan con un gran número de seguidores y figuraciones centrales en los conciertos. En 1984 la banda grabó un cassette que ha sido reeditado en más de tres ocasiones, su trabajo les ha permitido incursionar en ciudades argentinas donde son objeto de un moderado éxito. Actualmente, "Tumulto" ha editado su segundo casete, que se perfila como uno de los mejores trabajos rockeros de los últimos años, su formación presente la componen, aparte del ya citado Poncho Vergara, Orlando Aranda en guitarra, Robinson Campos en batería y Jorge Fritz en teclado.

Ustedes se identifican con una línea cercana al Hard Rock, sin dejar de incursionar en el blues y en un Rock más sutil y melódico en algunos casos. ¿Cómo sobrevino esta línea musical? ¿Fue por convergencia de intereses musicales o por el deseo de componer según la mayor atracción que esta línea musical significaba para ustedes?

Mira, nosotros empezamos como intérpretes, alguna gente piensa que eso es una forma de copiar, pero debido a la popularidad que alcanzamos vino la necesidad de hacer temas propios porque la gente quería saber si éramos capaces de crear algo parecido a lo que estábamos interpretando. A través de eso hemos llegado a ser como cantautores, puesto que componemos nuestros propios temas, no cantamos temas de otros.

¿Hay alguna influencia musical en ustedes? ¿Cuáles son?

Super influenciados, Led Zeppelin. Hendrix, Deep Purple, Yes, etc. Nos gusta toda la música, y esto cuando tú compones, recibes la influencia de todos ellos, y aunque el resultado no se le parezca, siempre hay un poquito de algo.

¿Cuál es la temática de las letras de Tumulto?

No digamos que tenemos una línea recta, que vacilemos siempre sobre un mismo tema, más bien son pensamientos, situaciones, historias, pero de la gente común y corriente, como nosotros. No somos esotéricos.

¿Hay en sus letras alguna dirección ideológica ya sea inconformismo, rebeldía o cuestionamiento ante el Sistema?

No, creo que no, nuestras letras son cosas que le ocurren a cualquiera.

Sin asimilar el término política a una situación partidista militante, y definiéndola como la práctica existencial de un individuo en la colectividad, ¿estiman que la música Rock es un acto musical instrumentalizable políticamente?

Podría ser, según de dónde se mire, pero la música de Tumulto no está vinculada a forma alguna de política, simplemente con la política del ser que vive y pensamos nosotros que lo más sano que hay es que no se puede relacionar la música con algo así, la música que nosotros hacemos claro está. Hay música comprometida que la utilizan para comprometernos, pero nosotros la tomamos tan pura como sea.

¿Como artistas se sienten comprometidos con algunos procesos sociales y culturales en que se debate el sistema? ¿Cuáles son los alcances de este trabajo?

Pienso que quizás representemos al tipo de juventud que aparte de su vida cotidiana, que puede ser aburrida, encuentre en nosotros una alternativa de escape para identificarse con algo. Quizás no seamos cirqueros ni nos disfrazemos para tocar y eso pienso que puede ser representativo de honestidad para la gente. No somos pintamonos ni aparentamos nada sobre el escenario.

¿Consideran al Rock como un acto de catarsis? Es decir, ¿creen que un concierto puede proporcionar una excitación tal que derive en una especie de orgasmo colectivo?

Yo creo que sí, pero nunca tanto.

¿Qué opinan acerca de la ingestión de estimulantes (marihuana, alcohol, fármacos) por parte del público?

Nosotros respetamos las decisiones individuales, que cada gente haga lo que quiera. Si eso no entorpece el desarrollo del concierto, no hay problemas.

¿Alguno de ustedes emplea estimulantes?

Marihuana de vez en cuando, pero nunca en las actuaciones.

¿Creen en la ingestión de estimulantes como vehículo válido para la creación?

No, en mi caso individual no.

Siendo uno de los conjuntos de mayor trayectoria en la escena musical chilena, ¿creen posible un movimiento rockero chileno apoyado en una base juvenil fuerte? ¿Por qué?

Yo creo que sí. Ha habido varias oportunidades donde se ha juntado mucho público. Tal vez el fútbol podría hacerle competencia. Se cuenta con un apoyo que no siempre está, por mala información o mala organización de los espectáculos, pero la masa de público existe; hay mucha gente que le gusta el Rock como para lograr un movimiento grande. Lo que falta es una infraestructura bien organizada, y entregarle al público, que se merece todo el respeto, lo mejor de lo nacional, de manera que él crea que se trata de un espectáculo que vale la pena ir a ver.

¿Cómo ven el papel de las compañías grabadoras en el asunto promoción?

Hay muy poco interés. Nosotros producimos hace poco un cassette, en coproducción con un estudio de grabación, una vez que estaba hecho y financiado por nosotros. Nos interesa tener dominio sobre lo que producimos, porque así no nos exigen tocar música que no nos gusta. Yo fui contratado por la Odeón el año 72 por seis años, y grabé un long

play con los primeros Tumulto, y la promoción fue hasta por ahí no más. Cuando el interés del grupo está sobre el material que tú grabaste, y hay plata invertida, y se supone que el material se vende y hay ganancia, es más el interés del grupo en promover su música.

¿Cuáles son sus proyectos para el futuro?

Nosotros nos hemos unido a otros dos grupos más, sumados a un productor ejecutivo y a un productor capitalista para hacer una infraestructura de espectáculos y promoción de los mismos. Eso va a ir apoyado por un programa radial que va a durar un año, donde se promoverá a los grupos chilenos.

Definan brevemente la impresión que les sugieren los siguientes nombres:

a) Frank Zappa: un genio musical, lo he escuchado bastante y pienso que sabe más de la cuenta. b) Egberto Gismonti: no lo conozco. c) Víctor Jara: he escuchado muy poco de él, lo que más me gusta es la "plegaria a un labrador", pienso que era muy buena su música. d) Timothy Leary: no lo conozco. e) John Lennon: me gusta mucho, sentí mucho su muerte, yo fui gran admirador de los Beatles. f) Jimmy Page: excelente guitarrista y compositor, creo que con su grupo marcaron toda una época, de ahí han salido miles de grupos bajo la influencia de ellos. g) Bob Dylan: me gusta lo que él dice pero su música no. h) Joni Mitchell: no lo ubico. i) John McLaughlin: representa lo que se puede lograr de virtuosismo en un instrumento y de disciplina personal y espiritual. j) The Police: creo que a estas alturas lo que va de música Rock, es la forma más ingeniosa de tocar de a tres. k) Men at Work: es un estilo particular y entretenido. l) David Bowie: como él era tan futurista, pienso que recién están llegando al nivel de él los contemporáneos que le siguieron. m) Johnny Rotten: no lo conozco. n) Ralph Towner: no lo conozco. ñ) Janis Joplin: me gusta mucho, sabía hacerse escuchar, utilizaba muy bien el micrófono. o) Chuck Berry: para su tiempo, innovador total.

¿Qué instrumental emplean?

El básico no más. La batería es una Tama, el equipo de bajo es un Acoustic de 200; en guitarra variamos según donde toquemos, a veces empleamos Marshall de 100.

¿Te gustaría agregar algo a esta entrevista?

Pienso que la única forma de que el movimiento Rock chileno sea fuerte y de que la radio y la TV se vean obligados a hablar de nosotros, es que seamos un movimiento como fue la Nueva Ola chilena allá en el año 63, cuando la radio estaba invadida de cantantes chilenos, Danny Chilean, Peter Rock. etc. Quizás ahora no nos gusten, pero en su tiempo ellos estaban unidos y la gente los iba a ver. Ahora debe ser igual, debemos estar juntos, apoyarnos unos a otros: Arena Movediza, Poozitunga, Andrés y Ernesto, etc. La única forma de lograr acceso a la prensa y que la gente pida Rock es dándole algo que valga la pena.

III La nueva generación del Rock Chileno. Pablo del Real de "La Banda del Gnomo"

Entre la profusión de agrupaciones novatas en el Rock Chileno, "La Banda del Gnomo" fue una de las que planteó una propuesta original y espontánea, fueron uno de los primeros grupos que intentaron una caracterización física coherente con el espíritu del nombre de su agrupación. Después de un ascendente período de popularidad, la banda entró en un prolongado receso que culminó en 1986, con una nueva formación y un nuevo concepto musical, este año el conjunto ha dado recitales y actuaciones en televisión con lo que quiere repuntar su camino perdido. "La Banda del Gnomo" está compuesta por Pablo del Real en flauta traversa, Ignacio Elordi en bajo, Andrea Telias en voz, Oscar Pérez y Mauricio Meneses en guitarras y Luis Veras en batería.

¿Puedes hacer una reseña sobre el origen del grupo?

Nosotros partimos con Nacho Elordi el año pasado; él tocaba en Fuga de Elfos y yo tocaba en Kal, hacíamos recitales juntos en la Pachamama, como habíamos tocado juntos pensamos en formar un nuevo grupo, así nos juntamos y nació La Banda del Gnomo. Empezamos con Enrique Olmedo en bajo, Juan Luis Costamay en batería, Nacho y yo, después de esto hemos tenido cualquier cambio, esto empezó como en abril de 1983. Tenemos una grabación en la radio Carolina, pero nada

para la venta, sólo para nosotros. Hemos sido un grupo inestable porque hemos sufrido muchas formaciones, debemos haber tenido por lo menos ocho o nueve cambios en un año de vida.

¿Hay alguna influencia musical en el trabajo de la banda?

Creo que no. Notoria no. Eso tendrías que preguntárselo a la gente. Tratamos de no tener ninguna influencia y de hacer algo más o menos nuestro.

¿Hay alguna temática en la letras de ustedes?

Las letras las hace Ignacio Elordi, por lo que hemos conversado son letras de un estilo vivencial, de cosas que pasan cotidianamente, no es el estilo de letras del Canto Nuevo que se refieren a la tierra o algo por el estilo. Lo nuestro es existencial.

¿Cuál es la función que tú crees que la música, y en este caso el Rock, desempeña en la actualidad?

Es una expresión de ideas de cierta parte de la juventud. Es un factor de comunicación, de conocimiento y de entretención al interior de ella.

¿Te parece que el concierto de Rock es una ceremonia catártica?

Sí; yo con el Rock libero mucha energía, demasiada; eso es lo que me gusta, la fuerza que tiene. Ahora respecto del público chileno, me parece asquerosamente malo. No tiene idea de lo que está escuchando, desgraciadamente. Es gente que se va a desahogar porque anda encofetada o sobrepasada. Es gente muy inculta en lo que a Rock se refiere, tú le puedes tocar bulla durante media hora y va a estar feliz, de repente llega un grupo de más cultura musical que quiere cambiar algunas cositas y no lo van a entender. Además los espectáculos de Rock están mal organizados, al público no se le da un buen espectáculo; al público se le da un mal espectáculo en cuanto a organización, sonidos, horarios, etc. El público en realidad no debería tener la culpa. La culpa es de los organizadores.

¿Tú crees que los estimulantes pueden contribuir a la creación artística?

No, no pueden contribuir. De que se usan, sí, pero que eso te pue-

da hacer mejor, no. Eso es falso. No creo que los estimulantes te puedan hacer mejor que otro. No creo que si me drogo pueda subir mi capacidad creativa, puede que suba mi energía, pero mi creatividad no.

¿Alguno de ustedes los emplea?

Esa pregunta no te la respondería.

¿Piensas que cualquier proceso de consolidación del Rock en Chile se tiene que dar aparejado a un movimiento generacional?

Yo creo. La gente quiere escuchar mucho Rock acá, porque nunca se ha entregado tanto Rock, pero el problema como dije anteriormente, son las organizaciones. Depende nada más que de la personas que están produciendo, que esto tire para arriba, porque se nota que hay ganas. A los recitales no va mucha gente porque si les dicen que empieza a las 8, comienza a las 10, como pasó en el Estadio Chile hace poco, donde el encargado de la iluminación se fue, entonces tú quedas con unos equipos malos, etc. Al final vas a farrear un recital, ¿ya? Yo creo que de calidad el presente y el futuro está bien, en la organización el presente está pésimo y en el futuro tiene que estar mejor, tiene que mejorar. En calidad yo encuentro que hay buenos grupos, buenos elementos, está el grupo Amapola, el grupo Evolución, Andrés y Ernesto, que son gente que está trabajando por hacer algo diferente, que nos identifique, la misma banda nuestra quiere hacer algo por eso. La organización es lo fundamental ya que no hay respeto por el público y los músicos en Chile.

¿Qué impresión tienes de tu generación?

Pienso que tiene hartas cosas por qué luchar. Ha sido bien atacada, estamos atrás de una generación que hizo muy poco por el Arte, yo creo que en la generación de nuestros padres se sabe muy poco de música, de pintura, de Arte en general, eso se perdió un poco. Y ahora hay toda una nueva generación que con esto del hippismo, los movimientos punk y new wave es muy rechazada por la gente mayor, entonces estamos luchando contra bastantes cosas en relación a la generación anterior. Yo encuentro que ésta es una generación buena, le está interesando mucho más la parte artística, la naturaleza, etc. Es más centrada creo yo, más liberal, más puesta en la tierra; hay otras ideas, se prefiere

compartir un pedazo de pan antes que comprar un arma. El papel que tiene esta generación por delante, es difícilísimo, porque lo que va a venir detrás de nosotros va a ser muy fuerte. Con nuestros hijos vamos a tener que estar muy alerta. Viene muy fuerte la onda de las drogas, del libertinaje, de la bisexualidad, entonces nos va a tocar un papel difícil, creo.

¿Te parece que el Rock puede cumplir alguna función política?

Si me hablas de la política con las reglas establecidas, creo que no. No mezclaría la música con política, pero si la política es como la vemos nosotros, es decir desde un plano que a la gente le llegue lo que tú cantas, en un plano existencial, que identifique a la juventud, creo que sí, creo que bajo ese concepto político la música debería influir.

¿Cuáles son los elementos favorables y las limitantes para hacer Rock en Chile?

Los elementos favorables son los grupos que hay, lo malo es lo que ya te señalé, la organización. Las radios no creen en nosotros, los diarios recién están hablando de Rock; entre lo favorable está la actividad del sello Acus, que estuvo todo el verano promocionando grabaciones muy baratas, que es lo que nos ayuda a nosotros; la única ayuda es la de gente que nos invita a tocar, lo desfavorable desgraciadamente es lo mayor.

¿Qué papel juegan los medios de comunicación en este fenómeno?

Como proyección los medios tienen importancia, pero actualmente no hay nada salvo algunos miniprogramas en la radio; no hay nada que informe de lo que sucede. Lo único que se interesa por nosotros es la prensa alternativa, que es de esperar que siga creciendo. Los medios se interesan en la medida que se presentan buenos espectáculos.

¿Qué instrumental poseen?

Tenemos una batería Tama estándar; una guitarra artesanal hecha por Germán Arteaga, una Fender; dos bajos artesanales y dos profesionales; un amplificador Silver Vega y otro Marlboro; una flauta traversa Philip Hanus y micrófonos Sure, columnas Unit para los vocales.

¿Te gustaría agregar algo a esta entrevista?

Me gustaría no ser tan negativo y resaltar las partes buenas, porque hay algo, hay gente que quiere trabajar, está Juan Pablo Orellana, Patricio Rodríguez, Juan Miguel Sepúlveda, que son productores y han hecho buenos espectáculos. Este movimiento tiene que surgir, Chile no puede quedarse atrás, creo que aquí hay muy buenos músicos, pero necesitamos alguien que crea en nosotros, que se atreva y lo intente, porque la gente en torno al Rock es siempre la misma, aunque hay nuevos grupos que están surgiendo y que merecen una oportunidad, se trata de que la gente crea y nos respete.

