



Índice general

- 9 Introducción.
 Norberto Cambiasso
- 25 Intercambios
 Julián Ruesga Bono
- 59 Los otros cuentos de Canterbury
 Alfredo Rosso
- 79 Rock en Oposición (Rock in Opposition). Forma y
 Contenido de una Revolución Musical
 Humberto Luna
- 107 Autopista Cósmica: El Kraut Rock en Alemania
 Vidal Romero Carmona
- 133 Del Río Grande al Río de la Plata. 30 años de rock
 progresivo en América Latina
 Humberto A. Luna Tirado
- 169 La Edad De Oro del Progresivo Ibérico
 Luis Clemente
- 191 ¿Post-rock, dice?
 Blas Fernández
- 215 Conclusión a modo de intermedio y apostilla
 Julián Ruesga Bono
- 219 Los autores



Los autores

Norberto Cambiasso fue editor y director de “Esculpiendo Milagros”, revista pionera en lengua hispana en la difusión de músicas experimentales y rock europeo. Da clases de comunicación, estética y crítica cultural en la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Quilmes, la Universidad Nacional de La Plata y el Conservatorio de Música Manuel de Falla. Co-autor del libro “Días Felices: los usos del orden de la Escuela de Chicago al funcionalismo”. Ha escrito numerosos artículos sobre temas que van desde el teatro a la política internacional, aunque su principal interés consiste en las relaciones entre arte, música experimental y contextos socio-políticos. Actualmente es co-curador del “Archivo sobre músicas experimentales argentinas” para el *Centro Cultural de España en Buenos Aires* (CCEBA) Integrante del consejo de redacción de la revista “Parabólica”.

Luis Clemente, Licenciado en Ciencias de la Información. Ha colaborado en revistas musicales, como “Ruta 66”, “Rock de Lux” y “Efe Eme”, además de otras revistas especializadas en flamenco. Colaborador en periódicos “El Correo de Andalucía”, “Diario 16 Andalucía”, “El País de las Tentaciones”, “ABC” y “Diario de Sevilla”, donde ejerció de coordinador musical del suplemento cultural. Ha publicado las biografías de Kiko Veneno, Pata Negra y Ketama, además de “Filigranas. Una historia de fusiones flamencas”, los libros-CDs “Historia del rock sevillano”, “Triana. La historia” y el ensayo “Flamenco!!! de evolución”.

Blas Fernández, ha dirigido y presentado programas musicales de radio de ámbito local y regional y realizado labores de guión y documentación para varios programas de televisión. Colaborador en prensa especializada de difusión nacional durante la segunda mitad de los '80, a comienzos de los '90 se convirtió en crítico musical del periódico “ABC” de Sevilla. Desde 1998 trabaja como crítico y redactor de cultura de “Diario de Sevilla”. En la actualidad, además, mantiene un blog de temática musical enlazado desde las nueve cabeceras del Grupo Joly.

Humberto Luna, crítico musical en Radio Universidad de La Plata, La Plata, Argentina. Ha dirigido la revista-web “Progresiva 70's” y colaborado con las revistas “Mellotron” en Argentina y “Rock Progresivo” en Chile. También ha presentado el programa radiofónico “El Sueño de Isildur”, FM urbana 88.3, Buenos Aires.

Vidal Romero, suele ganarse la vida como arquitecto, profesión a la que dedica su tiempo y su salud. La crítica musical es, por tanto, una manera de justificar el mayor de sus vicios: el consumo desmesurado de discos. Tras casi quince años de oficio, ha pasado por todo tipo de publicaciones; desde fanzines de recuerdo borroso, a revistas como “Rockdelux”, “Ruta 66”, “Era” o “Trax”, y periódicos como “Diario de Sevilla”. En la actualidad, escribe de música experimental, electrónica y rock raro (aunque afirma que en casa escucha de todo) para “Go Mag”, “Clone” y “Playground”, y todavía le sobra tiempo para colaborar con festivales (Territorios, Arsónica) y en la programación de conciertos en varios espacios de Sevilla.

Alfredo Rosso, ha sido redactor en varias publicaciones de Buenos Aires como “Hurra”, “Cerdos y Peces”, “Rock & Pop” y “Mix”, y también en los diarios “Clarín”, “La Nación” y “Página 12”, entre 1980 y 2002. Premio Konex 1997 en la categoría de “Periodismo, Música Popular”. Entre 1996 y 1998 fue mánager de repertorio en el sello discográfico BMG de Argentina. En los últimos años ha colaborado también con las reediciones de rock de los sellos Sony Music, EMI Odeón y BMG. Actualmente produce y musicaliza el programa “La Casa del Rock Naciente”, por Rock & Pop FM 95.9. Dicta seminarios sobre Historia del Rock en Artillería y en la Universidad de Belgrano. Es Director Asociado y Redactor de la revista “La Mano”. Realiza reediciones en CD de rock argentino para los sellos Sony/BMG y EMI.

