

# UN ANARQUISMO VISCERAL

EDUARDO CHAMORRO

And something is happening  
and you don't know what it is...  
Do you, Mr. Jones?  
(«Y algo sucede  
y usted no tiene ni idea,  
¿verdad, mister Jones?»)  
(BOB DYLAN,  
«Ballad of a thin man»)

EN el transcurso de los siete últimos años se han verificado en el ámbito juvenil una serie de fenómenos muy dignos de consideración. La concenciación política estudiantil ha tomado carta de naturaleza en toda la realidad universitaria; la llamada «contestación» se expresa a todos los niveles; el comportamiento y las actitudes juveniles se desgajan de lo pautado por una cultura adulta cada vez más herrumbrosa y conforman una **contrarrealidad** cuya explicación ya no se agota haciendo referencia al nunca bien ponderado «generation gap», pues el asunto va por cotas más profundas y, desde luego, más significativas.

En segundo lugar, la educación sentimental de la joven generación, a fuerza de desarrollarse en una cotidiana familiaridad por lo general alienada y frustrada, a fuerza de instancias traumáticas del más variado jaez y de acudir el cobijo de mitologías más o menos apacibles, ha devenido radicalmente distinta de lo que fue, y persiste, la de sus mayores. En tercer lugar —y de capital importancia en lo que se refiere al asunto tratado en este artículo—, la joven generación ha dejado de ser «gutenbergiana», en el sentido en que utiliza McLuhan este concepto. Es decir, el mensaje, en su canalización impresa, se ha replegado a un entorno cada vez más escueto, para dejar paso a la incidencia de los **mass media** (para comenzar a ser **masage**), originando así una estética en la que los signos son audiovisuales —táctiles—, «fríos», sutiles y sugestivos más que concretos y definitorios— y la expresión se realiza en función de un metalenguaje referencial con respecto a una mitología estrictamente joven.

DE LA «BEATNIK ERA»  
A LA «HIPPI MUSIC»

He visto destriparse los  
cerebros/más lúcidos de mi  
generación...

(A. GINSBERG)



Máquina.



Smash.

Finalizada la segunda guerra mundial e iniciada la guerra fría los poetas «beat» de San Francisco agrupaban a su alrededor (ante la ira de Robert Frost) a los creadores más comprometidos en la tarea de desentrañar lúcidamente la alucinante realidad norteamericana. La gente se reunía y escuchaba «jazz» y «folk», bebía vino y cerveza, y recitaba poemas de Ferlinghetti y Kerouac. En aquellas reuniones nadie bailaba ni se mecía con soltura, y la música arropaba simplemente un mensaje poético-oral de bastante calidad, en el que se contemplaban las claves de una marginación literaturizada e impregnada de un tremendo naturalismo pan-democrático whitmaniano. La música de esta «era» persistía en la literatura, y a la sazón, lo «pop» estaba integrado por una banal comercialización radiofónica de los temas jazzísticos. Y así prosiguieron la cosa, con altibajos de mayor o menor calidad, hasta el comienzo de la década de los sesenta, precisamente cuando la juventud se constituye definitivamente como sector consumista de decisiva importancia.

Surgen entonces los Beatles, recuperando una tradición lírico-musical de primera magnitud (Wilfrid Meller, en «New Music in a New World», Harper and Row Publishers, señala que la música de los Beatles tiene más en común con la de finales del Medioevo y principios del Renacimiento que con las convenciones armónicas del siglo XVIII y posteriores) y vertiéndola en la composición de piezas sentimentales, románticas, de una calidad excepcional (y me estoy refiriendo a su primera época, digamos hasta «Sgt. Peppers», a partir del cual es necesario afrontar la música de los Beatles a partir de otros planteamientos). Al mismo tiempo, los Rolling Stones, partiendo de unos esquemas coloquial-populares, componen unas piezas de significado más irónico y revulsivo —recuérdese «Satisfaction»— podría decirse que más enlazadas en una toma de conciencia en relación con una cotidianeidad «monótona y dispersa», desde un punto de vista olímpico e impotente.