IV New Wave: Jorge González de "Los Prisioneros"

La aparición de un grupo como "Los Prisioneros" en el marco musical chileno constituye un hecho de resonancias totalmente inéditas. De extracción proletaria, la juventud de sus integrantes ha constituido toda una novedad por su postura malditista y descomprometida, además de su manifiesta negación de las modas musicales en boga. De formación autodidacta, su líder Jorge González se ha transformado rápidamente en la primera estrella del pop nacional, sus dos casettes editados hasta la fecha, han sido sendos discos de oro y un espléndido negocio para su sello editorial. Recientemente el trío dio una extensa gira por el Sur del país con resonante éxito, lo que al parecer se repetirá por mucho tiempo más, dada la considerable popularidad que el conjunto ha alcanzado en el público adolescente.

Aparte de González, el trío lo completan Claudio Narea en guitarra y Miguel Tapia en batería.

¿Podrías hacer una reseña de la historia del grupo?

El grupo se formó hace dos años, en el liceo seis y no tiene historia. Algunas actuaciones en facultades de la Universidad de Chile, algunos liceos y frente a los rockeros, en San Miguel y el Manuel Plaza, en ambas nos pifiaron, eso es todo.

¿Tienen alguna influencia en su línea musical?

No tenemos influencias marcadas, es una mezcla de varias cosas. La única música que nos gustaba era ésa, la New Wave, no nos pusimos a pensar qué cosa íbamos a hacer y lo hicimos.

¿Están conscientes de las implicancias ideológicas de la New Wave?

No mucho. La Nueva Ola es una época; no se puede encasillar muy bien, no hay una ideología común en todos los grupos, por lo menos en los que yo conozco. No podría encasillarme en alguna tendencia especial, yo estoy consciente de lo que hago yo, pero no del resto de los grupos; como la realidad de los ingleses es otra, yo no me podría subir a algún carro en que están metidos ellos. Como acá no hay grupos Nueva Ola. . . tal vez los españoles, pero son muy frívolos y los argentinos son musicalmente fomes y llorones en las letras.

¿Creen que el Rock es político?

Claro, ¿por qué no?; pero ese tema no me interesa, aunque el Rock tiene influencias e implicancias políticas algunas veces.

¿Creen que la música, y el arte por extensión cumple un rol específico?

Entretener, sólo eso en gran medida, lo demás es cuento.

¿Como artistas, se sienten comprometidos con los procesos del entorno?

No, ni siquiera nos sentimos artistas. Las canciones las hicimos para nosotros, nos sorprendió mucho que a la gente le gustaran. Nosotros tocábamos en una pieza de mi casa; tocábamos para divertirnos, actuábamos esporádicamente pensando siempre que nos iba a ir mal, hasta que de repente nos descubrió un tipo que le interesaba hacer esto y vio que lo que hacíamos podía tener alguna importancia, algún éxito. Allá él, dije yo y dio resultado.

¿Cómo ves a tu generación?

Mal, no hacen nada, todos tratan de ser gringos, no me identifico ni me siento parte de ella. Es fácil de manejar, está muy presionada, no creo que le quede algo por hacer.

¿Vislumbras una fuerte eclosión juvenil en Chile a futuro? ¿Te parece que el Rock tiene algo que decir al respecto?

No. No creo que pase nada, sólo creo en Los Prisioneros, no digo que seamos los mejores, sólo que es el único grupo que me gusta. Con el resto de la gente que he conocido en la universidad, en el liceo o en la calle, no pasa nada; creo que tienen otros objetivos, lo que quieren es recibirse de cualquier cosa para empezar a ganar plata.

¿Por qué hiciste Rock?

Si hubiera habido alguien que hubiera hecho lo que a mí me gustaba, yo no habría armado la banda. Yo hice Rock porque todo era penca, y me pregunté por qué estos tipos se llenaban de plata y lo pasaban bien si no hacían nada del otro mundo. Cuando empecé a escribir me di cuenta que no era sólo cosa de ganar dinero, yo noté que me siento estúpido cantando cosas que no identifican a la gente. Hacer Rock es fácil, sin embargo no me interesa que pase nada. Necesitamos de un público que nos pague para poder vivir, nada más.

¿No te parece que eso es un acto de manipulación?

Sí, sin embargo acepto esa contradicción.

¿Te parece que la extracción de clase puede influir en la creación del Rock?

Por supuesto, un paltón no podría hacer Rock, porque el Rock es un reclamo contra todo; el rock es reclamar, y entonces un paltón ¿de qué va a reclamar si lo tiene todo?, uno debe ser consecuente con lo que exige?

¿Crees que elementos del Rock, por ejemplo una canción, puedan influir en la vida de la gente?

Sí, personalmente no me ha pasado, pero así como puede influir un libro, puede hacerlo una canción rockera. A mí me pasaba con libros, cuando tenía 12 años me volé mucho con Hesse y *El lobo estepario*, después con García Márquez, etc.

¿Sus letras tienen alguna dirección ideológica?

Van dirigidas a toda la gente, aunque no son muy prosaicas. Digo que le tengo rechazo a la onda intelectual.

¿Como ves el panorama del Rock en Chile?

No lo veo, me da la impresión que para ellos, los rockeros chilenos, podían hacer cosa válidas cuando jóvenes, pero ahora no, ellos son más o menos viejitos. Nosotros hacemos lo mismo que cuando empezamos hace dos años atrás, a los 17 años.

¿Qué piensas de la ingestión de estimulantes por parte del público?

Si ellos quieren está bien. Nosotros no los empleamos; aunque recuerdo que una vez, durante una grabación, tomé estimulantes para ver qué pasaba y me sentí super bien, porque salía la cosa rápido y estaba animada. Me fui pensando que en realidad servían, pero al otro día los tomé y empezamos a grabar, pero salió mal; había problemas con mi guitarra, y yo me hundí pensando que salía mal, llegué a mi casa tiritando esa noche. De ahí prefiero estar siempre en mis cabales.

¿Le das una significación especial al concierto de Rock?

No, más que mostrar los equipos y las pintas de los gallos, nada más. Creo que se gana mucho más escuchando la grabación. Yo veo la canción como algo impersonal, el grupo no tiene mucho que ver, es sólo el medio. Lo importante son la canciones. Claro que dado el medio aquí, la única alternativa son los recitales, pero prefiero escuchar la cinta en mi habitación, yo le doy mucha importancia a la parte técnica.

¿Admiran la obra de algún rockero en especial?

Me gusta el "Sandinista" de los Clash, y me gustan los discos de los sesenta, Who, Kinks, Beatles.

Define brevemente la impresión que te sugieren los siguientes nombres:

a) Mic Jagger: simpático, no lo conozco, no creo que sea un gran músico, pero vende bien su imagen. b) Frank Zappa: nunca me he podido volar con él. c) Johnny Rotten: me parece un títere de Malcolm McLaren, es prefabricado. d) Paul Weller: medio chamullento, debió haber nacido diez años antes con la música que hace. e) Joe Strummer: es choro, aunque no sé si dice lo que dice porque le pagan por hacerlo o por que lo siente verdaderamente. Pero yo le creo, es el tipo al que más le creo de todos los que han estado metidos en la historia del Rock. f)

Alice Cooper: no lo conocí mucho, nunca me interesó. g) Jefferson Airplane: no los conozco. h) Violeta Parra: me cae bien, aunque su música me deja frío. I) Jan Garbarek: chamullento, todos los tipos del ECM son así, van de la casa al conservatorio y del conservatorio a la casa, ¿de qué se pueden quejar estos tipos? son intelectualoides. j) Allen Ginsberg: lo ubico porque recita una parte en un disco de los Clah. k) Roger Waters: es choro. l) Nina Hagen: no se qué pensar de ella. m) Pete Townshend: como cancionero me gusta hartito, creo que es un tipo que sabía que la única manera de que lo aplaudieran era si hacía canciones. n) Charli García: se cree griego, creo que daría la vida por haber nacido norteamericano, ¿cómo creerle si se ha subido al carro de la victoria de cada cosa que han inventado los gringos? Es un posero.

V Rock Progresivo: Patricio Vera de "Amapola"

"Amapola" es, sin lugar a duda, la más vigorosa y creativa expresión del Rock Progresivo en Chile. Una temática humanista, un sonido depuradamente metálico catacterizan la estructura de una música elaborada hasta en su más mínimo detalle. Patricio Vera, su líder, es uno de los músicos chilenos de Rock más concientes y disciplinados en cuanto a las proyecciones culturales de un programa estético juvenil, nacional y universalizante. "Amapola" ya editó su primer cassette, que tuvo muy buen índice de ventas y actualmente prepara la edición de su segundo trabajo; originalmente, "Amapola" estuvo formando por Patricio Vera, su líder en guitarra; Luis Alvarez en guitarra base; Guillermo Díaz en bajo y Eugenio Pineida en batería, posteriormente, Ricardo Pezoa sustituyó a D'ñiaz y fue reemplazado a su vez, por Gino Coloma, y Sergio Heredia ocupó el lugar de Pineida en la batería.

¿Podrías contarnos como nació "Amapola"?

"Amapola" nació en 1981. Luis Alvarez, el otro guitarrista, era alumno mío. Viéndolo me di cuenta de que era un artista que sentía muy profundamente la música; por esos tiempos se dio en mí una crisis final concerniente a lo comercial, no quise tocar más Rock de ese tipo, y

como yo había juntado los medios para formar mi propio grupo, se lo propuse y quedamos de acuerdo. De ahí buscamos instrumentos, equipos y músicos, el baterista y el bajista. Nos demoramos todo ese año en ubicar las plazas vacantes. En septiembre u octubre de '81 apareció Guillermo Díaz, el bajista, quien también fue alumno mío en la universidad. Finalmente, en diciembre, después de probar dos docenas de bateristas, apareció Eugenio Pineida, quien se enteró de lo nuestro por un aviso que existía en una casa de música. Luis Alvarez y Guillermo Díaz no han tenido experiencia profesional fuera de "Amapola", Eugenio había tocado en áreas zonales especialmente músicaailable. Ahora Eugenio estudió batería con Pato Salazar y después percusión con mi hermano, pero todos hemos estudiado música. Además, estaba la asesoría permanente de Carlos Vera, mi hermano, que es licenciado en música, quien en lo técnico nos ha influido bastante.

La música de "Amapola" podría inscribirse en un afluente del Rock Pesado, pero por su elaboración y su estructura presenta características que escapan a este género de Rock. ¿Podrías definir la línea musical de la banda?

El lenguaje musical de "Amapola" consta de varios elementos. El sonido es de Rock, denso, fuerte, grueso; las estructuras armónicas, por el momento, y para canalizar la atención de la gente hacia las letras, nos interesa que sean lo más clásicas posibles. Las estructuras armónicas en música tiene la virtud, cuando se saben utilizar, de guiar la atención mental del oyente hacia temas determinados. El sonido tiene características físicas que producen diversos estados: dispersión, concentración, tristeza, plenitud, etc. Primero que nada hay un cierto ritmo que te induce a cantar mentalmente una melodía; ese trocito, cuya afinación es vaga, después se aclara y te trae un momento interno especial, y nunca viene solo, siempre va unido a una frase literaria, una palabra o una idea. Ese lenguaje musical que hemos formado va a constituir parte de nuestro estilo definitivo.

¿Qué influencias recoge la música de "Amapola"?

Tenemos influencias de Robert Fripp, rítmicamente tenemos influencia de percusionistas europeos de mediados de siglo, músicos de cámara. Armónicamente, las influencias son clásicas.

¿A qué crees que se debe el interés del público joven por la música pesada?

Hay varios aspectos. Primero, el Rock atrae a la gente porque atrae un nivel sonoro que le permite borrar toda otra clase de sonidos y de ruidos; en medio de la contaminación acústica, el Rock es como un borrador que la anula. El segundo nivel es que su estructura rítmica, armónica y melódica, provoca un nivel de excitación que ninguna otra música produce. Y esto ha sido hecho por gente que conocía las características físicas del sonido y ha trabajado para conseguir esos fines, agitación, euforia y evasión también, pero desgraciadamente han llegado hasta ahí no más, no han llegado al nivel superior, el nivel espiritual.

¿A qué apunta el contenido de sus letras?

En esta primera etapa, las letras no apuntan a ningún lado. Son sólo ideas que acompañan a una melodía. Está el caso de "La Cautiva", que es una historia real de una niña de catorce años que se sentía plena por un amor y dispuesta mental y físicamente al amor de pareja, pero como era chilena y por lo tanto heredera de una pésima educación y de una formación monstruosamente degradante, negativa, herencia de cultura miserable, entonces no podía ser ella y asumir libremente su papel de amante y amada, papel que es lo más natural desde que el mundo es mundo. La letra no apunta a que ella se libere, no apunta hacia nada, sencillamente cuenta la historia que generó esa música. La orientación que podrían tener las letras es ser puras y sanas en cuanto a la composición, ahora en un futuro, nuestros álbumes tratarán temas más definidos. Como "Amapola" pensamos que somos partícipes de un fenómeno cósmico, histórico, cultural, vivencial; el fenómeno de cambio de una Era a otra, el cambio que produce la influencia que ejerce el cuerpo celeste sobre el planeta en que nosotros vamos, que es un proyectil. Nosotros sentimos influencias magnéticas de distinta índole y magnitud. Nosotros estamos conscientes de que vamos a vivir ese cambio pronto, diez o doce años para que empiece a producirse y no más de veinte para que termine de suceder. Somos parte de esta Era y de la otra, privilegiados desde un punto de vista, pero lo más desvalidos desde otra visión, porque tendemos hacia allá pero venimos de acá, con traumas, taras y complejos que nos pusieron. No importa la idea que tu

tengas, pero sí debes acostumbrarte a que todo va a cambiar, y hay que estar preparados para ello y tratar de aprovechar la historia humana para no repetir los mismos errores. Nosotros, como criaturas divinas, somos experiencias únicas e irrepetibles, y como tales, dignas del mayor respeto.

¿Crees que el Rock cumple un rol determinado?

Yo creo que sí, pero no como debería ser, ni con la calidad debida. El rol es la catarsis, la comunicación entre la gente de una edad que va entre los 15 y los 30 años, que es gente con mucha inseguridad porque nacen escuchando cosas en el colegio y en la universidad y después salen a la calle y se dan cuenta que la mayoría de las cosas no son así. El Rock produce entonces acercamiento.

¿Estimas que el Rock pueda tener implicancias políticas?

Siempre se le han dado implicancias políticas. Yo pienso que ninguna manifestación artística debería ser instrumentalizada, para que ninguna canalización de ideas te arrastre. El fin último del arte es acercar al hombre a la belleza.

¿Cómo ves a la Generación de los 80?

Primero que nada no se puede generalizar. Yo veo diferencias, así ha sido en todas las épocas donde la minoría ha estado bien ubicada, equilibrada con el medio ambiente y consigo misma. La mayoría está desinformada, insensibilizada y embrutecida por el modo de vida que se vive hoy. Además está inducida por el bombardeo de imágenes y sonido indiscriminadamente y con venia de autoridades de todo tipo de regímenes.

La prensa establecida ha asimilado el Rock Chileno a términos como vandalismo, drogas, alcohol; acusándolo de ser un vehículo de evasión y anejamiento. ¿Te parece juta esta acusación?

Antes que nada te digo que la prensa chilena no tiene derecho a acusar a nadie de nada. Ellos son los que primero deberían ser acusados, la prensa no sabe el daño que le hace a la gente. Es un elemento de dispersión, de sumisión y de amplitud de margen de horror en las personas pero increíble. Ahora, en relación al Rock, hay de todo, hay elementos negativos, pero hay músicos de Rock, como nosotros, que in-

ducen a la gente a cosas positivas: lucidez, sensibilidad, a asumirse como personas.

¿Le das una significación importante al concierto de Rock?

Un concierto de música popular contemporánea para mí es la ceremonia del siglo. No existe ninguna otra ceremonia que congregue tanta gente y a un nivel de conciencia tan orientado en una sola dirección como el Rock. Es el ritual del fin de la Era.

