

LA DESCARGA DE LAS GUITARRAS ELECTRICAS

JESUS ORDOVAS

PARECE ser que en la segunda mitad de los años sesenta la industria discográfica, el «showbiz», descubrió las leyes del negocio, que informan hoy en día la política de los «businessmen» del circo «pop», porque en los tres primeros años de nuestra década, los beneficios de las casas discográficas USA, el monstruo de Tin Pan Alley, han sobrepasado todas las expectativas, convirtiéndose el «pop» en industria billonaria, rebasando a la industria cinematográfica en un billón largo de dólares y robándole la supremacía de Hollywood, una vez que las más importantes compañías discográficas están instalando sus mejores estudios en Los Angeles, el nuevo centro neurálgico de la cultura de masas, y la industria cinematográfica se dedica preferentemente a producir series para la televisión. Si el éxito mundial de «Easy Rider», anecdóticamente, convirtió a Peter Fonda en un mito cinematográfico de la contracultura, sirvió también para, a otro nivel más significativo, mostrar definitivamente a los ojos de los incrédulos que la industria del «pop» va camino de convertirse en una de las industrias puntales de USA. La banda sonora de una película, costando como mucho diez mil dólares, puede sobrepasar en beneficios netos a los de un film que ha representado una movilización de recursos mucho mayor y que ha costado unos dos millones de dólares. Así, se puede ver a Sam Peckinpah recabando la colaboración del mismísimo Bob Dylan y la de la pareja Kris Kristofferson and Rita Coolidge para su última película, «Pat Garret & Billy The Kid». Y la televisión, con su habilidad para explotar lo que es noticia, se ha aliado a la causa del «pop», produciéndose en Los Angeles dos de las más importantes series de la televisión americana: «Midnight Special», semanal de actuaciones monstruo al estilo del «Beat Club» alemán, que ofrece ahora TVE, e «In Concert», del mismo productor de la serie «Monkees», que ahora utiliza a los Stones como lúdica y sofisticada cuña provocativa.

A la vista de todo ello, y apropiándonos del pensamiento de McLuhan (1), podríamos, utilizando un lenguaje culinario, afirmar que «El

«pop» es el MENSAJE del aquí y el ahora en USA (e Inglaterra, que observa, con sus peculiaridades, un desarrollo paralelo a este medio). Si a nivel de los «mass-media» son conocidas las repercusiones que el desarrollo de la TV, la radio, la prensa y los demás medios de comunicación de masas han operado en la textura de las sociedades tecnológicas, no lo son tanto las que

ha protagonizado la música «pop», utilizando como vehículo principal, aunque no exclusivo, el disco. Y es precisamente esta última distinción la que más nos interesa, en principio, para observar cómo la industria capitalista ha superado la aparente contradicción entre música «underground» y «overground» o «pop». La primera nació, como una contestación o contramúsica, a me-

diados de la década de los 60. Las casas discográficas habían preferido hasta entonces no arriesgarse demasiado y sólo promocionaban a aquellos artistas que ya habían triunfado en la cadena de «shows» de Tin Pan Alley (2), pero pronto se vieron desbordados por el éxito de algunos grupos y artistas que se servían de una cadena paralela a la controlada por los grandes del «showbiz» y que se extendía principalmente por el Greenwich Village, de Nueva York, y los clubs, garajes y granjas de los alrededores de San Francisco y Los Angeles de California. Los cazatalentos más arriesgados entraron en aquel mundo marginal y se dieron cuenta de que las bandas «underground» no ponían muchos reparos para ser comercializadas, así que empezaron a emerger los más sofisticados representantes del movimiento y la música «pop» se nutrió de nuevas ideas, perfectamente compatibles con los esquemas de explotación comercial y consumo de masas. Así nacieron los Doors, Jefferson Airplane, Grateful Dead, Velvet Underground, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Frank Zappa & The Mothers of Invention, y numerosos grupos de segunda fila que se preparaban para la próxima ofensiva.

Significativamente, contrasta la actitud visionaria e inteligente de los grupos apolíticos y artistas «underground», que captaron las posibilidades inmanentes en los medios que la técnica y la electrónica habían desarrollado, con la estrechez de miras y la praxis de avestruz de los grupos políticos de la izquierda americana, que seguían utilizando técnicas de impresión y comunicación escrita artesanas propias de la galaxia de Gutenberg. A este respecto, la importancia de la música «pop» reside, no en el contenido, sino en el propio medio. A nadie se le escapa hoy día que los Beatles no dijeron nada nuevo a nadie, y que su importancia como catalizadores de una marea de cambio cultural les sorprendió tanto a ellos (3) como a los más clarividentes críticos musicales, que no les entraba en la cabeza cómo unos mocosos que sólo sabían unos cuantos acordes de guitarra podían ser idolatrados como los genios del



(1) Marshall McLuhan, «Understanding Media».