Proliferan los «clubs», se desmenuan los «teen-agers» y la música de los Beatles y los Rolling Stones se escucha electrificada y amplifi-



«Esto originaba no un decorado, sino un medio espacial y temporal todavía vacío, en el que hubieran podido ocurrir acontecimientos, no sé qué tipo de encuentros de amor y de amistad».

## RESPECTO A LA MUSICA PROGRESIVA, EN ESPAÑA PARECE QUE AHORA MEJORAN LAS COSAS. HAY QUE DESTACAR LA PRESENCIA DE TRES MUY DIGNOS GRUPOS: MAQUINA, MUSICA DISPERSA Y SMASH.

cada, mientras la gente bebe, charla, fuma tímidamente y comienza a bailar en solitario (el "twist" únicamente representó un balbuceo en lo que a bailar-sin-pareja-embrazada se refiere). Mientras tanto, en Estados Unidos se verifica el revival del "folk", mientras imperan el «San Francisco rock» y el «Western rock», si bien Gran Bretaña marca la pauta musical.

Y el mensaje de la música «pop» persiste vinculado a la literatura. Los jóvenes perciben y piensan, en cierta medida, como sus mayores. Pero ya determinadas concepciones comienzan a resquebrajarse. Así, por ejemplo, el entorno familiar comienza a hacer aguas como ámbito de convivencia,

(Don't talk of love,  
I've heard the word before  
It's sleeping in my memory.  
I won't disturb the slumber  
of feelings that have died,  
if I never love  
I never would have cried.

I am a rock  
I am an island  
And a rock feels no pain,  
and an island never cries.

No habléis de amor,  
he oído esa palabra,  
reposa en mi memoria.  
No quiero molestar el sueño  
de los sentimientos que han muerto.

Si no hubiera amado  
no hubiera llorado jamás.

Soy una roca,  
soy una isla,  
y una roca no siente dolor  
y una isla no llora jamás.

SIMON & GARFUNKEL)

el consumismo aliena ya las relaciones íntimas de manera bastante más manifiesta que en etapas anteriores, y al descubrimiento de que la relación amorosa, si bien placentera, deviene alienante y traumática le sigue una orientación de los sentimientos hacia una «inconsciente complicidad colectiva» en busca de la virginidad perdida. De la asunción de estas premisas surge una nueva actitud, que no es otra que la puesta en juego por los «hippies».

Amalgamando todas las formas musicales previas, el movimiento «hippy» desarrolla una creación musical radicalmente distinta de todo lo que anteriormente había girando en torno al «rock and roll» o del «rhythm and blues», incorporando elementos en principio tan dispares como los procedentes del «negro blues» y las «ragas» indias. Técnicamente, la música «hippy» introduce tres instrumentos básicos: el sitar (suerte de guitarra de veinte cuerdas), la tamboura (ins-

trumento de cuatro o cinco cuerdas) y la tabla (par de tambores de tono diametral), engarzando el colorido y el estado de ánimo de las «ragas» y su contenido ritual con la suavidad melódica del «country and western». A estas alturas, Bob Dylan utiliza ya instrumentos electrónicos, los Beatles han compuesto «She is leaving home» y «Within you and without you», y la música comienza a cobijar en su seno a una creciente masa de jóvenes.