¿Crees que una canción o una pieza musical pueda influir en la vida de la gente?

Por supuesto, de hecho siempre va a influir, porque está en la explicación que el ser humano se da a sí mismo acerca del mundo que le rodea. En la medida en que las personas más evolucionadas escriban los libros, las canciones, los artículos, para que la gente consiga esos niveles de conciencia, podrá la misma gente saber mejor lo que realmente quiere.

¿Crees que la extracción de clase pueda influir en la creación rockera?

No, no creo. En Chile y en todas partes hay músicos de Rock de todos tipos y clases.

En los espectáculos rockeros de Santiago puede apreciarse notoriamente una diferenciación de clase entre el público; generalmente el público que asiste a los grandes festivales es de extracción proletaria o media, en cambio el público de los espectáculos caros es esencialmente distinto. ¿Qué explicación le ves a este fenómeno?

La gente que gusta de la música de vanguardia acá en Chile, que es la que tiene mayor poder adquisitivo sin duda alguna, no va a esta clase de espectáculos. Y no van porque se encuentra con músicos que los insultan, que desafinan en las voces; se encuentra con hechos como que desde el productor para abajo los tratan como a un número, como gente que paga un dinero y nada más, no como gente que va a celebrar una verdadera ceremonia con la belleza en conjunto. Entonces como esta gente ha ido a otras partes y saben como se hace un concierto consiste de asistir a lo que se hace acá y no vulven nunca más. Hay un círculo vicioso, porque como esta gente no asiste a los espectáculos,

falta el dinero para que esto tenga jerarquía técnica, pero eso no me preocupa tanto, porque eso en su momento se va a dar, el aprovechamiento integral.

Una de las críticas más recurridas hechas al Rock Chileno en los círculos intelectualizados es el de ser un elemento extranjerizante, totalmente extraño a nuestra identidad. ¿Te parece creíble este razonamiento?

Primero, me gustaría que alguien me dijera cuál es nuestra identidad. Segundo, el Rock, para quien no lo sepa, es un género de composición mayor, junto al Folklore, la Música Académica y el Jazz, en todo el mundo. Ahora, hay un traspaso de ideas que son un reflejo de la otra realidad, pero eso depende de quien lo escucha, no del hecho musical o artísticocomo tal.

Define brevemente la impresión que te sugieren los siguientes nombres:

a) Paul McCartney: muy buen compositor y entretenedor, un tipo dotado de un carisma muy fuerte. b) The Doors: un viaje de sensibilidad y expresión. Me merecen profundo respeto. c) Steppenwolf: un grupo que siguió a los Doors hasta cierto punto. d) Deep Purple: un grupo profesional. e) Mark Farner: un tipo que le gustaba mucho tocar la guitarra. f) John Mayall: un cantante de blues. g) Los Jaivas: el primer fenómeno artístico chileno dentro de la música popular contemporánea. h) Luis Alberto Spinetta: buen músico, la única oportunidad que tiene Argentina. i) The Clash: lo que he escuchado de ellos no me gusta. j) Karlheinz Stockhausen: un tipo brillante, desgraciadamente por la época en que le tocó realizar su trabajo estuvo un poco huérfanos de ideas, pero sí con conocimientos de sobra. Ha influido en muchos músicos, en nosotros inclusive, en la parte física del sonido. k) Eberhard Weber: parte de su labor creadora ha quedado trunca. l) Jerry Rubin: lo ubico muy vagamente. m) Iron Maiden: un grupo profesional de Heavy Metal que asimiló el gran legado de Rock Pesado inglés, pero no son, en ningún caso, parte importante de la música actual. n) Velvet Underground: son precisamente eso: un retorno a la raíz subterránea de la música Rock. ñ) Elvis Presley: un gran entretenedor.

¿Qué proyectos tienen para el futuro?

Bueno, tocar, tocar y tocar. Somos músicos y esa es nuestra función. Ahora, si con la lucidez alcanzada por la meditación y la vida natural que nosotros llevamos, podemos dar una chispa de luz en las mentes de las personas, vamos a hacerlo, pero no porque queramos abanderizarlas con nada ni con nadie, sino con el hecho de que tengan más oportunidades para sus vidas. Vamos a editar un long-play y sería bueno que la gente nos apoyara, porque somos la opción de una manifestación artística chilena universal, que puede tener proyecciones afuera.

¿Qué instrumentos emplean?

Una batería Pearl, platillos Zildjian, una guitarra music-man, un equipo music man RV100; otra guitarra Gibson FG, y otro equipo music-man de 130 watts En bajo Fender Precision y un equipo music-man de 150 watts con parlantes electrovis. Aparte de eso tenemos una consola de 16 canales estéreo, parlantes Alterglamson y una cámara de eco.

Conclusión a las entrevistas.

Como se puede apreciar, los contenidos que animan a los músicos chilenos a crear música Rock están lejos de proyectar un pasatiempo intrascendente. Con un nivel cultural interesante, el músico chileno de Rock destaca por su mística para encarar un medio, la mayoría de las veces, adverso. Aun cuando no se generaliza la conciencia de un trabajo generacional, el Rock Chileno tiende en esencia a transformarse en un movimiento aglutinador de energías e intereses exclusivamente jóvenes, en esto radica tanto su proyección cultural como industrial. Asimismo se consolidará en la medida que proporcione contenidos con los cuales el joven chileno pueda identificarse e iniciar un proceso de conexión vivencial con un arte genéticamente joven. Sólo en la medida en que el arte joven (y el Rock dentro de él) tiende a unificar vivencial e ideológicamente a la Generación de los 80, generará una propuesta

válida desde el punto de vista artístico, cultural y social.

Es sintomático apreciar cómo el cultivo de esta música se ha expandido en los últimos dos años, mas todo no deja de ser la floración natural de una percepción que ha estado excluida por mucho tiempo. Significativo es al respecto, la situación en la que esta música se encuentra en los medios de comunicación masiva, problema que es acusado por la mayoría de los músicos como perjudicial en relación a la promoción y desarrollo que el Rock Chileno debería tener en tales medios. Sin embargo, esta música existe y crece. Su futuro y su afianzamiento dependen de la vitalización que un programa creativo sea capaz de despertar en la juventud chilena. Son los históricos factores de los estímulos que se hacen patentes por sí mismos.

Apéndice I

*El rock chileno cinco años después**

Transcurridos cinco años desde la aparición de la última oleada rockera en Chile el panorama de esta música ofrece una condición más contraproducente de lo que era dable esperar en un principio. Podemos afirmar, sin temor a exagerar, que la situación del Rock, como de toda la cultura en general, está y ha estado invariablemente ligada al devenir político e institucional de nuestro país. Después de dos implantaciones sucesivas del Estado de Sitio, de acciones desmovilizadoras contra los movimientos sociales por parte de la Dictadura militar, de amplios períodos de reflujo de las expresiones sociales, culturales y comunitarias en Chile, es muy poco lo que ha quedado en pie. Pero atribuirle a la Dictadura militar únicamente el fracaso de la última gestión rockera nacional, sería un reduccionismo estéril. La falla también ha estado en los músicos y el público. La responsabilidad por la carencia de resultados hay que compartirla si se quiere, algún día, llegar a tener un movimiento rock fuerte, heterogéneo y consolidado. De partida, el Rock Chileno desaprovechó en forma absurda una oportunidad única para desarrollarse y trascender a formas superiores de expresión. La incapacidad de los rockeros para generar un circuito estable de difusión, de establecer una propuesta artística sólida y coherente, de expandir la estética rockera a formas activas de arte urbano y poesía, no tiene explicación alguna más que en la carencia absoluta de imaginación e inteligencia para propagarse a niveles colectivos. En un medio que no tenía absolutamente ninguna manifestación contempo-

* El texto fue escrito en agosto de 1987

ránea de arte, todo estaba por hacerse, por construirse y por manifestarse: allí donde no había nada, podía existir todo; donde reinaba el vacío podía imponerse una nueva y totalizadora referencia. Sin embargo la culpa radica en una especie de metabolismo social, una suerte de fisiología colectiva que hace que cualquier intento de ruptura con el aburrimiento y el inmovilismo oficial, aborte sin alcanzar a generar un cambio concreto. Tal ha acontecido con el Rock Nacional en los últimos cinco años, inercia que ha contado con la complicidad culpable y embrutecedora de las radioemisoras y los medios de comunicación de masas, quienes no sólo han ofrecido una imagen superficial y desodorizada del Rock, sino que han distorsionado sistemáticamente toda expresión genuina de Rock, banalizándola y camuflándola bajo una apariencia de frivolidad y conformismo.

Una rápida revisión de la cronología, desde 1982 hasta esta parte, nos revelará más claramente lo alarmante de la situación. La oleada rockera de 1982 se gestó en base a tres hechos concretos: la reaparición pública y discográfica del grupo Congreso, la llegada del grupo heavy metal Feed Back, después de años de trabajo en Bélgica y la segunda gira nacional de Los Jaivas. Reiniciados en gran escala los conciertos masivos revelan la posibilidad cercana de una consolidación permanente del quehacer rockero. Ante el insospechado éxito de público, se ve más próxima la expansión nacional de esta música. En 1983, junto a las protestas, el fenómeno crece en intensidad y expectativas, sin embargo el Estado de Sitio viene a frustrar las ilusiones, lo que es aprovechado por el argentino Charly García, que en 1984, con su oportunismo característico da una serie de conciertos que sirven de punta de lanza para la llegada de más grupos argentinos a nuestro país en los años siguientes. Sólo el trabajo infatigable y abnegado de bandas como Andrés y Ernesto & Alejaica; Tumulto; Amapola; Brain Damage; Quilín; Poozitunga; Millantún; Sol y Medianoche; Banda Metro; Arena Move-diza; Hecho en Chile o Evolución mantienen en pie el movimiento a la vez que son ellos los que realmente abren los espacios que serán usufructuados por las bandas pop más adelante. El éxito de Los Prisioneros en 1985 trae aparejada consigo una escisión; por una parte operan las bandas pop, influidas por la New Wave inglesa y propulsoras

de un estilo bailable y de fácil digestión y por otro, las bandas veteranas de Rock y las juveniles de Heavy Metal, representantes de un Rock más ortodoxo y desaparejas en cuanto a los resultados finales.

La invasión de grupos argentinos en el medio chileno obedece, más que nada, a un paternalismo musical pobre y precario que a una solidaridad cultural; el pretendido liderazgo continental del Rock Argentino es cuestionable más que nada por su índole musical, poco original, prefabricada y poco relacionada con el verdadero Rock, y que en sí no es ningún aporte musical al modernismo latinoamericano. Los grupos argentinos que han visitado Chile destacan por su maquinismo acendrado y su demagogia a la hora de encarar al público que acude a sus recitales. No ha habido en ellos el más mínimo asomo de transferencia emocional y de autenticidad existencial al mostrarse en directo. Mal puede esperarse por ello, una influencia positiva en nuestros músicos.

El otro fenómeno que ha venido a gestarse es la afirmación de la corriente autodenominada pop y modernista en el medio local. Formada en su mayoría por músicos jóvenes, su labor se centra en una propuesta superficial y sin matices, su bailablez monótona y monocorde, el pretendido modernismo de sus letras, su seudosophisticación visual, y el esquematismo de su música, hacen de estos grupos una tendencia basada principalmente en los dictados de la moda impuesta por las radio emisoras FM y los programas televisivos de corte musical. No es aventurado sugerir la pronta extinción de esta tendencia, debido a su excesivo facilismo y a su conformismo reconcentrado. Bandas como Engrupo, Cinema, Viena, Emociones Clandestinas, UPA, Jaque Mate o Nadie, pasarán así a engrosar las numerosas huestes de músicos que el tiempo sepulta con la indiferencia y el polvo del olvido.

El último hecho que cabe destacar en esta revisión, es la labor de bandas cuyo trabajo enfoca la creación de una música elaborada en base a elementos urbanos vanguardistas y electrónicos. Esta labor apunta a una actualización y una puesta al día de los músicos de élite en comparación con lo que se compone y se escucha en los grandes centros musicales europeos y norteamericanos. Bandas como Fulano, Electrodomésticos y los viñamarinos A Toda Costa son los más preclaros exponentes

de estas líneas, a los que se podría sumar el trabajo individual de músicos como Alejandro Escobar, Pedro Greene o Edgar Riquelme. Su labor es una inapreciable muestra de talento y valentía para reformar códigos musicales anquilosados y escleróticos en el medio nacional. La música de estos grupos no sólo es valiosa musicalmente sino que necesaria, puesto que renueva y actualiza un contexto y contribuye a dinamizar vigorosamente la puesta en escena de una música metropolitana de vanguardia, referencia obligada para comprender y reflexionar sobre el estado de una generación intelectualizada y más existencialista que el resto de su promoción.

Sin lugar a dudas, es la juventud la llamada a gestar la evolución del precario estado social de la cultura y el arte en este país. Al respecto podríamos señalar la gran brecha existente entre el estado anímico e interno de los jóvenes chilenos y el funcionamiento anquilosado de las instituciones políticas de avanzada progresista. En efecto, ¿por qué las instituciones políticas nunca reivindican en sus propuestas un proyecto cultural y juvenil? ¿Por qué el arte vivo aparece siempre relegado a segundo término, supeditado a otras demandas de índole económico-política? ¿De qué manera se podría reconstruir una memoria colectiva sana y alejada del trauma? ¿Cómo recrear una conciencia histórica cuyos alcances sean populares y no autoritarios o excluyentes? Todas estas preguntas tienen que ver con la situación cultural en la que el Rock Chileno vive inmerso. Y así como es el momento de autocríticas, preciso es referir la situación esencial que hará que un intento reconstituyente en lo nacional, tenga una génesis sana, expansiva y creativa. Hemos dicho que es la juventud la encargada del proceso de renovación y es cierto. A nuestro entender, sólo un concepto y un espíritu generacional libertario en su esencia y transversal en su contenido, del término cultura, política y expresión artística, puede representar agentes sanos y homogéneos para la tarea pendiente. Nos encontramos pues, ante una tarea cuyo proceso reviste dos etapas primordiales: el regeneramiento de un espíritu unificador bajo la disociación de que la juventud es objeto y la producción de hechos, productos concretos que avalen una propuesta artística, política y cultural de cambio.

Nos atrevemos a señalar el concepto generación como un vehícu-

lo integrador y referencial de toda una experiencia de vida, de adolescencia, del cual se pueden deducir una serie de planteamientos y reivindicaciones válidos para una propuesta de transformación de la sociedad. Todo proyecto requiere de una memoria histórica que la avale. Para la generación actual, la experiencia de la dictadura constituye todo un caldo de cultivo para los odios y autoritarismos de la peor clase. Estamos aquí ante un caso de ligamiento y fusión obligados entre el concepto memoria y el concepto conciencia histórica. Allí donde no hay pasado y sólo se encuentra vacío y muerte, es necesario generalizar una suerte de ruptura a partir de una posesión, una toma de conciencia del aquí y del ahora. Hacer de la negación de la realidad una dialéctica de creación por carencia, por desafiliación, por oposición. Es decir, frente a una cultura de la carencia como la presente, es necesario romper bajo un parámetro, un estamento, un fundamento ético, una racionalidad moral; como dijo Jim Morrison, queremos el mundo y lo queremos ahora. Un proyecto juvenil debe constituir en su parte cultural, una auténtica demanda libertaria, integradora, desrepresora.