(2) Tin Pan Alley: «Show Business» o «Showbiz»; «Negocio» o «establiment» del espectáculo.

(3) Lennon Remembers: «A penetrating glimpse into the mind of John Lennon».

siglo. Consciente o inconscientemente, utilizaron un lenguaje tribal, el «rock», y aun transmitiendo un mensaje romántico, lograron ser las figuras predilectas de la gente joven y de los «mass-media». Independientemente de toda finalidad objetiva, ellos mismos, como grupo, eran el «mensaje». Hoy día pueden ser considerados como el mito alienante de la era tecnológica, como las marionetas eléctricas o como el fantasma de la alienación en el circuito eléctrico de la cultura del «rock». Ahora bien, si generalizáramos tal teoría, nos encontraríamos con que, partiendo de que «el medio es el mensaje», el pensamiento humano se encontraría determinado por el desarrollo de los medios de comunicación de masas, y en este caso por la guitarra eléctrica. ¿Hasta qué punto, si el circuito eléctrico es una prolongación del sistema nervioso central humano, un guitarrista es absorbido por su guitarra o ésta se deja dominar por él? Multitud de instrumentistas, entre los que se cuentan los que más sentimiento han puesto en su trabajo, han afirmado en ocasiones que «la música los llevaba» y que ellos se «daban» a ella. Jimi Hendrix sería el ejemplo trágico más extremo y cercano. Bob Dylan constituiría la excepción esperanzadora. Cuando empezó a utilizar instrumentos electrónicos, el poder de los mismos le sobrepasó de tal modo, que la alianza de toda la cadena «mass-media» lo convirtió en un profeta a escala nacional primero, y a nivel mundial más tarde. El «rock» electrónico se apropió de tal forma del supuesto mensaje que transmitía Dylan que éste, honestamente, tuvo que reconocer que no había más mensaje que un artilugio eléctrico de cuatro patas delante de él. Frank Zappa fue otro de los más lúcidos visionarios de la distorsión que los medios de expresión y comunicación introducen en el contenido, incluyendo el mismo lenguaje, cuando afirmaba: «Estamos en todas partes, os guste o no. Nuestra música os persigue...», al mismo tiempo que adulteraba y deformaba su propia música en un intento de afirmar su libertad creativa, ante unos medios que la aprisionaban en su omnipotencia.

Si el hombre, en su utilización habitual de la tecnología (o de las diversas prolongaciones de su cuerpo), es modificado incesantemente por ella, siempre encuentra nuevas maneras de modificar su tecnología, a pesar de su lógica interna de desarrollo. Sin embargo, la manipulación y control de los medios de comunicación estarán reservados a los especialistas y a aquellos que detentan el control de los medios. En el mundo de la música «pop», cada día es más difícil escapar a la dictadura impuesta por la tecnología, que anula casi por completo a



aquellos «trovadores» que se empeñan en ser fieles a una forma «pura» de expresión musical, pero que al mismo tiempo ecumenizan a los que aceptan los canales establecidos por el «showbiz» y los convierte en estrellas del «superpop», torre de marfil del poder, el dinero, el extrañamiento y la irrealidad en la que habitan mitos tan dispares como Elvis Presley, David Bowie, Bob Dylan, Rolling Stones, Alice Cooper, Jethro Tull y demás expertos en lenguaje eléctrico o tribal. La paradoja de los años setenta es que en la cumbre del «overground» se han instalado la mayor parte de los grupos y artistas «underground» de los 60, que han proporcionado un nuevo lenguaje a la música «pop», tan extraño y esotérico para los «fans» de Elvis Presley, como el de éste lo era con respecto al de las grandes bandas de posguerra. El desarrollo de los instrumentos musicales y de los medios técnicos de grabación ha eclipsado a los «adelantados» que crearon el lenguaje del «rock» primitivo en un momento lúcido en el que les cayeron las guitarras eléctricas en

las manos y les ha relegado al papel de «showmen» de públicos sentimentalmente anclados en el pasado, como es el caso de Elvis Presley, Neil Sedaka, Bill Haley o incluso Chuck Berry, que a pesar de ser el más fiel a la cultura del «rock», se ha visto sobrepasado por la avalancha de un nuevo lenguaje más acorde con el entorno tecnológico que rodea a los jóvenes en los países posindustrializados; lenguaje visionario unas veces, sofisticado y decadente otras, y extraño siempre para las masas alejadas del abanico de medios de que se sirve la cultura «rock» (clubs, festivales, discos, «happenings»...).