### LOS FESTIVALES, UN FENOMENO DE MASAS

El movimiento «hippy», con un altísimo tanto por ciento de mixtificación, comienza a difundirse. El pacifismo panteísta de Ginsberg, las soñamas psicodélicas de Timothy Leary y el budismo zen inciden sobre la joven generación, harta de un ámbito social en el que todo se torna vidrioso y en el que la expresión emotiva sólo es válida en su faceta posesivo-traumática (si no fuera recargar las tintas diríamos vampírica). Es la época del «haz el amor, no la guerra», el «flower power» y las emigraciones colectivas y espontáneas a la India, al Sur de Grecia, a Ibiza. En Francia, la revolución comienza en Nanterre. En U. S. A. es la manifestación ante el Pentágono, la convención demócrata de Chicago, la masacre de la Univer-

sidad de Kent. En Alemania, Suecia y Dinamarca, las «comunidades» se crean y frustran una y otra vez. Toda una generación de «drop-outs» (marginados voluntarios) otea las posibilidades de contestación ante una sociedad unidimensional y busca nuevas opciones de solidaridad y expresión.

En octubre de 1965, Chet Helms, un ex estudiante de teología bautista, había organizado en Longshoremen's Hall el primer festival en el que la música «pop» había dejado de serlo, para girar hacia lo que ha dado en denominarse «música progresiva». Dos años más tarde, los festivales comenzaron a hacerse multitudinarios. En el verano de 1967, varios miles de jóvenes acuden a Monterey a escuchar una Janis Joplin. Fui una chica muy sensible. Sufría y estaba llena de confusión. Soy víctima de mi propia inquietud... Hubo una época en la que quise saberlo todo. Leí mucho. Y aquello me hizo feliz... Ahora, sobre un escenario, estoy yo y el público está en mi interior, y es esa unidad lo que yo quiero percibir... No sé, quiero percibir en la mayor medida posible. No sé si esto es de sabios, pero para mí es muy valioso. (Declaraciones de Janis Joplin recogidas en la revista «Hit Parade».) Con Janis Joplin —una cantante con unos registros de voz verdaderamente increíbles (escúchese «Ball and Chain»)—, el «blues» recuperaba todo aquel desgarramiento y sinceridad de sentimientos que silueteaba John Lee Hooker, y la forma y el contenido musical ayuntaban en una plena identificación de motivos y funciones.

Más tarde fue Woodstock, un acontecimiento musical que se convertía en dato sociológico al reunir a cuatrocientas mil personas al aire libre, para que se verificara lo que muy intuitiva y románticamente había apuntado H. Lefebvre: Grandes masas, grandes faros musicales, después de una lenta subida ascendente, desde sonidos extraordinariamente graves hasta sonidos muy agudos, y después un descenso (...). Esto originaba no un decorado, sino un medio espacial y temporal todavía vacío, en el que hubieran podido ocurrir acontecimientos, no sé qué tipos de encuentros de amor y de amistad. Y estas palabras son significativas en la medida en que Lefebvre se refiere a sonidos, a faros musicales y a un espacio. Y es a partir de aquí que la música, en cuanto performing art, comienza a tener significado, pues no se trata de unos señores tocando unos instrumentos determinados, sino de cuatrocientos miles de personas que dan lugar a un acontecimiento musical de masas, en el que las apoyaturas armónicas clásicas (pudiéramos decir) quedan situadas muy a la periferia, dando entrada a unos elementos lúdicos que imprimen a la melodía un vi-

# UN ANARQUISMO VISCERAL

gor extraordinariamente espontáneo y originando, por ende, una serie de rituales —recuérdase el ritual anti-lluvia (en el álbum «Woodstock») y lo que decía Sun Ra: Antiguamente, si se quería que lloviera, o que no lloviera, se cantaba, y si se hacía bien, las cosas pasaban según se deseaba— en los que el hombre encuentra en la forma musical su más primitiva y pura expresión, desdiciendo incorporaciones de carácter literario, esto es, extra-musical (pues a eso voy, que no a resucitar liturgias ya fenecidas). Y las cosas no quedaron ahí. Resta el superexpresionismo de la guitarra de Jimi Hendrix y su interpretación anti-militarista del himno americano. Y queda Wight, con su medio millón de personas, a las que la voz del filisteísmo denominó «la internacional de la madre», poniendo así y una vez más de manifiesto su incapacidad proverbial de reflexión mínimamente seria.