El Rock Nacional entonces debe asimilar para sí todo un conjunto impresionante de problemáticas coyunturales y vitales de la juventud de la que forma parte. Nos referimos concretamente a los elementos aglutinadores o comunales que la subcultura juvenil chilena posee en términos dispersos. A groso modo, tales elementos podrían ser la yerba, la sexualidad, el trabajo, la familia, la imaginación, la violencia, la ecología, la introspección mística, la filosofía, la semiótica, la discriminación sexual, la opresión del hombre por la mujer, etc. Sumados a estos elementos están presentes también una serie de disciplinas creativas que interrelacionadas, pueden promover toda una serial estética juvenil: el teatro, el teatro callejero, el video, la danza, la poesía, el cine, el folk, la fotografía, el grabado, el poster, etc. Si los músicos chilenos de Rock observan por un momento la expansión y fenomenología de estos elementos dentro de nuestra generación, tendrán ya una primera referencia. La propuesta virtual de algunos sectores juveniles se basa en la cotidianidad que experimentan como cuerpo social. Así, la reivindicación pasa por el acceso a un nuevo estado sicosomático, más libre y creativo. La expresión artística se torna cosa de todos los días; la sexua-

lidad se transforma en un camino para acceder a nuevas formas de libertad y la yerba pasa a operar como agente sensibilizador y comunitario. El Rock representa un reflejo, con sus letras y su música, de continuas demandas juveniles y el cuerpo, a la postre, se presenta como el escenario y el espacio primero sobre el cual exigir libertad. Aquí reside lo medular del asunto: el Rock, como la política, como el lenguaje, debe ser un factor de sociabilización, debe ser un reflejo y una proyección de la existencia cotidiana individual y colectiva de la generación que la produce. Producto de todo el vacío y saturación de la dictadura, el nuevo arte juvenil se encuadra dentro de una estética urbana, autonomista y antiautoritaria; heterodoxa y ecléctica, erótica y sensualista, comunal y dionisiaca.

Sólo en la medida en que todo este panorama se encuadre en un factor frontal, heterogéneo pero disciplinado, organizado y eficiente, se irán ganando espacios para la expresión joven y para la esperanza de un bienestar colectivo. Es tarea del público joven exigir productos elaborados y consistentes, apoyar realidades como la prensa y los recintos underground, dinamizar y vitalizar el medio nacional y finalmente generar un espíritu colectivo renovador y transformante. El Arte Joven, el Rock Chileno debe insistir en emplear elementos imaginativos, comunales, autogestionados, autónomos, interdisciplinarios, horizontalistas, corporales y sincretistas. Para concluir, nos atrevemos a proponer, a escasos trece años del dos mil, una actitud nueva para encarar el Rock, proponemos la re-creación de las estructuras musicales, la creación de una visualidad específica, la proyección del Rock en el comic, la literatura, la danza y demás disciplinas artísticas; el asalto a la calle, la posesión de espacios públicos y urbanos para la difusión de la música, en suma proponemos una liberación de la constricción actual para que el Rock, nuestro Rock, se haga pueblo. El Rock sobrevivirá y se engrandecerá en la medida que seamos capaces de vivirlo; el Rock, será lo que nosotros queramos hacer de él, nada más.

Apéndice II: El Rock Chileno en los Noventa, Algunos Puntos Pendientes.

1) Autocrítica:

Digamos que la música es el arte más visible y presente en el orden cotidiano.

Digamos que al momento de aparecer este libro por primera vez, allá por 1987, el Arte, música incluida, jugaba un rol fundamental en la deliberación respecto al proyecto país que queríamos y avizorábamos los militantes de la Cultura, quienes, obviamente, nos oponíamos al terror dictatorial de ese entonces.

Y bien, la Historia fue en una dirección y los sueños por otra. Pero dentro de la resultante cultural, la gran mayoría de los que estuvimos enarbolando un discurso cultural público, fuimos excluidos del reparto de la torta, básicamente por exhibir una obsesiva, obcecada, inusual intransigencia.

¿Error estratégico o apego a una visión del mundo? Capciosa historia la chilena. Pasados los prolegómenos del cambio político, muchos entre aquellos que nunca arriesgaron nada y que hicieron una profesión de la neutralidad frente a las exigencias políticas del momento, coparon la mayoría de los espacios comunicacionales locales haciendo ostentación fundacional, una especie de división entre un ayer inexistente y un ahora autocumplido, en el que los jóvenes de los noventa,

quienes venían de vuelta de la operación histórica, irían a sentar cátedra sobre consecuencia y honestidad. Soberbia orgullosamente ignorante por lo menos en lo que a música respecta y que probó ser muy funcional a las exigencias del nuevo escenario de poder.

No estamos inventando nada. Los testimonios están a la vista. Siempre se nos reprochó (pues nunca estuve solo) nuestro purismo programático, tan poco político, tan escasamente consensual, enfascado como estaba en una visión autoritaria del Arte. ¿Qué pasó con los músicos? A fines de los '80, la febril actividad generada desde la polarización política no dejaba espacio para la indiferencia ni para el escapismo. Probablemente ése haya sido el período más nutrido de propuestas musicales, trovas, fusión, búsquedas de otros estandartes más variados y representativos de la música popular chilena durante todo el período de la dictadura. Con mayor o menor grado de dureza o escepticismo, persistía en los músicos la convicción de un futuro necesariamente mejor, donde al calor de un creciente profesionalismo irían a surgir mayores espacios públicos para la difusión de la música.

El escenario estuvo dispuesto en torno a tres elementos básicos: la profesionalización del pop-rock y su correlativa expansión comercial y cultural, la supuesta liberalización del espacio público donde todos los estilos tendrían cabida y masiva exposición lejos para siempre jamás de la censura, y el deseo asumido de generar un referente orgánico, resultante cultural de una incipiente Música Popular Chilena, transversal y autoconsciente, a semejanza de la brasilera o la argentina. Identidad musical debatida en múltiples foros, publicaciones, seminarios y congresos, tangible promesa de una mejoría que nunca llegó. Hasta se dio el caso de un referente gremial, la A.T.R. (Asociación de Trabajadores del Rock), intento fallido de sindicalización que no perduró dadas las contradicciones del escenario neodemocrático. Al cabo de un par de años, la situación era desmoralizadora e inmóvil: cesantía, cero rotación radial, falta de convocatoria producto del estatismo ambiental, cierre de locales e incluso una indirecta manera de censurar los puntos más críticos.

Indudablemente, la música fue la más afectada.

Por alguna razón imposible de precisar, el deseo de una organicidad cultural se diluyó en el desbande y dispersión general. Por lo mismo, el nivel de compromiso artístico bajó sus propios parámetros de exigencia. Pero éste es y ningún otro, el motivo de la siguiente autocrítica: nuestro deseo, nuestro encendido programa estaba por encima y muy lejos de las posibilidades reales de la música. Tuvimos ocasión de discutir esta observación de parte de eminencias reconocidas como el compositor y académico Cirilo Vila o el musicólogo y docente universitario, Juan Pablo González. No podíamos volver a los 60 ciertamente, pero aun así persistía el deseo de un re-encantamiento social a través de la música, a la cual le atribuimos un poder reconstructor. Ese fue nuestro gran error: creer que aquí era posible la restitución sonora de una vida más libre, más digna, más gozosa de vivir. Obviamente nadie tiene la culpa ni podemos atribuir responsabilidades excluyentes. Fue más bien, el desfase entre un proyecto pregonado con fanatismo poco realista y la triste panorámica de un país narcotizado, preso todavía en el quirófano.

Formulamos esta autocrítica (actitud que ningún otro paladín de la música pop chilena ha tenido intención de asumir en un proceso que nos involucra a todos) para dejar constancia del verdadero matiz del problema: la música, aquí y en donde sea, es una necesidad social, su sentido va más allá de la pura ornamentación, se incrusta de lleno en el espacio del ser humano delineando constructos comunitarios. En Chile, el bloqueo de la circulación masiva de la música rock chilena de mayor crítica social tiene un origen político: al poder no le sirve una cultura que lo cuestione permanentemente, entonces la combate, coludiéndose con la música corporativa de las transnacionales disqueras. Este accionar se opera a través de los medios de comunicación los que ponen en circulación los productos generalmente más inofensivos y adheridos al statu-quo. Ni siquiera hablamos de una música de izquierdas enfrascada en una libertaria combustión. Hablamos tan sólo del repertorio musical (la restauración de la información musical chilena daría para años de permanente gestión), el cual, obviamente, ha sido discriminado y omitido como elección y posibilidad auditiva y de consumo.

En Chile, la música de Rock planteó en su momento la concepción movilizadora y dinámica del propio discurso, la que fue anulada por un escenario vacío de contenidos, y en ocasiones, por la mala calidad de algunas propuestas.

Un último aspecto para terminar esta autocrítica: este libro, en el contexto del período terminal de la Dictadura, contribuyó en gran medida a generar en el público de su generación, una visión culturalista del Rock, que podía plantearse en Chile con sus propios códigos y referentes. La percepción del Rock como una sub-cultura o una forma de vida va quedando atrás ante el predominio de la amnesia cultural preconizada desde las defensas dominantes. No obstante, el rol de crítica que le corresponde a este tipo de publicaciones está nuevamente asumido desde su minoritaria y utópica percepción militante, lejos ya del sentimiento mesiánico del pasado, pero reforzado por el significado del presente.

2) Recuento Uno. Poperos R.I.P.; Fiesta sin Música; Clásicos de la Provincia.

Contrariamente a lo preconizado por sus defensores, el pop chileno de los '80 falleció a poco andar, presa de su sustancial transitoriedad. Cuando vaticinamos su extinción, fuimos objeto de toda clase de descalificación. Sin embargo, el tiempo nos dio la razón. Del cementerio popero chileno algunos intentos persistieron en sobrevivir, pálidos de cadavérica obsolescencia. Algunos solistas (Alvaro Scaramelli; Pablo Herrera; Pancho Puelma) y algunas bandas (Aterrizaje Forzoso; UPA) intentaron vanamente recuperar terreno perdido, pero la historia fue bastante drástica en dirimir su veredicto. Tal vez lo que representa mejor la sumersión del pop chileno en el reflujo general fue el fin de sus más grandes líderes: Los Prisioneros. El trío de San Miguel no pudo sobreponerse al tensionamiento discográfico surgido de la divergencia musical de sus integrantes: Jorge González, el líder, más inclinado a las nuevas tendencias electrónicas y admirador de música disco; Miguel Tapia, siempre silencioso tras de su batería como testimoniando la dis-

tancia que Claudio Narea, cercano al blues y al rockabilly, iba tomando de los demás. Reducidos a dúo más la participación de la tecladista Cecilia Aguayo y el bajista Robert Rodríguez, sumada a la producción de un álbum cuasi electrónico y una gira de despedida dejaron vacante el espacio rector que naturalmente les estaba destinado para los años 90. Las agrupaciones monolíticas no existen, cada artista es un mundo pero también un ego obligado a interactuar con sus pares. Los Prisioneros tenían algo que representar y lo representaron, de una época y de una sensibilidad específica; su música, defectible o canonizada no dejó a nadie indiferente. ¿De cuántas bandas chilenas se puede decir lo mismo? No ciertamente de sus camaradas generacionales, bastante más atrás en llegada.

El comienzo de la administración Aylwin activó un fenómeno curioso: cuando todo presagiaba celebración y euforia, el silencio fue más fuerte que nunca. No podemos referirnos al contexto del Rock Chileno en esos años sin desatender la contracción general de la cultura sucedida entonces.

Ciertamente, se produjo una regresión a todo nivel, una fiesta sin vino para llenar los vasos, un baile sin música en el reproductor, una batucada sin tambores, una cópula entre fantasmas, tal fue la sensación que prevaleció en esos primeros años de la transición a la democracia. Posiblemente la sensación colectiva de violentamiento social que dejó el dictador produjo una retención anímica de amedrentamiento y estupor. Si durante 17 años este país permaneció en el quirófano como objeto de una traumática cirugía, no se podía esperar una reacción instantánea de recuperación y vitalidad. El tratamiento de la cultura, entonces, cayó en un doble estándar: necesidad orgánica para unos, mero repertorio de palabras de buena crianza para los principales responsables. El primer gobierno de la Concertación hizo gala de un asistencialismo cuyo mayor denominador fue la realización de eventos y pomposas galas artísticas (a este respecto el itinerario de organismos fiscales como el Instituto Nacional de la Juventud fue ejemplarmente patético) o bien, la creación de subsidios concursables de apoyo a la creación artística, concursos cuyos favorecidos se repetían notoriamente durante los primeros años, despertando las consiguientes sospechas de los ingenuos,

cándidos artistas. La música rock de esos años refleja este contradictorio estado de ánimo por la libertad aparentemente recuperada. Mientras las demandas culturales de la mayoría eran anestesiadas con soluciones parches, el rock nacional vendría a tonificarse con el concurso de bandas provincianas.

El grupo valdiviano Sexual Democracia constituyó una regresión temática y musical a los peores clichés del pop ochentaochista. Suerte de café-concert amplificado, la música de esta banda hacía gala de un humor dietético, ominosamente leve cuando no explícitamente gratuito. Sin abandonar el formato canción, el grupo grabó un par de álbumes conceptuales que proponían una sátira de la cultura social chilena de comienzos de la década. Chistes de escuela secundaria, melodías de fácil retención, ritmos populacheros, la propuesta de Sexual Democracia tuvo su minuto de éxito, un pequeño flash fotográfico en una trasnochada parranda adolescente que por un momento engarzó bien con el talante juvenil local, abrumado por los traumas de los adultos. Pero la chacota por muy bien intencionada que sea, termina por saturar. Después de un doble álbum en vivo silenciosamente inadvertido, los chicos valdivianos grabarían "Sudamérica Suda", otro álbum conceptual con pretensiones cancionísticas narrativas que redundó en un resonante fracaso radial y comercial. El grupo nunca pudo reponerse de ese traspiés discográfico. «Hueveuz», el álbum siguiente, pasó prácticamente de las vitrinas a las bodegas sin mayor notoriedad, dejando una estela de dudas sobre la valía musical del grupo, perdido permanentemente en su humorada adolescente y su semblante pop.

El centralismo capitalino atrajo sucesivamente otras propuestas provinciales (Los 3, Santos Dumont, Machuca de la Octava Región; Susaeta Fli, La Floripondio de la Quinta, entre los más recurrentes) que escalonadamente vinieron a posarse sobre el reflujo musical santiaguino y su ceniciento panorama laboral. No fueron años fáciles. Más de algún desubicado recordó con nostalgia la febril actividad del decenio anterior. No obstante, al cabo de un lustro, y en curiosa connivencia, los medios y las firmas disqueras comenzaron un arduo fichaje de grupos nacionales (operación explicada con más detalle en secciones anteriores de este libro) como una forma de fijar una alternativa comercial desde la radio y los restantes medios.

3) Recuento Dos: Punkies; Cuicos; Autonominados.