Julián Ruesga Bono, editor y director de la revista de cultura contemporánea “Parabólica”. Editor de los libros “Intersecciones, la música en la cultura electro-digital” y “SVQ, el arte contemporáneo desde Sevilla”. Escribe sobre música, artes visuales y culturas en globalización en Zehar, Parabólica, Tomajazz y otras publicaciones. Comisario independiente. En los '90 fue director y editor de la revista “arte-facto”.





Introducción

¿El gran salto adelante o un paso al frente, dos pasos atrás?: Esplendores y miserias de la época dorada del rock progresivo

Norberto Cambiasso

Contra lo que reza el refrán, a veces mil palabras valen más que un gesto. Tal parece ser el caso en el último lustro, gracias a la aparición de una serie de libros que iluminan aspectos poco conocidos, subestimados o directamente omitidos de una música que alcanzó su mayoría de edad a finales de los '60 y comienzos de los '70.¹ Una década que, al menos en lo que atañe a revoluciones sonoras, elude los números redondos y abarca los años 1964–1974, desde la invasión del beat británico al otro lado del Atlántico hasta las primeras alarmas promovidas por la crisis del petróleo. Período que tuvo sus raíces en la inédita afluencia

-
- 1 Una lista parcial pero representativa del interés renovado y las interpretaciones novedosas sobre el período debería incluir a: Watson, Ben. *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*. Verso, London, 2004; Bennett, Graham. *Soft Machine: Out-Bloody Rageous*. SAF, London, 2005; Heffley, Mike. *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz*. Yale University Press, New Haven, CT, 2005; McKay, George. *Circular Breathing: The Cultural Politics of Jazz in Britain*. Duke University Press, Durham and London, 2005; Havens, Thomas R. H. *Radicals and Realists in the Japanese Nonverbal Arts: The Avant-Garde Rejection of Modernism*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 2006; Beal, Amy C. *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. University of California Press, Berkeley, CA, 2006; Hegarty, Paul. *Noise/ Music: A History*. Continuum, New York/ London, 2007; Cope, Julian. *Japrock sampler: How the Post-War Japanese Blew their Minds on Rock'n'Roll*. Bloomsbury, London, 2007; Monson, Ingrid. *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*. Oxford University Press, Oxford/ New York, 2007; Aquarian, Isis with Aquarian, Electricity. *The Source: The Untold Story of Father Yod, Ya Ho Wha 13 and the Source Family*. Process, Los Angeles, CA, 2007; Lewis, George E. *A Power Stronger than Itself: The AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press, Chicago, IL, 2008; Bracewell, Michael. *Re-make/ Re-model: Becoming Roxy Music*. Da Capo Press, Cambridge, MA, 2008; Bernstein, David W. *The San Francisco Tape Music Center: 1960s Counterculture and the Avant-Garde*. University of California Press, Berkeley, CA, 2008; Joseph, Branden W. *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Zone Books, New York, 2008; Zimmerman, Nadya. *Counterculture Kaleidoscope: Musical and Cultural Perspectives on Late Sixties San Francisco*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, MI, 2008 y la monumental biografía (más de 1000 páginas) sobre el compositor británico Cornelius Cardew de Tilbury, John. *Cornelius Cardew (1936-1981): A Life Unfinished*. Copula, 2008.

cia de posguerra, hizo de las tensiones irresueltas y del conflicto generacional un escenario a escala planetaria –debidamente amplificado por los medios–, y confundió la rebelión de un sector bien definido –jóvenes de clase media que impugnaban el conformismo de sus padres mientras disfrutaban de los beneficios de la prosperidad– con la rebelión de las masas. Y aún debatiéndose en las contradicciones y paradojas de aquellos tiempos acelerados, o quizás gracias a ellas, se las ingenió para sentar las bases de buena parte de nuestra actual herencia de experimentación sonora.