La música «pop», a través de los festivales (Monterrey, Woodstock, Altamont, Wight, Watkins Glen...), los conciertos diarios en las grandes ciudades, las cadenas de radio, las series de televisión y la avalancha discográfica ininterrumpida, tiene un poder sobre las conciencias de la juventud no igualado por ningún otro medio de expresión, lenguaje o grupo político, de tal suerte, que sólo para escuchar a tres grupos (Allman Brothers, The

Band y Grateful Dead) se concentraron en el circuito de Watkins Glen Grand Prix más de 600.000 jóvenes en julio de este año. Esta capacidad de convocatoria ha transformado la manera de pensar, de actuar y de percibir el mundo de toda una generación, y si la mayor parte de los grupos se han visto conducidos por la marea «pop» y su relación con respecto a los medios ha sido de cuasideterminación —consciente o inconsciente—, algunos visionarios han comprendido, o por lo menos han intentado comprender, la dialéctica de esta situación, y se han anticipado al futuro utilizando un lenguaje estrictamente musical a veces, poético otras, o amalgamando la danza, la poesía, la estética y la música en una trama sofisticada y confusa difícil de aprehender, porque incluso los mismos artistas se hallan condicionados por la arbitrariedad con que los nuevos medios surgen y se les ofrecen. Recientemente, Jethro Tull, una de las bandas que ha seguido el esquema ascendente antes citado («underground» - «pop» - «overground» - «superpop») y que se ha servido en sus seis años de actividad de los medios de producción y de los instrumentos más sofisticados para dar forma a las visiones de una de las mentes más lúcidas del «rock» británico, Ian Anderson (cerebro, compositor y flautista del grupo), ha dejado los escenarios al encontrarse con la oposición del «establishment» crítico a su última obra, «A passion play», concebida como una ópera teatral plena de ironía y complejidad, semejante en su estructura a su anterior ópera «rock» «Thick as a brick», que puede ser comparada en su trascendencia para la música «pop» con el «Howl», de Allen Ginsberg, que influyó a Dylan en su «A hard rain's a gonna fall».

... Mis palabras no son más que
[un susurro,
vuestra sordera es un grito.
Puedo haceros sentir, pero no
[pensar.
Vuestra semilla se pierde en los
[desagües,
vuestro amor, en las alcantarillas.
Así que cabalgáis sobre los
[campos
y arregláis vuestros lúbricos
[asuntos,
y como sois tan clarividentes, no
[sabéis
lo que es sentirse tan cazurro
[como un ladrillo.
... Devolvedme a través de los
[años y los días
de mi juventud. Dibujad el lazo
[y las negras cortinas
y gritad la verdad.
Devolvedme a los tiempos
[primitivos:
dejad que canten su canción...

(«Thick as a brick»)

LA DESCARGA DE LAS GUITARRAS ELECTRICAS

Ian Anderson, al igual que Allen Ginsberg, Dylan o McLuhan, parece encontrar en la vida de los hombres primitivos (?) valores humanos de los que carece nuestra civilización, en la que el hombre está compartimentado y fragmentado. Pero si para McLuhan, paradójicamente, es la televisión la que nos volverá sanos, humanos y plenamente unidos al mundo (4), Ian Anderson todavía se pregunta cuál será la salida si sus palabras siguen siendo un susurro en los oídos de los supuestamente clarividentes. En situación semejante se han encontrado otros grupos y artistas encumbrados, como Jimi Hendrix, Dylan, Jefferson Airplane, The Band, Rolling Stones, Grateful Dead, King Crimson, Traffic o Eric Clapton, que (con excepción de Hendrix, fallecido en la búsqueda) aunque siguen apareciendo y desapareciendo en ocasiones sobre la arena del circo, van camino de representar un papel mítico e irreal sobre su inamovible trapezio, mientras que en la cuerda floja deambulan las nuevas marionetas acústicas o eléctricas, los nuevos visionarios, equilibristas, payasos y trovadores de nuestra década. En los últimos años se ha especulado con los nombres de Jackson Browne, Kris Kristofferson, John Prine, Seth Nettles, Jesse Winchester y Loudon Wainwright como candidatos a la corona del «folk-rock» abandonada por Dylan, y parece que Loudon Wainwright III será el nuevo cantor no-judio (Dylan, Leonard Cohen, Paul Simon, etcétera, son judíos) de los acontecimientos de América, que busca insistentemente la industria discográfica. Su macabro humor, sus canciones de mal gusto, grotescas y sin aparente sentido, parecen comedias derrotistas para pájaros que están de vuelta de todo tipo de paraísos. En «Suicide song» tenemos un ejemplo extremo: «Cuando tengas los "blues" y estés deseando pegarte un tiro en la cabeza, hazlo, está bien, hazlo...». En sus tres álbumes editados hasta ahora su desesperación como hombre queda expresamente patente en canciones como «Saw your name in the paper», donde el éxito aparece como la tabla de salvación de su desesperación y al mismo tiempo como punto de partida de mayores frustraciones. Sin embargo, nos aconseja seguir adelante, emerger del «underground» hasta el estado de «superstar»: «... Acepta el dinero, acepta el amor, acepta todo lo que te den. Eso sólo tiene sentido siempre, y cuando la gente esté