La música del rock en Chile siempre ha sido divulgada básicamente a través de la radio. Lo que no ha impedido la presencia de circuitos de difusión marginales y caracterizados por su notoria demarcación. Así ocurrió entre otros por el punk rock y la avant-garde. Una posible explicación de la fascinación que el punk ejerce sobre la muchacha puede hallarse en su perpetua combustión anímica. A los ojos de un sector del público (las huestes punkies chilenas son menos de lo que podrían aparecer a primera vista) la identidad de esta música cumpliría varios requisitos; en primer lugar, su pretendido antiautoritarismo, su natural proclividad a la anarquía; segundo, su pureza proletaria, que lo transformaría en la única tendencia políticamente correcta; y si a estos ingredientes de rebeldía sumamos su antiprolijidad sonora (anarquía, rebeldía y fuerza, ¿qué mejor?) tendríamos el panorama más claro. Como todo en este país, el punk llegó a Chile con varios años de retraso y su transferencia, obviamente, no la realizó la radio. Es más, el punk se ubicó en nuestro medio con mucho retardo con respecto a su sucesión musical, la New Wave (la aparición de Los Prisioneros, banda más nuevaolera que punkie, lo demuestra) y su asimilación calzó con la saturación de algunos sectores juveniles frente a la represión policial de la omnipresente dictadura militar. El punk luego, posee una imagen coherente a los ojos de los adolescentes más radicales ante la odiosidad del mundo (este mundo es odiable, pero ¿debe ser así necesariamente?); sin embargo en el público chileno este segmento punkie pronto haría de su procesión un cuasi credo religioso, idealizado, sobrevalorado y mistificado a más no poder. ¿Y de la música qué? Cierta versión chilena de este punk rock más exacerbado surgiría a mediados de los ochenta con bandas como Pinochet Boys; Fiskales Adok, Índice de Desempleo; Políticos Muertos; Santiago Rebelde; Los Miserables; BBS Paranoikos; los porteños Ocho Bolas; Los Cuatro Amigos del Doctor, de Concepción y alguno más. Ciertamente, los grupos punkies chilenos cumplían todos los requisitos: airados, desprolijos, conjuntados generacionalmente bajo un instintivo y hormonal rechazo al desértico Chile posterior al apocalipsis militar. Pero el punk, como el rockabilly, es un género esen-

cialmente estático y antievolutivo, la principal desgracia del fundamentalismo punkie, tan aprisionado en su furibundo machismo, la constituye su ostracismo cronológico. Esta música calza bien en los quince, los veinte años, pero el tiempo pasa para todos; biológica y mentalmente el esquema iracundo tipo Clash-Pistols no puede reproducirse indefinidamente sin contradecirse con su postura vital. No se trata de resignarse ante lo imposible, más bien de constatar que el punk como todas las cosas, tiene un crédito temporal e histórico limitado tras de lo cual pierde credibilidad. Por lo tanto aún la historia del rock está esperando la sucesión espiritual de estos credos juveniles. Fundar una discografía basada en un nihilismo perpetuamente adolescente no sólo anula la música: destruye su legitimación. Los años han pasado, los chicos de los 90 se acercan peligrosamente a los 30, su público también. Y ese afán por permanecer puros transforma toda su iracundia en algo deliberadamente forzado, prefabricado, demasiado viejo para el rock' n' roll, demasiado joven para morir...

El sesgo clasista de esta chilena sociedad también separa las aguas dentro de los cauces estratificados del pop chileno de fin de siglo. El dark británico no poesía ninguna filiación proletaria respecto de su paternidad punk. Cercano a una depresión existencial más apegada a la estética externa que a la crispación filosófica, los darks se diseminaron por el mundo con su mensaje de vacuidades y descampados de tres minutos de duración.

Chile, obviamente no fue la excepción. Para todo hay espacio, cualquier cosa representa un potencial mercado, cualquier estilo, un segmento. El grupo capitalino Lucybell y algunos otros conjuntos, constituyeron la cofradía del muy presuntuoso y cuico dark chileno. Ni chullos, ni aristócratas, suficientemente clase media para certificar su tendencia, este microrrefrente popero local ganó espacios en la radio gracias a una considerable dosis de perseverancia y persistencia que, en reconocimiento, otros sectores no poseyeron. La estética es más o menos la misma, un sonido gélido, una música fría, inusualmente sofisticada para la costumbre sonora local, una deliberada pose escénica y gráfica de distanciamiento, una pose de no estar en ninguna parte, letras pretendidamente enigmáticas y revestidas de un vocabulario

seudofilosófico, en fin, britpop hecho en Chile, años 90 obsesivamente presentes por doquier. ¿Cuál es el mérito del sonido briptop de bandas como la mencionada Lucybell, Sien, Solar, Christianes, Canal Magdalena, Luna in Cielo o Congelador? Desde un punto de vista tecnológico estas bandas acortan la brecha centro/periferia, pero la continua cita al sonido británico termina por ceder al ondismo más barato y gratuito. No quisiéramos descalificar a nadie pero si hay que exigir consecuencia y honestidad hay que asumir que no se puede ser más inglés que los mismo ingleses. Asumir este sesgo imitativo (tan criticado cuando se trata de los años 60) debería ser admitido para no pasar gato por liebre con estas propuestas poperas, tan pulentas en su cuico arribismo...

Como por arte de magia, de un tiempo a esta parte, han cundido entre los jóvenes universitarios, o bien, jóvenes dotados de cierta pretensión cultural, la tendencia a escuchar referentes filoprogresivos que la historia recogió indistintamente como avant-garde. Magma, Henry Cow; Zappa; John Zorn; Residents; Henry Kaiser; Univers Zero; John Coltrane, son los tópicos más recurrentes, una moda que no por ondera deja de ser saludable. Referentes masificados ente el público aficionado desde mediados de los 80, los grupos y solistas avant-garde no han dejado de influir en sus émulos chilenos con resultados dispares: Fulano; Agrupación Ciudadanos; Cuncuna; Sarax; Cangrejo; Tryo, son experiencias que captan influencias del mainstream docto del Siglo XX (Satié; Stockhausen; Bartok) tanto como del jazz más bop y free (Miles, Coleman, Monk) o bien la experimentación pura (Fred Frith; Chris Cutler; Stormy Six) cuyas propuestas y posteriores síntesis han ido ganando espacio a pulso y autogestión. Puede resultar un lujo inefable el existir bandas como las señaladas en un medio tan chato como el chileno, naturalmente proclive a la banalidad escapista, pero aún dentro de ese suntuario carácter, la avant garde chilena debe perfilarse más por su búsqueda propiamente musical que por sus intenciones destructoras, tan impregnada de una teórica constreñida y aprisionada en su excesiva ideologización. En todo caso, a nuestros oídos es preferible captar melodías de Christian Vander en los prados universitarios que estribillos de Soda Stereo, como era hace algunos años...

4) Más Recuento: Shilean Star Shitsem.

A comienzos de los 90, el Rock Nacional pareció salir de su odioso descampado con un pequeño destape musical. Las bandas surgidas en esa coyuntura devinieron los grandes referentes del pop local a lo largo de la década, aun cuando su respectiva canonización contó, en la mayoría de los casos, con la connivencia de los medios de comunicación, en una suerte de compadrazgo complaciente tipo jet-set (nosotros aquí ustedes ahí) donde figuraban tanto estrellas de la televisión como escritores noveles, periodistas, teatristas y obviamente, músicos de rock, pálido reflejo de una autonominada generación que vendió cara su juventud. Por esas operaciones donde el azar histórico favorece al más proclive a los fines de los grupos dominantes, en un par de años la juventud se puso de moda: estaba bien tener veinte años y ser agrandado, tener el cuerpo terso y belleza física, y tanto mejor si iba acompañada de una insegura arrogancia, despreciando con fervor todo lo ignorado, asumiendo que la historia partía desde aquí, del cero total, lejos del pasado denso y ominoso, cada vez más cerca de un edénico sábado por la noche. Desde entonces, los medios de comunicación han venido implantando con énfasis y reiteración la imagen arquetípica de lo que el joven chileno debe ser (cualquier telenovela local dará fe de ello), adolescente deseable socialmente porque encajaba a la perfección con el esquema pasivo, desideologizado y consumista que el sistema requiere para sus fines de dominación, una suerte de identidad juvenil implícita en el corazón del sistema. Por lo tanto esta versión de joven chileno descafeinado, dietético, light y levitante de levedad se impondría desde el poder medial hasta ingresar de lleno en el esquema marketinero de las trasnacionales discográficas haciendo del pop chileno, una sucursal corporativa más.

El grupo penquista (y penquita) Los Tres se transformó en la definición musical esencial de la era de la Concertación gobernante. Desde el principio de su traslado a Santiago, el grupo apostó a una imagen diferencial del resto del oficialismo rockero. Una supuesta alternativa musical sostenida por una prolongada autorreferencia que no tardó en

hallar el favor de una prensa que por raro engolosinamiento aplaudiría incondicionalmente y a priori cualquier iniciativa que el grupo sostuviese, hubiera o no calidad musical. El noviazgo con la prensa pronto arrojó resultados: de un primer álbum en sello independiente, se logra contrato con una multinacional y el segundo disco comienza a rotar incesantemente en las radios. Los Tres se transforman en los niños mimados (y alternativos) de la generación 90, permitiéndose cualquier exceso en su sobreexposición periodística (como atreverse a compararse con el grupo beat inglés, The Kinks), amén de resaltar su carácter fundacional y autosuficiente en estos años de transición a la DC (perdón, a la democracia).

¿Dónde está la obra tan supuestamente original o alternativa que la prensa pregona? Una revisión atenta de sus sucesivos discos arrojaría como primera evaluación una progresiva comercialización y facilismo y no un salto cualitativo en las canciones. Sus letras, por otra parte, son francamente malas desde un examen literario (canon al que Alvaro Henríquez, el líder, aspira sin disimulo) y están llenas de tópicos comunes. Si algún mérito posee la obra discográfica de Los Tres es el de representar fielmente el talante narcisista y autista de la juventud chilena de esta década. Ahí sí que hay correspondencia y representatividad, pero no ese rango augural de una nueva era; a lo más, muchachos, la mala digestión de los residuos culturales que han nutrido a vuestra generación.

En contrapunto con Los Tres, el grupo La Ley nunca escondió sus pretensiones de estrellato y la llegada masiva de su música. Aun cuando musicalmente la propuesta de La Ley se acomode a los requisitos del pop más estándar, ellos han desempeñado su papel de estrellas sin tender cortinas de humo por delante y eso demuestra más consecuencia que los ribetes seudoexistenciales de otros grupos. De hecho su posterior radicación en México ha brindado pruebas de perdurabilidad, como la superación del fallecimiento del líder de la banda, Andrés Bobe y a la partida del tecladista Rodrigo Aboitiz. La Ley, pues, bien puede representar la entronización en el showbiz si se aceptan las reglas del juego y se desechan los purismos veristas. En último caso, su música ha seguido los vaivenes generales del pop actual, pero siempre manteniendo un nivel de esmero en la producción y un cuidado profesionalismo

en su puesta en escena. Probablemente a nuestros ojos, la música de esta banda sea una propuesta insulsa, pero esto no invalida la persistencia y fidelidad de Beto Cuevas y los suyos a un proyecto a estas alturas consolidado, con buen gusto y calidad además.

Algunos detalles pendientes dentro de este criollo showbiz (puramente nominal) apuntan a la presencia de algunas damas, Javiera Parra y Nicole y al pop mestizo de Joe Vasconcellos.

En el lugar de las vocalistas, ambas representan facetas distintas de una misma faz: la apuesta por una identidad musical femenina. No cabe dilucidar aquí si ambas artistas se han planteado una reflexión programática sobre el ser femenino en el pop chileno, tampoco es dable esperar una re-definición del rock nacional a partir de un nuevo rol propuesto por las mujeres músicos. Lo más notorio en este espacio no es un planteamiento de género, sino la presencia material de jóvenes artistas en el mercado discográfico local. Aun cuando sus diseños semánticos jugueteen con estadios pre-machistas (como el énfasis en el atractivo físico, caso de la banda Venus) indudablemente estas propuestas poperas ya anticipan un futuro debate de género previo a la consolidación de un nuevo espacio cultural, tradicionalmente monopolizado por los hombres.

Javiera Parra apostó al contexto de una precisión histórico temporal posmoderna, apartada del legado folkloprotestoso de izquierdas presente en su genealogía familiar, prefirió afiliarse a una veta musical poco explotada en Chile: la música soul, chilenizada, claro está. Apoyada por el eficiente soporte grupal de su banda Los Imposibles, Javiera Parra ha transitado de la lúdica liviandad de su primer disco a la postura pre-adulta de su última placa cayendo en una peligrosa indefinición: entre mujer-niña o adolescente sexsimbol, el soul de esta cantante se mantiene en un cómodo término medio, una tranquila figuración secundaria lo suficientemente segura para mantener vigente su propuesta.

Nicole, en cambio, ha seguido el camino opuesto. De un explosivo reaparecer con un pop discotequero y de fácil audición, esta joven vocalista transitó de una imagen niña-muñeca a una caracterización de fémina urbana atormentada por una fragilidad sensitiva, muy en la onda existencial de rockeras duras (Courtney Love; PJ Harvey). Dos discos,

dos identidades diametralmente opuestas. Es que el fluir del rock en este fin de siglo permite y favorece metamorfosis como éstas. Y todo en el lapso de un par de años. Nicole es atractiva, canta adecuadamente y lo suyo lo cumple a cabalidad, pero ¿dónde comienza su creatividad y dónde terminan las precisiones de su departamento asesor? Probablemente el rock chileno de estos años ha ganado en tecnología, haya avanzado en diseños mercadotécnicos, puede haber testimoniado un planteo más profesional pero sus producciones no escapan a la homogeneidad indistinta del pop de cualquier lado. Música de consumo con obsolescencia planificada para consumidores transitorios, el rock chileno, el rock actual, es puro diseño corporativo y nada más.

Mitad chileno, mitad brasileiro, Joe Vasconcellos constituye una avanzada del pop mestizo (comúnmente worldbeat) que está imponiéndose en Europa y el hemisferio norte, con el agregado de sincronizar temporalmente a la par con los músicos de la metrópolis, nunca en zaga. Naturalista, esencialista rítmico, híbrido por definición, el contingente musical de Joe se ha ido ganando un espacio a costa de perseverancia y tesón. Joe Vasconcellos no es un artista masivo, su música se ciñe a una posmoderna apelación al cuerpo, bailable y celebratoria, en la línea de lo que algunos de sus congéneres han intentado en otras latitudes (caso de Rubén Rada en el Río de la Plata o el mismo Manú Chao en Francia) y el resultado está a la vista: un público fiel, que responde a la convocatoria rítmica de Joe ante la urgente necesidad de asumir nuestra postergada latinidad. No confundirse con Joe, lo suyo es el fragor calenturiento, la dinámica colectiva, una música para ser disfrutada en directo, y cuya resolución discográfica es apenas una insinuación para su recepción desde el escenario.

5) Chilean Ondismo: Funk ; Reggae; Soul; Etc...

La apertura discográfica experimentada por el pop nacional a mediados de los 90 permitió el registro de algunos referentes históricos usualmente secundarios y sin antecedentes previos en lo que a Chile respecta. Referentes como el soul, el funk, el reggae o bien, la onda dis-

co, música afroamericana, claro está, que ha venido a tener su cuarto de hora y a transformarse en una ardiente moda entre el público consumidor. Es cierto que la grabación indiscriminada de grupos locales trajo una dispersión de modas y tendencias que, pasado un primer momento de euforia, experimentó una grave contracción comercial que afectaría drásticamente las estadísticas del negocio. Resultado: decenas de bandas que vieron tronchada la continuidad de sus carreras discográficas. Problema de una oferta desmesurada para un mercado chico, la recesión económica sembró a su paso la frustración profesional de un sector de artistas obligados a sobrevivir de prestado ante la indiferencia cruel de un público absorto en otras pautas y modas (grunge; techno; hip hop, todos planteos anglos). Tal vez no haya una relación causa y efecto entre la tensión de una cultura urgente de asumir en sus puntos neurálgicos (profesionalización, propagación de una sensibilidad libertaria) y el descampado generado por una administración oficial empecinada en mantener el statu-quo, como lo han hecho los gobiernos de la Concertación. Lo cierto es la presencia constatable de estas modas residuales, situadas al margen del debate central comunicacional, que por esos efectos de transitividad se transforman en referencias existentes, más allá de su ondismo y el entusiasmo momentáneo.

¿Qué exponemos por ondismo?

El rasgo imitativo y dependiente del referente anglo (negro o blanco) de propuestas pop chilenas que con acopio de recursos devienen en clonaciones musicales cuya vigencia no cesa de ser fugaz y finita en convocatoria y coyuntura.

Durante los años 60 era cosa común descalificar el primitivismo beat de las primeras bandas rockeras chilenas, planteadas a imagen y semejanza de los Beatles o los Stones, imitación que con ciertas variables se ha mantenido en el tiempo y el espacio, curiosamente omitido por los críticos y comentaristas actuales. El ondismo de los grupos chilenos remitidos al funk o al soul libraría a muy pocos de sus representantes de una visión selectiva.