## ¿Y QUE ES LA MUSICA PROGRESIVA?

Como es obvio, nadie ha tenido la incorrección de formular una definición de la «música progresiva». Aproximadamente, uno encuentra música progresiva en cualquier intento de expresar musicalmente una serie de sensaciones y vivencias sincrónicas, manifestadas de una manera espontánea (sin ser proclive al espontaneísmo) y multidimensional (sin concesiones al «vale todo»), y así, tan progresiva es «We», de Luis de Pablo, como un «show» de Sun Ra o el «Concentration Moon» de Zappa.

Decía McLuhan en su libro «The Medium is the Massage»: El oído no favorece ningún «punto de vista» especial. El sonido nos envuelve. Forma a nuestro alrededor una malla sin costura. Decimos «la música llenará el ambiente». Nunca decimos «la música llenará cierta proporción del ambiente».

Y esto, en su acepción más amplia, es lo que se verifica en la música progresiva. ¿Qué es lo que expresa? En principio, un antiautoritarismo, un anarquismo visceral con respecto a toda una represión histórica, a todos sus niveles. ¿Y cómo lo expresa? Técnicamente, la armonía, al igual que la melodía, es sumamente rudimentaria, mientras que el ritmo se basa en fraseos cortos y reiterados, una característica del «country blues». El mensaje digamos poético-literario queda constreñido a una especie de salmodia, apenas musitada con una dicción mayormente gutural, en la que interviene el «slang» negro, la jerga de los adictos, los «private jokes» o las alusiones políticas audazmente distorsionadas hasta la consecución de efectos realmente sarcásticos (*Mothers of Invention*, sin ir más lejos). Todo lo que sea

carga emotiva o expresión sentimental transcurre sónicamente. Todo ello constituye un acontecimiento en el que se mezclan por igual una extraña perversidad adolescente («Algo hay de elegantemente siniestro en los Rolling Stones», afirma Pete Hamill, crítico del «New York Post») y un perfecto dominio, tanto de los recursos del oficio musical cuanto de los resortes del «show business». Y en escasas ocasiones se ha visto tocar en grupo a sus músicos de manera tan entusiasta como a los «progresivos», y téngase en cuenta que, en la Grecia helenista, «entusiasmo» estaba con frecuencia vinculado a «inspiración» por la vía etimológica (en-theuslamos = entiosamiento).

## LA MUSICA PROGRESIVA EN ESPAÑA

En España, la música de consumo juvenil fue siempre «pop» en su sentido más peyorativo y estético-

## LA MUSICA PROGRESIVA EXPRESA, EN PRINCIPIO, UN AUTORITARISMO, UN ANARQUISMO VISCERAL.

delictivo. Las canciones de los Beatles fueron banalmente traducidas y acopladas por Los Mustang y demás, de triste memoria. El «folk» quedó ladinamente suavizado y empobrecido en la voz de María Ostiz, afortunadamente matrimonial y alejada ya de estos menesteres. Massiel y afines poco hicieron por superar los más estrictos niveles de la comercialidad, por más piedras y flores que echasen a la cosa. Raphael y otros canoros, casi de lágrima vamos. Que Dios les bendiga a todos.

Sin embargo, ahora parece que las cosas mejoran, y al igual que comienza a hacerse una música «pop» de bastante calidad (Serrat, Llach, Los Canarios, etc.), hay que destacar la presencia de tres muy dignos grupos de música progresiva: Máquina, Música Dispersa y Smash...

Máquina recoge toda una influencia que abarca desde Wes Montgomery hasta Led Zepplin, enriquecida con un buen dominio de la técnica instrumental y un peculiar sentido del humor. En la cubierta de su LP «Why?», la ubicación de los músicos está descrita de una manera significativamente descuidada. Guitarra fuzz: J. M. Paris (izquierda); órgano, E. Herrera (centro); guitarra wa-wa, L. Cabanach (derecha); batería, J. M. Vilaseca (por todas partes); bajo y voz, J. Batiste (por ahí). En el mismo sentido, son suficientemente descriptivas las manifestaciones de los integrantes del grupo con respecto a su propia música: «Compulsión, retención, pulsación, insociabilidad, nerviosidad, ansiedad...». «Por primera vez disfruté entre panales... de rica miel» (J. M. Paris), «Los auriculares me apretaban mucho, luego no sé...» (Luigi).