muerta y tú la ayudes a revivir. Pero no hay salida posible: la gente te destruirá, su amor se convertirá en odio. Te encontrarás peor que cuando empezaste: hazte un maestro sabiendo que no eres más que un esclavo». Dylan, por su parte, a pesar de su autodesmitificación, no renuncia a aceptar el dinero, el amor y todo lo que se le dé mientras pueda seguir componiendo obras como «Billy The Kid». Pero esperemos hasta después de la gira que hará por los USA en enero del 74, para la que ya se han puesto a la venta las localidades en Los Angeles, y con la que coincidirá el lanzamiento de su último LP, conteniendo temas de los años 69-70 no grabados hasta ahora.

Entre ambos polos de la cultura del «rock», el «underground» y su forma comercial máxima, el «superpop», danzan una legión de grupos que tratan de explotar, más o menos artísticamente, los aspectos más decadentes de la cultura occidental sirviéndose de todas las técnicas expresivas a su alcance. Producido en sus primeros flirteos con el «bloody rock» por Andy Warhol, Lou Reed, ex líder del legendario Velvet Underground, apa-

drinó, a su vez, artísticamente a David Bowie en el «glamrock», y ambos se lanzaron a la conquista del mercado anglosajón, dando forma a lo que se ha dado en llamar «gay music» en Inglaterra, y «rock decadente», en USA, donde un macabro humorista llamado Alice Cooper escenifica con su banda dantescos espectáculos con técnicas de clara influencia sadiana amalgamadas a uno de los ritmos de «rock» más «heavy». Si Loudon Wainwright intenta acercarse a la generación que nació con Presley y se concienció con Dylan a través de unos medios ya abandonados por el mismo Dylan, Alice Cooper, influenciado y apadrinado en sus comienzos por Frank Zappa, es más consciente de la necesidad de utilizar la extraordinaria fuerza potencial de las técnicas electrónicas, teatrales e instrumentales, y, al igual que Zappa, distorsiona y adultera él mismo su mensaje hasta el sarcasmo y el terror con un éxito comercial inigualable, llevando a las audiencias a la cumbre del éxtasis y a la catarsis con la intención de que descarguen toda su agresividad en el circo y salgan a la calle «curados en salud». Esta vanguardia artística prevé, por

así decirlo, las posibilidades de los medios que todavía se hallan en estado potencial, aunque el uso que hagan de ellos sea en ocasiones reaccionario. Walter Benjamin (5), quizá el único crítico marxista que percibió las posibilidades emancipadoras de los nuevos medios hace treinta y cinco años, en un momento en que la industria de la conciencia estaba en pañales, ya apuntó con acierto que la historia de cualquier forma artística tiene tiempos críticos, en los que ésta tiende hacia unos efectos que tan sólo podrán darse cuando cambia una norma técnica. Las extravagancias del arte que resultan de esta forma, sobre todo en los llamados períodos de decadencia, nacen de su más rica fuente histórica de poder. En ello consiste el valor de este tipo de espectáculos y «happenings», o «mixed media show». Grupos como Roxy Music o New York Dolls, que acaba de actuar en la Universidad de Leeds, se sirven inteligentemente de las más depuradas técnicas electrónicas para escenificar un tipo de espectáculos en los que puede ocurrir todo, como en las obras de Andy Warhol, o nada. Así, se pueden escuchar comentarios de todo tipo ante una actuación de Lou Reed y se puede llegar a odiar a Frank Zappa si uno asiste a un concierto como el que celebró en Londres el pasado invierno, donde, a despecho de los que estábamos en la fría neblina nocturna de un campo de hierba mojada, no se dignó aparecer hasta dos horas más tarde de la hora fijada, y después de presentar uno por uno al centenar de músicos que le acompañaban se colocó la guitarra, dio una nota y consideró finalizada su actuación. Este tipo de autodesmitificación no deja de ser efectivo, aunque obviamente, como sujeto receptor, no me agradó.

De todo lo que antecede, y ante la importancia que tienen en el presente y para el futuro de la Humanidad este tipo de medios de comunicación de masas, sería interesante saber hasta qué punto los consumidores de los mensajes, en este caso los de la cultura del «rock», son sólo receptores, o si de algún modo pueden controlar los efectos de los medios. Porque si la respuesta fuera negativa, McLuhan tendría razón, y el hombre sólo demostraría su inteligencia adaptándose al entorno y soportando lo que James Joyce llamaba «la carga de la Brigada Ligera», y que Jimi Hendrix actualizaría por «la descarga de las guitarras eléctricas». ■ J. O.

(5) Citado por Hans Magnus Enzensberger. Cuadernos Anagrama.

(4) «Understanding Media».