Entre los que constituyen un aporte está indudablemente el trabajo pionero de Pedro Foncea y De Kiruza. Articulando un mestizaje

musical moderno, africanizante, urbano y politizado, sobre una potente base rítmica que sostiene su alto registro vocal, Foncea se ha impuesto como el músico que importó e introdujo el soul en Chile. Si nos atenemos a los intentos soulescos chilenos de los años 70 como el Combo Xingú; Panal; Santiago Salas o el peruano Enrique Luna y su banda Fusión, el soul chileno gana en cosmopolitismo al involucrar como un todo, referencias políticas, clasistas, eróticas o bien urbanamente existenciales, lo que hacen abrigar expectativas sobre sus futuras entregas.

Por el contrario, grupos como Chanco en Piedra; Los Morton o Lord Byron representan verdaderas clonaciones nacionales de bandas anglos como Jamiroquai, Chili Peppers, por no citar a Sly Stone o Parliament entre lo más reconocible. Mención aparte para las bandas de reggae y ska, como Gondwana o Santo Barrio. Obviamente, el reggae es un género ultracodificado y regimentado y no puede esperarse de una banda chilena algo de originalidad o síntesis. A tal respecto lo más deseable es una correcta ejecución y la calentura necesaria como para no perder la calidez ociosa de la música jamaicana, algo que en el caso de los chilenos, por lo menos se cumple.

De esta manera, cuando la música afroamericana es transferida a una síntesis adecuada de referencias chilenas, cuando su planteamiento rítmico es igualado, no imitando y si se logra traducir su desenfado erótico en contra del represivo contexto cultural chileno, entonces se puede hablar de nuevas referencias musicales locales. De lo contrario todo se reduce a la pura carrocería, la cáscara de un calco sin sustancia y menos formulación.

6) Thrashers y Thrushers.

El desarrollo del Thrash en Chile presenta algunos hechos absolutamente inéditos de autovalidación y autosustentación identificatoria de estos colectivos juveniles. A estas alturas es posible determinar que el Thrash Metal, a mediados de los 80 llenó el polo vacante que el radicalismo rockero necesitaba copar de alguna forma. Probablemente para

la mayoría el thrash represente un extremismo difícil de digerir. Su compulsión violentante, su permanente combustión anímica, se explican sólo en el contexto de los años 80. Que los niveles más representativos de ese movimiento se hayan reproducido en Chile con correlaciones temáticas y culturales idénticas viene a redundar una vez más, en la manoseada transferencia y aculturación que se observa en otros géneros: punk, britpop, heavy metal, etc. Aun así, el thrash chileno se validó por sí solo, sin bendiciones institucionales ni cobertura medial alguna, pagando un alto costo: transformarse en un ghetto pero manteniendo intacta su cualidad identificatoria, situación valórica que los thrashers señalan como su más valioso logro.

Guiados por los referentes metaleros alemanes (Kreator) o daneses (Mercyful Fate) y propiamente anglos (Metallica), los primeros antecedentes chilenos del thrash se remiten a dos agrupaciones pioneras: Massacre, liderada por el guitarrista Yanko Tolic, y Pentagram (la primera banda de Anton Raisenegger, hoy líder del grupo Criminal), ambas de Santiago, a las que se sumarían otros grupos como Belial (de Valparaíso) Necrosis; Warpath; Decide y algunos más, los que con el correr de la década señalaron una continuidad local, dependiente claro está, del referente externo, pero que ejemplificarían tal vez el antecedente más claro y exitoso de autogestión y fidelidad a un credo musical que ningún otro referente rockero nacional puede exhibir con nitidez. Autonomía que han testimoniado algunos elepés autoproducidos, infinidad de fanzines, revistas y publicaciones y un público ferviente que fue ganando más espacio en la medida que el mismo planteo musical fue saliendo de su hermética situación inicial. Los años noventa vieron frustraciones inexplicables para los metaleros como la censurada primera visita de Iron Maiden, que pronto se solventaron gracias a la llegada de otros grupos como Vulcano, Kreator, Cathedral, Sepultura, Morbid Angel, Slayer, Napalm Death y los mismísimos Metallica. Los acólitos criollos del thrash (en todas sus variantes) sostuvieron las propuestas de más bandas: Execrator; Tortured; Inquisición; Primate; Altazor; Dorso; Dokken; Total Mosh y muchas más.

No obstante, no todo ha sido miel sobre hojuelas para el thrash chileno. Si bien es cierto que el tiempo ha traído un progreso en cuanto

a organización y profesionalidad, el mayor problema para los metaleros lo constituye la sujeción a un estado de cosas del cual es imposible escaparse. Como el punk, como el hardcore, ser thrasher es sólo una cuestión de tiempo, de promoción cronológica, tras lo cual la identidad social de esta subcultura entra a disolverse. Autonomía que se transforma en autismo. Metabolismo musical que deviene una suerte de amniosis, dependencia o adicción a un género transformado en narcótico sonoro. El thrash metal posee una identidad absolutamente restringida y además inhábil e intransferible: el thrasher es un militante fundamentalista en torno a su credo, como el rabino, el pastor metodista, el cura católico o el musulmán; no puede establecer vínculos fuera de su codificación tradicional so pena de dejar de ser lo que es. Triste destino para el fragor de los veinte años, buscando afanosamente en qué creer.

Y aun más, el thrash metal es permeable también a las variables represivas que el sistema ha establecido, en este caso desde el consumo, para atomizar y canalizar el descontento juvenil por vías permitibles: así te quieren ver los que están arriba, muchacho, envuelto en tu uniforme de negro, saltando en el tablón de la galería, expresando tu rabia a plena luz del día, el orden visible, el vector público donde eres fácilmente identificable en vez de sumergirte en el anonimato clandestino de la guerrilla. Escuchando encasillado el metal para que desangres tu energía y tu cuerpo y no la inviertas en el consabido cóctel molotov. El thrash es, después de todo, otra arista del diseño social que desde arriba se le ha impuesto a los jóvenes.

7) Algunos Reproches Esenciales.

Vamos a hacer algunos alcances teóricos a propósito del contexto del Rock Nacional en el fin de siglo. Los conceptos más recurrentes en los planos referidos a la cultura y la comunicaciones son los de Globalización y de Hibridación.

La idea misma de la globalización alude a la tolerancia y a la higiene social, pero la realidad en lo que respecta a nuestro país es muy

distinta de los triunfales augurios posmodernos. Globalización implica una pluralidad de culturas que conviven, cohabitan, se interrelacionan y se proyectan históricamente en una dimensión de armonía y solidaridad. Lo que el ciudadano chileno percibe diariamente es más bien un intento de homogeneización en vez de aquél de globalidad, que apunta a la implantación de una cultura colectiva única, sostenida por una sensibilidad y estética massmediática indistinta y unívoca, enfocada bajo cánones disciplinarios totalitarios donde todos leemos, escuchamos y pensamos lo mismo. Lo que la gente ve, lee, escucha y por consiguiente reflexiona, está definido por un director de programación. Los contenidos de esta homogeneidad cultural están siempre impuestos desde la superestructura mediática y productiva de la economía.

Algo parecido pasa con la hibridación. Hibridación sería el resultado de la fusión de diferentes culturas y tiempos sociales. En el caso nuestro obedecería al entrecruzamiento de la modernidad europea con el naturalismo americano, donde la aleación de lo rústico con lo sofisticado daría como resultado un mestizaje cultural básico para entender nuestra (otra vez la maldita palabra) identidad. En la dimensión más inmediata, habría que distinguir entre hibridación y sincretismo. Hibridación es la identidad no resuelta, no autónoma de sus cargas previas, que se paraliza por su pura indefinición, detenida por la contradicción no superada de su fusión original. Sincretismo es, más bien, la síntesis lograda del mestizaje. Formulación de una identidad nueva que es más que la suma de sus partes. Resultante de una historia dinámica donde el concepto de progreso no resulta un despropósito, el Sincretismo apunta a una visión cosmológica no excluyente, sino tolerante y desprejuiciada, liberada por la amalgama que le dio origen. La Hibridación se reduce a pura categoría nominal, esclerotizada por la incapacidad de ser sociedad orgánica e higienizada, lejos del desencuentro de las sensibilidades modernas y posmos.

Planteo estos conceptos para asumir las críticas formulables al arquetipo usual del músico chileno de rock.

Si el escenario social y artístico está clausurado (como es nuestro caso) por la situación massmediática descrita más arriba, la condición básica del músico chileno es la ignorancia, un elemento determinante

en las resultantes discográficas. Puede ser esta impasse informativa lo que explique la notoria vulgaridad musical del reciente rock pop nacional; aun así, asombra la falta de reflexión de los involucrados acerca de las propias propuestas, lo cual redundando en una mediocridad abisal. El deber del músico es hacer buena música. Que esto tenga requisitos de índole técnica es algo que escapa al planteo de este capítulo. No obstante, en lo que al rock chileno respecta, se cumple el viejo estigma de ser un referente nunca terminado de asumir, inacabado en su perpetua y mediana impotencia. El rock nacional nunca ha establecido una continuidad de alta jerarquía creativa en su devenir histórico, más bien sus referentes han engrosado el espacio de lo olvidable y banal, un redondeo de vulgaridad ontológica de la que muy pocos se podrían salvar. Ignorantes absolutos en cuanto a cultura musical, pocos rockeros chilenos conocen la secuencia general de la historia del rock, mucho menos el jazz, y de referentes doctos, ni hablar. Probablemente esta asimilación informativa no sea indispensable a la hora de componer, pero sí puede brindar una valiosa orientación previa. La escasez evidente de creatividad en las nuevas ediciones locales (defecto que se disimula con atisbos de pulimiento sonoro en la producción) exhibe el mismo reiterado problema de falta de síntesis que tanto criticamos en períodos anteriores. El Rock chileno es, o bien híbrido o una clonación del referente anglófilo. Si hiciéramos un examen a lo más representativo de los 80 en adelante, veríamos que la fórmula más socorrida fue el formato cancionístico. Ni aun en Los Prisioneros encontramos mayor originalidad, toda su mayor consecución fue el enunciar referencias juveniles servidas en melodías de fácil retención, pero muchos de sus arreglos son estructuralmente pobres y faltos de vuelo compositivo, lo mismo detecta su manera de tocar, francamente deplorable. Pero este cancionismo nunca ocultó sus pretensiones de canonización. El arribismo acendrado de la sociedad chilena tiene, en el caso de la cultura, todo un quehacer plagario y cortesano. No podemos pretender estar a la altura de quienes siempre (en la música popular) han definido la historia, sino asumir de una vez nuestra condición satélite y dependiente. No deja de parecer risible el clasismo arribista del pop-rock chileno (pro-británico cuando no pro-argentino) enfrascado en su perpe-

tua gradación autoafirmativa. Basta una baja en el ámbito bursátil para que todo el devenir del mundo cultural pierda sentido. Los Beatles cantaron hace treinta años, si algún aporte ha habido de la cultura artística chilena a la música del siglo XX, ese fue la Nueva Canción Chilena en lo popular y el talento interpretativo de un Claudio Arrau, o los aportes de un Juan Pablo Izquierdo o de maestros como Orrego Salas o Acario Cotapos en el plano docto. El Rock Chileno versión noventas es, entonces, más híbrido que sincrético, débil sustento de una imitatividad inacabada en busca de su final legitimación.

8) Mercuriales v/s Ontológicos: La Prensa Musical Chilena.

¿Qué tiene de especializada la prensa musical Chilena?

Casi nada. Una cosa es la labor de periodistas bien documentados, con un planteamiento propio y con un registro de amplio dominio temático y otra cosa es el periodismo homogéneo, uniforme y cuasi-adolescente de las nuevas promociones, quienes se sienten habilitadas, con una representatividad que nadie les ha conferido, para hablar con pretensiones de cualquier cosa. Como sucede en Chile.

La prensa musical chilena no va más allá de un limitado rol escuchadiscos y mirarrecitales. En su afán por demostrar sustancia profesional, los noveles periodistas musicales chilenos no han advertido cuán funcionales, cuán útiles han sido al sistema conservador de las comunicaciones que todo lo degrada y banaliza, desodorizando aún más lo poco de trascendencia del rock nacional de los noventas.

¿Hubo algún sesgo programático en la prensa Rock chilena?

Los antecedentes y testimonios disponibles presentan, a la luz del tiempo transcurrido, una suerte de dualidad antagónica entre un periodismo coyunturalista puramente cronista-estadístico (cuya hipóstasis está simbolizada en el diario «El Mercurio», mercurial entonces) y otro polo minoritario de sesgo proyectual que concebía y proponía la existencia del rock chileno como un espacio cultural valórico

(ontológico entonces) anclado en un énfasis generacional, donde la música sería entonces, una presencia social concreta. Allá los mercuriales de siempre (con sus acólitos satélites); acá, los ontológicos, cuyos testimonios más perdurables fueron publicaciones como «El Carrete», la revista «Rock Clásico» o espacios radiales como los programas «Musiclaje» o «Hecho en Chile». A comienzos de la década hubo consenso en la necesidad de un periodismo especializado que cumpliera un rol bisagra entre el público y los músicos. Que ese debate nunca se haya institucionalizado al punto de generar una opción cultural, se debió simplemente al carácter reaccionario y conservador de las corporaciones periodísticas chilenas, las que siempre han desenfundado la pistola a la pura mención del término «cultura».

La opción entonces fue otra. Si proponer una visión cultural o vivencial del rock equivalía a adoptar una postura libertaria, cuestión nunca permitida desde el oficialismo prensístico, sólo quedaba el camino más fácil y recurrente: la autocomplacencia y autoindulgencia referencial.

No estamos exagerando ni inventando de la nada. Cualquier consulta hemerográfica lo puede testimoniar. Así, con el apoyo de toda clase de soportes informativos disponibles, los noveles periodistas musicales chilenos cometieron toda clase de excesos con la más absoluta y desfachatada impunidad, que cualquier persona con mínima sensibilidad podría constatar. En este fin de siglo los antifaces han caído. La Historia muestra su faz. El mercurialismo es el mayor barómetro del periodismo represivo que todo lo distorsiona y desfigura, al amparo del proyecto de dominación de la derecha chilena. Mentir para gobernar, descalificar para dividir, poner en circulación la zafia técnica del mensaje subliminal. Ni crónica ni propuesta, simplemente periodismo policial para mantener el statu-quo. La prensa musical local nunca cumplió un rol convocante y aglutinador (como es el caso de la prensa argentina o brasilera) y sí provocó una profunda disociación entre los músicos con su maniática tendencia a canonizar a su antojo cualquier propuesta peregrina.

Algo más: resulta curioso que la gran mayoría de libros especializados sobre música popular publicados desde los 80 hasta el presente

en Chile, sean de autores académicos, investigadores y musicólogos, referentes donde los periodistas brillan por su ausencia. No es casual que en los reportes y recuentos prensísticos mercuriales sean omitidos los libros de nuestra autoría, pues el sistema nunca va a poner en relieve aquellos referentes que propongan alternativas al escapismo banal.

Finalmente, no vamos a vaticinar nada. En este país donde el vivir es ante todo un hecho monetario y no valórico, manifestamos nuestro escepticismo frente a las posibilidades de trascendencia del rock chileno. Ya van treinta años en los que no se ha superado más allá de un puñado de recordables canciones y silenciosas vivencias anónimas en torno a la música. Y no tendría por qué suceder algo distinto en los próximos años. No es culpa nuestra la falta de relevancia histórica del Rock Nacional, sólo estamos constatando un hecho a todas luces evidente. Simplemente, llevamos en el alma la vivencia de la música como un sentido vital, profundo, encantatorio. Y no como su descreída función de entretenimiento que la industria, y la prensa, le han conferido.

9) Autorreferencia: Mirando hacia atrás ¿con ira?