No es nuestro propósito intervenir en las acaloradas controversias que la época sigue generando, pasadas ya cuatro décadas de aquel mayo francés que muchos consideran la síntesis perfecta de la rebeldía juvenil. Celebraciones y condenas, conmemoraciones y obituarios se acumulan con una puntualidad digna de mejores causas cada vez que el ineluctable reloj de la historia marca un nuevo decenio de esas barricadas parisinas que adquirirían con el correr del tiempo un carácter mítico, hasta borrar los contornos definidos de antaño según las necesidades de cada nueva coyuntura. La nuestra, dominada por la crisis financiera mundial y la amenaza generalizada de recesión, más temprano que tarde aprenderá a extrañar aquella era de la abundancia de la cual el capitalismo se aleja cada día más. Incluso es probable que los tiempos infaustos que se avecinan limen tanto las asperezas ideológicas que saturan las interpretaciones y polémicas de esos años.

La difundida tendencia a considerar los '60 en bloque, sin mayores distinciones geográficas ni excesivas periodizaciones internas, promovió una serie de lugares comunes que de tan gastados han acabado por volverse vacíos; con el irónico resultado de que enemigos irreconciliables terminaron compartiendo presupuestos similares. Durante el encendido debate de los años '80 la derecha neoconservadora estigmatizó el período como el caldero donde se cocieron todos los males contemporáneos y una izquierda diluida lo festejó, con derrotada melancolía, como el último arrebato revolucionario de la humanidad, atinando apenas a refugiarse en ese pasado idealizado para cubrir las incertidumbres de su presente.² La mejor muestra de que la contracultura ya era por entonces otro episodio de nuestra omnívora sociedad del espectáculo la ofreció la repetida escena de dos antiguos aliados, protagonistas célebres del episodio del asalto a la *Convención Nacional Democrática* de 1968 en Chicago, el ex hippie devenido en yuppie Jerry Rubin y su nostálgico y yippie compañero Abbie Hoffmann, enfrentados en cuanta universidad norteamericana decidiera albergarlos para discutir (y facturar) acerca de “aquellos viejos buenos tiempos”.

2 Tres libros que inauguraron nuevas aristas del debate fueron: Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1977 (Edición original en inglés, 1976), una dura crítica a los valores hedonistas de la contracultura y a su abandono de la ética protestante del trabajo; Lasch, Christopher. *La cultura del narcisismo*. Andrés Bello, Barcelona, 1999 (aparecido en 1979), una reflexión acerca del individualismo de la gratificación inmediata ligada al consumo en los '70; y Bloom, Allan. *El cierre de la mente moderna*, Plaza i Janés, Barcelona, 1989 (Edición en inglés, *The Closing of American Mind*, 1987), una disección furiosa de un sistema universitario norteamericano en ruinas por culpa de la herencia sesentista (que incluye un demoledor análisis del rock) y una de las primeras piedras arrojadas en las guerras culturales que dominan las discusiones contemporáneas.

Por eso, eludiremos aquí los balances demasiado generales y los trazos gruesos para concentrarnos en aspectos más específicos y delimitados: un panorama de las músicas progresivas y experimentales en un amplio abanico de países. Un tópico bien puntual, un territorio virgen, casi inexplorado en lengua española, que esperamos sirva, a la manera de esa incipiente bibliografía que mencionábamos al comienzo, para obtener unas cuantas revelaciones parciales sobre la agonía y el éxtasis de una contracultura de dimensiones planetarias pero rasgos inevitablemente locales.³

El invierno de nuestro descontento

La evolución de un rock de neta raigambre experimental, con frecuencia denominado “progresivo”, detenta una suerte de estatuto asincrónico. Varía considerablemente de acuerdo con el país de que se trate. En rasgos generales, abarca la década del '70. Son ínfimos los discos del género que aparecieron antes de 1969.⁴ Un dato nada menor, que obliga a revisar la apresurada creencia en el carácter eminentemente contracultural de esa música. El rock progresivo mantiene con los ideales de los '60 una relación bastante más ambigua, puesto que fue producto de la creciente desilusión ante el fracaso del movimiento estudiantil más que de la efervescencia psicodélica de la década anterior.