Con respecto a Música Dispersa, es la «raga» india la que ejerce su influencia, logrando una adecuada expresión en composiciones muy



Selene, flautista de Música Dispersa.

íntimas, apacibles, en las que la naturalidad y, a primera vista, inexpresividad de sus fraseos, así como el sarcástico cachondeo con que sus integrantes las interpretan hacen de este grupo uno de los más interesantes del momento, en la medida en que se acepten sus deshilachamientos y cefaleas.

Y, finalmente, Smash, un grupo de origen andaluz (uno de sus componentes es gitano) intensamente comprometido con una creación musical progresiva a partir de las pautas marcadas por los Rolling Stones y los Cream, a las que incorporan temas originales y autóctonos de muy alta calidad. Y es este el único grupo (en lo que a mi conocimiento alcanza) que ha pretendido una coherencia escrita a sus planteamientos, dando publicidad a un manifiesto («Estar en el rollo. Estética

de lo borde»), del que proceden los siguientes párrafos:

«Se podría decir que el rollo particular de cada uno no es más que su universo particular, su forma de ver el mundo, los hombres, las cosas y sus relaciones recíprocas. En definitiva, el rollo en el que todos debemos estar es el de apreciar todas las posibles armonías de estas relaciones (...). Hablando de música, un buen rollo es algún trozo suficientemente largo y rico en expresión de algo misterioso, que no se comprende bien, pero que se siente. ("Sympathy with the devil" es una canción de los Rolling Stones que, por ejemplo, posee un rollo perfecto. Bob Dylan y los Beatles; los rollos largos de Bach y de Ravi Shankar; "Inici de cantic" y "Trellallare el teu cos" están todos absolutamente en el rollo. En otro terreno, lo mismo se podría decir de gentes como Clarin, Hemingway, Peckinpah, etcétera).»

«El estar bien enrollado supone una especie de éxtasis sobre las realidades cotidianas que puede ser considerado incluso como una manifestación artística continua...».

«De una forma espontánea, y por el hecho quizá de ser andaluces, surgen en nosotros unos principios estéticos que podríamos definir genéricamente como bordes. Pensamos que, de alguna manera, lo borde es lo que mejor se adapta a una verdadera expresión del pueblo español en la actualidad. Lo borde es quizá la única salida colectiva como medio de expresión común de los sentimientos distorsionados y exasperados de un pueblo en determinadas circunstancias de frustración.»

«Como ejemplo de lo borde podemos poner a todo el canto gitano andaluz (la bulería en especial), a los mismos cantaores gitanos (incluso en sus rollos personales), a Valle-Inclán, Buñuel (personajes llenos de sentimientos frustrados, con pasiones descaradas y bordes por tanto) o Arrabal...».

## SORDINA FINAL

He pretendido hacer el esbozo de un proceso, un esquema de aproximación interpretativa a un fenómeno artístico que para Leroy Jones constituye «el más importante de la actualidad». La cosa hubiera podido ser más amplia, naturalmente. Uno hubiera podido detenerse en analizar figuras como Johnny Cash y mitos como Elvis Presley o Dionne Warwick, estilos como el «rhythm and blues» o el «western and country», tendencias como el «Mersey beat», sonidos como el Nashville o el Memphis... y esto se hubiera convertido en un mamotreto muy considerable, cosa lejana al deseo del que lo inició. Hágaseme, pues, gracia, si alguien considera que el asunto hubiera podido resultar más detenido, profundo y erudito. ■ E. CH.