El gobierno de Frei logró algo que parecía imposible: mantener sumido a este país en un letargo tanto o más tedioso e inmóvil que el sufrido durante la dictadura. Una triste razón para pasar a la historia.

Como la simple mayoría, yo también tuve expectativas.

Como éste no es el lugar para consideraciones dialécticas e históricas acerca de la frustración nacional en esta platónica transición a la democracia, me limitaré en esta autorreferencia a exponer algunas consideraciones finales surgidas de esta interacción personal con el mundo de la cultura.

A propósito de lo expuesto en puntos anteriores, el carácter programático de nuestra labor se topó inevitablemente con consideraciones de tipo político que de una u otra forma incidieron en el curso de los acontecimientos. Políticos, precisamente por el trasfondo crítico que nuestro planteamiento estableció en sus postulados socioculturales. Para decirlo claramente, no se puede mantener una postura crítica en me-

dios de comunicación como los medios chilenos sin entrar en conflicto directo con las directrices políticas de los medios mismos. Incluso, un proyecto Fondart que presenté hace algunos años para la edición digital de los masters originales de grabaciones históricas del rock chileno, fue, en su oportunidad, rechazado entre la más absoluta incógnita sobre su decurso burocrático. Sospechosamente, este episodio coincidió con mi salida forzada de los medios en los que laboraba.

Aun así, puedo congratularme de haber rescatado para la memoria de nuestra música popular algunos testimonios relevantes del rock nacional a través de innumerables publicaciones, clases, seminarios, programas de TV y de radio, artículos de prensa, tesinas universitarias y cantidad de mayores referencias. El Rock Chileno es lo que ha sido. Si la historia fue cruel, a través de la música quisimos evitar tanta mezquindad. Lo que me habilita para dar cuenta de esta historia es, simplemente, un compromiso vital con la música a través de la vivencia histórica de mi generación. Nunca tuve tras de mí el respaldo de alguna poderosa institución política o comunicacional, como sí lo tuvieron otros, y a pesar de tener todo en contra, pude y pudimos (no estuve solo) contribuir a generar mayor presencia para el rock nacional en el espacio público. Que nuestro énfasis valórico, pregonado a los cuatro vientos con tanta altanería, haya despertado odiosidad no es culpa nuestra (la imparcialidad al menos en el arte nunca ha existido). Este medio, tan chato en su estrechez mental, siempre ha visto con malos ojos la posesión de valóricos puntos de vista en el plano cultural. Llamar las cosas por su nombre en un país aterrorizando ante la presencia del conflicto, lejos de ser un defecto, es la principal de las virtudes.

Tal condición es lo que hizo perdurable el testimonio de este libro. Este no es un libro para la mayoría, sino para la estoica minoría que ha soportado sobre sí la infamia de un genocidio vital avalado por el silencio cómplice y omiso de este conservador pueblo chileno. Por lo menos quien suscribe estas líneas siempre expuso claramente su posición sin esconder nada y sin acomodos conciliatorios con la institución de turno. Posición sustentada a costa de una abierta discriminación y descalificación hacia su persona. Que esta creencia en la música se mantuviera a lo largo de una prolongada cesantía y forzado silenciamiento

durante años no es pura anécdota: a los medios de comunicación (el real poder en Chile) les conviene la actitud petulante y frívola del periodista ganapán y descafeinado y no la postura crítica de quien ha elaborado su propio conocimiento.

He aprendido que el tener una consideración ética frente a las cosas no es un buen negocio, Más vale ser un funcionario subsidiado por la benevolencia institucional, una suerte de parásito del sonambulismo en que se mueven las masas, que un agente propulsor de ideas para el re-encantamiento de la Vida a través de la Música. Y seré autorreferente en buena hora para incluir aquí a aquellos pocos artistas y aventureros de la cultura que supieron entender qué era lo que estaba en juego a lo largo de estos años, y que aun a sabiendas de una derrota inminente, persistieron.

Ya lo dije antes y lo repito ahora: no cuenten conmigo para mantener la sordina de ignorancia y autocomplacencia con que los medios engatusan al pobre ciudadano. Si lo que buscan es idear nuevas formas para maniar la imaginación y la sensibilidad de la gente, no me consideren. Trabajar por la cultura es desarrollar una sensibilidad libertaria y no la pura descripción nominal de la belleza. Me sostienen quince años de brega constante en infinidad de espacios y un considerable número de testimonios y no la vacuidad arrogante y arribista de la oficialidad de turno. Es para esa minoría aludida más arriba que este libro está tributado. No me animó ninguna ansia de posteridad o de polémica gratuita. Solamente he aprendido ser fiel a mí mismo en el deseo de fomentar el amor por lo que nos hace libres, en este caso, la música. Y el bien, ya lo sabemos, es lo que más cuesta conseguir, pero el lector ya lo puede apreciar directamente: el placer es lo más insondablemente profundo en su fugacidad, y son esas señales de lo real las únicas que pueden prolongar la belleza y la energía del estar vivo.

Y si al terminar estas líneas volveré a la Música, o haré el amor, o me detendré un rato en la contemplación de mi propio Ser, es por eso: el Eros material que me revela a cada instante, como el deseo más soberano, que en la Música está el sentido y la belleza de lo Humano.

Conclusiones generales

“Todo lo que aprendo en mis libros o en la vida se encuentra de una u otra forma en mi música. En este sentido hago que los demás se aprovechen de mis enriquecimientos. Pero no creo que una estrella del pop, así como tampoco, por otra parte, cualquier otro individuo, pueda convertirse en un ejemplo perfecto. Yo no soy perfecto, y no detento la verdad. Todo lo que puedo hacer es probar experiencias de modo personal y decir después: eso era bueno para mí, eso era malo para mí.

“No creo que la función de un músico Rock consista en ser un profeta o un guía de las conciencias”.

Jimmy Page.

De acuerdo al estudio realizado, podemos señalar al Rock como el factor que mejor revela el carácter existencial de la era actual. El Rock es una referencia directa a nuestra propia vida. Y en esto reside la grandeza y transparencia del Rock: en ser el elemento que recoge y proyecta, de manera más clara y nítida, nuestra sensibilidad cotidiana. Mi generación, como todas, se ha desarrollado bajo un sistema de signos y códigos que ha determinado sus coordenadas existenciales, por eso tiene particular importancia la consolidación de su estesia. Estesia es la percepción esencial del sistema de valores existenciales y estéticos con que cada generación define su identidad como tal, y nuestra percepción ha sido unificada bajo el sistema del Rock. Desde nuestra primera época, dominada por las imágenes de los Beatles, Martín Luther King, el Che Guevara y las hordas floreadas del sueño hippie, y nuestra adolescencia, marcada también por las iconografías de Breshnev, Carter, el cine catástrofe y la mitología dorada y celeste de Emerson, Lake and Palmer, Yes, Génesis y tantos otros, hasta nuestro presente invadido de guerreros metálicos, realidades demoníacas, ídolos transexuales y una fantasmal pax atómica, el Rock ha constituido el código más renovado y contemporáneo sobre el cual edificar una mentalidad creativa y propia. De igual manera, el músico de Rock, aparte de evidenciar una muy particular visión de la realidad, propone la materia sensorial que pue-

de definir de manera más exacta el existencialismo de fin de siglo. Y algo a destacar dentro de la conformación de esta manera de percibir la realidad, es la trascendencia del Rock; en efecto, después de treinta años, esa criatura con los ojos y la piel de una adolescente ha dejado de ser puramente música, el Rock ahora está en la estética plástica que llena los muros y recintos de las ciudades, en la lírica y desgarrada lucidez de adolescente contemporáneo, en el discurso unificador del arte y la literatura actuales, en el video, en el cine, etc. Donde haya creatividad, gozo, fraternidad, erotismo, el germen libertario del Rock está ahí, latente, cristalino. Ha quedado probada la constitución de esta música como propagadora de ideas y expresiones planetarias, celebratorias, críticas y descentralizadoras, muchos son los signos que el Rock reúne actualmente en sí, musicales, literarios, místicos, legendarios, eróticos, políticos, sociales, demoniacos, pacifistas, comunitarios, etc. y estos son los signos que no tan sólo conforman su identidad, son los signos de millones de seres humanos que no conocen otro referente. Hoy, treinta años después de su aparición, podríamos mirar atrás con ira, podríamos decir basta y echar a andar, podríamos ver, finalmente, cómo las generaciones se suceden, pero el motivo emocional originario permanece: dice Artaud que la poesía, la verdadera poesía afecta al sistema nervioso, y esto se cumple a cabalidad con el Rock, hay átomos de energía libre y melódica en la raíz de nuestras neuronas, que se diseminan en toda la fantasía urbana y mortal que día a día nos toca vivir. Dice, además, Country Joe McDonald que si en este mundo hubiera un cambio total, ese cambio sería al sonido del Rock; más podríamos agregar nosotros, si el sueño, si ese sueño que nos impulsa a vivir es real, si la vida es real, si es real la continua sensación de estar a medio camino entre un pasado abismal y la utopía más fecunda, entonces en ese sueño, en ese paraíso, se escuchan los sonidos de guitarras eléctricas y tambores, ¿para qué, podríamos preguntar, vivir si se nos prohibiese formar repúblicas ideales? Sí, es cierto, nuestra generación ha crecido guiada por esa fecunda negativa a aceptar lo que se nos propone como existencia, y es esa valentía de querer operar bajo los parámetros de nuestra moral lo que continuamente compromete nuestro futuro. Y entonces el Rock; está ahí presto a generar las canciones de una vida nueva, a

fluir sobre nuestro sistema orgánico para hacernos crear una muy especial síntesis de la magia y la leyenda, un vasto dominio para la aventura y el misterio, un territorio donde explorar las infinitas connotaciones del amor, y esa es la gran conclusión a la que podemos llegar: el Rock es un elemento de cambio, un referente existencial, un vehículo para la plenitud. En un mundo estigmatizado por la señal de una destrucción inminente, la única razón que poseemos para enfrentarnos al arbitrio de la realidad es el éxtasis. Detrás nuestro se eclipsa la historia de generaciones enteras destinadas a la nostalgia de un futuro resplandeciente. En su poema a los hombres del futuro Brecht pide ser recordado con indulgencia, mas nosotros no tenemos derecho a pedir perdón, puesto que para nosotros nada ha quedado, salvo la certeza inexcusable de un paraíso inasible, sin raíces. Y acá nuevamente surge la imagen del Rock, en esos motociclistas que persiguen su propia vida, en ese Elvis cimbreante que irrumpe de la nada en la noche del planeta, en el guitarrista negro que destroza su guitarra para revelar sus frustraciones, en Lennon agónico en la vereda del Dakota Center, para ayudarnos a pensar que aun en medio del silencio estalla, estruendosa, la música del amanecer, el grito del amor, genital y cósmico, el argumento que el mal no entiende. Pese a todo, hoy el futuro está con nosotros, "el asesino se levanta antes del alba" y "el trovador sigue cantando en la galería" que la respuesta sopla en el viento y si es así, algún límite, alguna nueva frontera quedará abierta, en espera de que los ejércitos de la noche la crucen en dirección de esas iluminadas ciudades. Y entonces, nosotros, los que siempre inventamos razones para existir, podremos salir a peregrinar por las carreteras, en busca de ese destino, de esa América que esta vez sí podremos descubrir. . .

Posludio:

Después de cincuenta años de Rock, de tantas hazañas y crímenes entrelazados se hace difícil augurar una nueva fase de anhelada creatividad. El rock ha dado dos veces la vuelta a la rueda, y con ello parecen oscurecerse tanto sus futuras pretensiones como todos nuestros deseos de utópica cristalización.

Ahora que ya no tenemos banderas para levantar, ni voces que aumenten el volumen. Ahora que nos colocan guirnalda en la tumba de nuestra Revolución y sobre nuestro fracaso los jóvenes cantan su alabanza.

Ahora finalmente, que al cabo de tanta Historia podemos ubicar nuestra Verdad en el Espacio y el Tiempo.

Está, porque siempre ha estado, la Música. Están los discos, están las certezas de esos momentos que nacieron desde la Música, está el episodio de una aventura sin par en la cultura humana, encabalgada en sus eléctricas guitarras, sus teclados y tambores, está vigente con ella la única huella del futuro y la mayor sensación de su esperanza.

Dejemos atrás las terapias, los siquiátricos, las dietas, los gimnasios, los cines, los bares, las discotecas, la calle, la escuela; dejemos atrás la mismísima habitación de nuestra historia, atrás cada país con su circo degenerado, atrás la civilización, la noche y el día, para quedarnos solos con el Absoluto y la Música.

Y seamos por un segundo infinitos en ese vínculo con el sonido.

Reales, inmortales, sensibles, prolongados en ese sonido que durará ya para toda la Vida, libre y generoso, supremo en su diáfana prolongación, en su llamado a no concluir para siempre jamás.

Contra el dolor, contra el mal, contra la muerte.

Fabio Salas Zúñiga, 1996-1998

Bibliografía

- Covián, Marcelo y Rosenstone Robert: "Los cantos de la conmoción", Barcelona, Tusquets, 1974.
- Kaiser, Rolf Ulrich: "El mundo de la Música Pop", Barcelona, Barral, 1974.
- Manrique, Diego A.: "Historia del Rock and Roll", volúmenes I y II, Barcelona, IESA, 1977.
- Ward, Ed; Stokes, Geoffrey y Tucker Ken: "Rock of Ages, The Rolling Stone Story of Rock and Roll, England, Penguin Books, 1986.
- Cohn, Nik: "Awopboppalooobop Alopbamboom. Una historia de la Música Pop. Madrid, Nóstromo, 1973.
- Gillett, Charlie: "The Sound of the City", London, Souvenir Press, 1994.
- Maffi, Mario: "La Cultura Underground", volúmenes I y II, Barcelona, Anagrama, 1975.
- Racionero, Luis "Filosofías del Underground", Barcelona, Anagrama, 1982.
- Sierra y Fabra, Jordi: "Historia de la Música Rock" vols. I,II,III,IV, Barcelona, Música de Nuestro Tiempo, 1978.
- Sierra y Fabra, Jordi: "La Generación Rock", Barcelona. Columna Edición. SA. 1991.
- Torgue Skoff: "Introducción a la Música Pop", Barcelona, Oikos Tau, 1977.

- Marks, J: "Rock and Others Four Letter Words", New York, Batam Books, 1968.
- Roszak, Theodore: "El nacimiento de una Contracultura", Barcelona, Kairos, 1970.
- Frith, Simon: "Sociología del Rock", Madrid, Júcar, 1980.
- Daufouy, Phillippe y Sarton, Jean Pierre: "Pop Music/Rock", Barcelona, Anagrama, 1973.
- Stambler, Irwin: Encyclopedia of Pop, Rock & Soul", New York, St. Martin Press, 1989.
- Varios Autores: "New Illustrated Rock Hand Book", London, Salamander Books, 1992.
- Carbone, Alfonso: "La Enciclopedia del Rock", Montevideo, Mosqueteros SRL, 1987.
- Jasper, Tony y Oliver, Derek: "The International Eyclopedia of Hard Rock & Heavy Metal", London. Sidgwich & Jackson Ltd., 1991.
- Varios Autores: The Day Music Died. A Rock and Roll Tribute", London, Plexus, 1989.
- Rey, Leopoldo y Phillippe, Gilles: "Livro Negro de Rock. O Dicionario do Heavy Metal", Sao Paulo, Somtrés, 1985.
- Cutler, Chris: "File Under Popular", London, R&R Megacorps, 1991.
- Joynson, Vernon: "The Tapestry of Delights", London, Borderline Prods., 1995.
- Joynson, Vernon: "Fuzz, Acid & Flowers", London, Borderline Prods., 1995.
- Hidalgo, Juan Antonio: "La Década Dorada del Rock and Roll", Barcelona, Edicomunicación, 1987.
- Marín Adolfo: "La nueva Música. Del Industrial al Tecno Pop" , Barcelona, Teorema, 1984.
- Toner, Anki: "Blues", Madrid, Celeste, 1995.
- Rasskin, Martín: "Música Virtual", Madrid, Anaya Mutimedia-SGAE, 1994.

Marcus, Greil: "Rauters & Crowd Pleasers. Punk in Rock Music, 1977-92", London, Anchor Books, 1993.

Anthony, Gene: "The Summer of love", San Francisco, Last Gasp, 1995.

Daly, Steven y Wice, Nathaniel: "Alt. Culture. An A-Z Guide to 90's America", London, The Guardian, 1995.

Carles, Philipe y Comolli, Jean Louis: "Free Jazz/Black Power", Barcelona, Anagrama, 1973.

Berendt, Joachim: "El Jazz", Mexico, Fcu, 1989.

Thiers, Walter: "Jazz Rock", Bs. Aires, Marymar, 1978.

Colección Los Autores: "Ramoncín", Madrid, SGAE y Luca Edit., 1994.

Colección Los Autores: "Antonio Vega", Madrid, SGAE y Luca Edit., 1993.

Colección Los Autores: "Duncan Dhu", Madrid, SGAE y Luca Edit., 1994.

Colección Los Autores: "Joaquín Sabina", Madrid, SGAE y Luca Edit., 1994.

Colección Los Autores: "Celtas Cortos", Madrid, SGAE y Luca Edit., 1994

Norman Phillip: "Gritad". La verdadera Historia de The Beatles", Barcelona, Ultramar, 1986.

Brown, Peter y Gaines, Steven: "Los Beatles, Bs. Aires, J. Vergara Ed., 1986.

n.n.: "Los Beatles. Una historia irrepetible", Bs. Aires, Yesterday, 1987.

Flores Pinto, Alejandro: "Mil Fechas en la Historia de los Beatles", Concepción, C&S Prods., 1992.

Vega, Inés: "Jim Morrison & The Doors", Madrid, Cátedra, 1990.

Arnaiz, Jorge y Gómez, José Manuel: "Talking Heads", Cátedra, 1988.

López, José Miguel: "Robert Fripp & King Crimson", Madrid, Antonio de Miguel Editor, 1994.

De Juan, Javier, "Jethro Tull", Madrid, Júcar, 1987.

Feito, Alvaro: "Alan Stivell", Madrid, Júcar, 1988.

Ordovás, Jesús: "Jimi Hendrix", Madrid, Júcar, 1988.

Ordovás, Jesús: "El Rock Acido de California", Madrid, Júcar, 1980.

Antolín Rato, Mariano: "Bob Dylan 2", Madrid, Júcar, 1982.

Arnaiz, Jorge: "Los Who", Madrid, Júcar, 1980.

Bas Raberín, Philippe: "Rolling Stones", Madrid, Júcar, 1978.

De Juan, Ignacio: "Rolling Stones 2", Madrid, Júcar, 1989.

Bas Rberin, Philippe: "Blues Moderno", Madrid, Júcar, 1985.

Dister, Alain: "El Rock Inglés", Madrid, Júcar, 1986.

Dister, Alain: "Frank Zappa", Madrid, Júcar, 1986.

Tubau, Daniel: "Deep Purple", Madrid, Júcar, 1988.

Haro Ibars, Eduardo : "Gay Rock", Madrid, Júcar, 1979.

Leivas, Esteban: "David Bowie", Madrid, Júcar, 1981.

Leduc, Jean Marie: "Pink Floyd", Madrid, Júcar, 1974.

de España, Ramón: "Roxy Music", Madrid, Júcar, 1989.

Alvarez, Jorge Luis: "Miguel Ríos", Madrid, Júcar, 1990.

Luna, Sagrario: "The Jam", Madrid, Júcar, 1983.

Lennon, John: "En su tinta", Bs. Aires, Bocarte, 1972.

Lennon John: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1982.

Morrison, Jim: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1985.

Dire Straitz: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1986.

Poetas Malditos del Rock: "Canciones", Madrid, Fudamentos, 1987.

Waits, Tom: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1987.

Reinas del Rock: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1987.

Morrison, Jim: "Poemas", Madrid, Fundamentos, 1993.

Morrison, Jim: "Poemas 2", Madrid, Fundamentos, 1994.

Led Zeppelin: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1987.

Hammill, Peter: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1991.

Cave, Nick: "Canciones y Prosa", Madrid, Fundamentos, 1994.

Morrisey: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1994.

- Gabriel, Peter: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1995.
- Guns' N Roses: "Canciones", Madrid, Fundamentos, 1995.
- Rodríguez, Osvaldo: "La Nueva Canción Chilena", La Habana, Casa de las Américas, 1989.
- Gringberg, Miguel: "Cómo vino la mano. Historia del Rock Argentino", BS. Aires, Mutantia, 1984.
- Fernández Bitar, Marcelo: "Historia del Rock en la Argentina", Bs. Aires, Distal, 1993.
- Julio López: "La música de la Posmodernidad", Barcelona, Anthropos, 1992.
- Paco Peiro: "La madrugada Eterna: Antes y después del Ambient", Barcelona, Futura, 1997.
- Juan Puchades: "Comic y Rock", Madrid. Midons editorial, 1995.
- Editorial Sarpe: "Rock y Pop" Tomo 1: el Mito alrededor del Rock, España, 1993.
- Darío Quintana y Eduardo de la Fuente: " Todo Vale: Antología analizada de la poesía rock argentina desde 1965", Bs. Aires. Distal, 1997.
- Edward Macan: "Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture", New York, Oxford University Press, 1997.
- Paul Stump: "The Music's All That Matters: A History of progressive Rock", London, Quartet, Books, 1997.
- Ben Watson: "Frank Zappa, The Negative Dialectics of Poodle Play", London, Quartet Books, 1996.
- Richard Meltzer: "The Aesthetics of Rock", New York, Da Capo Press, 1987.
- Bob Brunning: "Blues in Britain: the History 1950's to the present", London, Blanford Books, 1995.
- Simon Reynolds & Joy Press: "The Sex Revolts: gender, rebellion & rock n' roll", London, Serpent's Tail Books, 1995.
- Adrián de Garay Sánchez: "El Rock también es cultura". México, Universidad Iberoamericana, 1993.

Federico Arana: "Guaraches de Ante Azul: Historia del Rock Mexicano", tres volúmenes, México, Editorial Posada, 1985.

Waldenyr Caldas: "Iniciacao a la Musica popular Brasileira", Sao Paulo, Editora Atica, 198

Eduardo Berti: "Rockología. Documentos de los 80'", Bs. Aires, editora AC, 1992

Revista Crisis: cuadernos de rock nacional, Bs. Aires, 1987.

Arthur Dapieve: "Rock Brasileiro dos años 80'", Sao Paulo, Editora 34, 1996.

G. Vattimo y otros: "En torno a la posmodernidad", Barcelona, Anthopos, 1995.

Roberto Follari: "Modernidad y Posmodernidad; una óptica desde América Latina", Bs. Aires, REI Argentina; Inst. Estudios y Acción Social; Aique Grupo Editor, 1994.

Fdo. Zavater y Luis A. de Villena: "Heterodoxias y Contracultura" Barcelona, Montesinos, 1989.

Félix Guattari: "Cartografías del Deseo", Santiago de Chile, Fco. Zegers Editor, 1989.

Martín Hopenhayn: "Ni apocalípticos ni integrados", Stgo, FCE, 1995.

García Canclini: "Culturas Híbridas", Grijalbo, 1995.

García Canclini: "Consumidores y ciudadanos", Grijalbo, 1996.

Revistas:

Argentina

"Rock y Pop"

"El Musiquero"

"Cerdos y Peces"

"Los Inrockuptibles"

España

"Rock de Lux"

"Metal Hammer"

"Ajo Blanco"

Inglaterra

"The Wire"

"Q"

"News Musical Express"

"Melody Maker"

"Popular Music"

Chile

"Rock & Pop"

Brasil

"Dinamite"

"Showbizz"

USA

"Spin"

"Rolling Stone"

Diarios y Suplementos

"El País (España) "The Guardian" (UK)" Página 12" (Argentina)

"La Epoca" (Chile)

BIBLIOTECA NACIONAL
 SECC. SELECC. PROGRAM. Y CONTROL
 31 AGO 2000
 De a CC
 SECC. CHILENA

Indice

<i>Agradecimientos</i>	3
<i>Preludio</i>	7
<i>Introducción</i>	11
 Primera parte:	
Nada es Real	19
 <i>Período preconsciente: el Rock and Roll.</i>	21
<i>Período de ruptura: el Folk y el advenimiento del Rock inglés.</i>	31
<i>Período libertario: del sicodelismo a la crisis</i>	65
 Segunda parte:	
La vida es real	89
 <i>Período de reflujo. Sinfonismo, Glam Rock y estancamiento del Rock.</i>	93
<i>Período de Reciclaje bajo el Prisma de la New Wave</i>	115
 Tercera parte:	
La Vida Real de la Nada.	127
	129
<i>El Rock en la posmodernidad:</i>	131
<i>¿Claudicación o realidad virtual?</i>	131
 Cuarta Parte:	
La Paloma Con Misiles:	163
 El Rock Latinoamericano.	163
<i>Del Rock Imitativo Al Pop Mestizo:</i>	167
La Operación Mercadotécnica De Los Noventa:	172
La Referencia Generacional:	173
El Dilema de los Noventa:	177
¿Qué Tiene de Latinoamericano el Pop Actual?:	181

Quinta parte:	
La Mariposa de hierro: el Rock chileno.	191
<i>La Evolución del Rock Chileno: hacia una matriz generacional</i>	195
Hablan los cultores del Rock chileno	201
<i>Precursores del Rock chileno: Carlos Corales.</i>	202
<i>II Hard Rock: Poncho Vergara de "Tumulto"</i>	205
<i>III La nueva generación del Rock Chileno.</i>	
<i>Pablo del Real de "La Banda del Gnomo"</i>	209
<i>IV New Wave: Jorge González de "Los Prisioneros"</i>	213
<i>V Rock Progresivo: Patricio Vera de "Amapola"</i>	217
<i>Conclusión a las entrevistas.</i>	223
<i>Apéndice I</i>	
<i>El rock chileno cinco años después</i>	225
<i>Apéndice II:</i>	
<i>El Rock Chileno en los Noventa, Algunos Puntos Pendientes.</i>	231
1) Autocrítica:	231
2) Recuento Uno. Poperos R.I.P.; Fiesta sin Música; Clásicos de la Provincia.	234
3) Recuento Dos: Punkies; Cuicos; Autonominados.	237
4) Más Recuento: Shilean Star Shitsem.	240
5) Chilean Ondismo: Funk ; Reggae; Soul; Etc...	243
6) Thrashers y Thrushers.	245
7) Algunos Reproches Esenciales.	247
8) Mercuriales v/s Ontológicos: La Prensa Musical Chilena.	250
9) Autorreferencia: Mirando hacia atrás ¿con ira?	252
<i>Conclusiones generales</i>	255
<i>Posludio:</i>	259
<i>Bibliografía</i>	261



Trabajaron en este libro:

Por LOM Ediciones

Edición

Silvia Aguilera, Juan Aguilera, Luis Alberto Mansilla,
Mauricio Ahumada, Paulo Slachevsky

Relaciones Públicas

Blanca Cornejo

Asesoría Editorial

Faride Zerán, Germán Marín, Naín Nómez

Producción

Elizardo Aguilera, Eugenio Cerda

Diseño de portada

Angela Aguilera

Diagramación Computacional

Angela Aguilera, Jano, Lorena Vera
Jessica Ibaceta, Claudio Mateos, Alejandro Trujillo

Corrector de Pruebas

Juan Alvarez

Impresión Digital

Alejandra Bustos, Carlos Aguilera, Fabiola Hurtado
Mauricio Montecinos, Angel Astete

Fotomecánica

Josefina Aguilera, Ingrid Rivas

Impresión Offset

Héctor García, Francisco Villaseca, Rodrigo Véliz, Luis Palominos

Corte

Jorge Gutiérrez, Eugenio Espíndola

Encuadernación

Sergio Fuentes, Marcelo Toledo, Rodrigo Carrasco,
Marcelo Merino, Carlos Campos, Juan Hasbún

Difusión y Distribución

Nevenka Tapia, Diego Chonchol, Pedro Morales
Victoria Valdebenito, Elba Blamey, Sergio Parra, Eduardo Jara,
Sandra Molina, Nora Carreño, Georgina Canifré, Jorge Benítez.

Area de Administración

Jorge Slachevsky R., Carlos Bruit, Alejandro Droguett,
Marco Sepúlveda, Nelson Montoya

Coordinación General

Paulo Slachevsky Ch.

Se han quedado en nosotros Adriana Vargas y Anne Duattis

PUBLICACIONES LOM EDICIONES

COLECCION ENTRE MARES

(Edición de la creación literaria)

- LOS PASOS DEL ANDARIN
Rafael Baraona
- MURMURACIONES ACERCA DE LA MUERTE DE UN JUEZ Y OTRAS DOS MURMURACIONES
Gustavo Meza
- VELERO ANCLADO
Francisco Coloane
- LA NOVELA DE GALVARINO Y ELENA
José Miguel Varas
- ANTOLOGIA AUTOBIOGRAFICA
Manuel Rojas
- CIENCIA Y POESIA diálogo con
Claudio Teitelboim
Jaime Valdivieso
- CRONICAS DE COMBATE
Enrique Lafourcade
- EL VERANEO Y OTROS HORRORES
Enrique Lafourcade
- RESPONSO PARA UN BANDOLERO
Enrique Volpe
- ESPAÑA: 1936
Antología de la Solidaridad Chilena
- LOCO AFAN, Crónicas de Sidario
Pedro Lemebel
- PASION POR LA MUSICA
Antología de Cuentos
- MUERTE DE UNA NINFOMANA
Poli Délano
- GUANACO BLANCO
Francisco Coloane
- CASAS EN EL AGUA
Guido Eytel
- LA VERDADERA HISTORIA DE
EL KABARET DE LA ULTIMA ESPERANZA
Oscar Cuervo Castro
- 100 RELATOS BREVES
Eduardo Galeano
- APUNTES PARA FIN DE SIGLO
Eduardo Galeano
- CUENTOS DE CIUDAD
José Miguel Varas
- DESACATOS AL DESENCANTO
Faride Zeran
- ESCRIBIENDO HISTORIAS
James Petras
- NOTAS DE UN CONCIERTO EUROPEO
CUATRO TRÍOS Y UN DESTIERRO
Volodia Teitelboim
- SACAR LA VOZ
Nissim Sharim
- EL DESGANO DE UN HOMBRE OCUPADO
Michel Bonnefoy
- NUEVE CUENTOS HISPANOAMERICANOS
Concurso Juan Rulfo
- POR UN TIEMPO DE ARRAIGO
Jorge Teillier - Jaime Quezada
- SANTIAGO DE DICIEMBRE A DICIEMBRE
Isidora Aguirre
- CHOPIN Y LOS PERROS
Ramiro Rivas
- DE PERLAS Y CICATRICES
Pedro Lemebel
- UN MILLON DE DOLARES
Antonio Rojas G.

FABIO SALAS

El grito del amor

Una actualizada historia temática del rock

En 1987 Fabio Salas llenó un gran vacío en la escena musical chilena, con la publicación de "El grito del amor...", primera historia del rock de factura nacional y primera sistematización del desarrollo de este fenómeno musical en Chile.

Una década más tarde reaparece este ya clásico del Underground chileno, una historia que recoge la energía e intensidad del rock en todas sus etapas, en una edición aumentada que contiene, entre otras novedades, estudios inéditos sobre el rock latinoamericano y chileno.

Los cultores de esta música, cuya historia atraviesa ya tres generaciones, encontrarán en las páginas de "El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock" la poesía y el testimonio del movimiento cultural y artístico más apasionante del mundo moderno de fin de siglo.