Puede que los primeros ensayos de una música popular de verdadera vocación vanguardista se remonten a la segunda mitad de los '60, con la psicodelia y la improvisación europea. Pero recién en los primeros '70 madura una expansión –“generalización”, dado el acotado contexto de su difusión en Europa, parece un término excesivo– de las formas experimentales.⁵

3 Un tipo de aproximación a la que recientemente Branden Joseph, apelando hasta cierto punto a la idea foucaultiana de genealogía y a la de literatura menor de Deleuze-Guattari, se ha referido como *minor history*: el rechazo a adscribir a los fenómenos orígenes estables en favor de sus contingencias históricas, abiertos a nuevas interpretaciones. Una historia que eluda interpretaciones estándares y relaciones causales congeladas de una vez y para siempre. En nuestro caso, el desplazamiento del foco geográfico basta para cuestionar la interpretación oficial acerca de la prioridad indiscutible del rock anglosajón frente a cualquier otro. Pero esto sólo puede hacerse, como predica Joseph, ocupándose de muchos otros escenarios de la música progresiva en el mundo que aún hoy se consideran menores. Joseph aplica su modelo con considerable éxito al seguimiento de la obra (musical, cinematográfica, artística) de Tony Conrad y hace una reconstrucción fascinante del escenario de las artes neoyorquinas después de Cage. Cf. *Beyond the Dream Syndicate*, Cap. 1 para su noción de *minor history*.

4 *Le Stelle de Mario Schifano* (1967) en Italia, *Agemo's Trip to Mother Earth* (1968) de los holandeses Group 1850, *Mecki Mark Men* (1967) y el *Sov Gott Rose-Marie* (1968) de International Harvester en Suecia constituyen algunas excepciones notables.

5 Quienes piensan la música popular en los términos esencialistas de una apropiación blanca de la herencia negra condenan al período como el intento fallido de borrar la influencia afroamericana apelando a formas probadas de la música clásica, en particular el romanticismo del siglo XIX. Esta interpretación, demasiado frecuente en el periodismo británico, detesta a la progresiva en su conjunto y celebra el advenimiento del punk como un muy necesario regreso a los orígenes (negros) del rock. Además de tratarse de una general-

Muchas fueron las razones –que la bibliografía aún escasa recién empieza a explorar, todavía de manera vacilante e incompleta– para que la breve estación posterior al Mayo Francés se convirtiera en un oasis de creatividad desbordada, al que hoy busca retornar, bajo condiciones por entero diferentes, buena parte del rock vanguardista en los albores del siglo XXI. No ha sido la menor de ellas esa asincronía de la que hablábamos. Tanto el continente europeo (en su doble versión de oeste capitalista y este comunista) como Japón y América Latina atestiguan un retraso considerable en relación con el desarrollo del rock anglosajón. Pero lo que en los '60 pudo parecer una debilidad, la imitación descarada del modelo Beatles en casi todas partes, terminaría por transformarse en fortaleza a comienzos de la nueva década. Si la madurez del rock británico coincide con el *Swinging London*, y la de sus pares estadounidenses con el verano psicodélico de Haight Ashbury, la mayoría rockera de edad en el Continente es definitivamente producto de las ilusiones perdidas del '68. O mejor dicho, de los denodados esfuerzos de la contracultura para dilatar, si no la derrota, al menos la conciencia de su aceptación.

La estación dorada de la música progresiva posee entonces un carácter transicional, se sitúa en el umbral entre dos épocas: heredera en un punto de los ideales de la década previa es, no obstante, contemporánea de las malas noticias que acumula la economía capitalista a lo largo de los '70. El abandono unilateral del patrón oro por parte del presidente Richard Nixon en 1971 permitió la flotación del dólar, obligó a las monedas europeas a hacer lo propio y puso en jaque el delicado equilibrio monetario de posguerra logrado gracias a los acuerdos de Bretton Woods. La primera crisis del petróleo en 1973 agregaría nafta al fuego de este nuevo contexto de devaluación, incremento de precios y tendencias inflacionarias. La reducción de la producción petrolífera, el embargo de combustibles a Estados Unidos por parte de los países árabes (a raíz del apoyo norteamericano a Israel durante la guerra de Yom Kippur) y un aumento del precio del oro negro del 70% bastarían para desatar la crisis energética, el desempleo y la inflación a partir del '74. Esta desaceleración de la economía, agravada por una segunda escalada petrolífera hacia 1979 y por el doloroso contraste con la bonanza de las décadas previas, sumirá a Europa Occidental en un pesimismo de tonos apocalípticos y abrirá las puertas a los gobiernos neoliberales que dominarán los '80. El punk británico fue el hijo arisco de esa era de expectativas disminuidas⁶; la progresiva europea, el testigo presencial de la perplejidad, entre nostálgica y desesperada, con que el continente acogió las señales de su envejecimiento. Un escenario paradójico, que promovió una relación inversamente proporcional entre transformaciones estéticas y políticas: cuanto más se alejaba la esperanza de una revolu-

ización indebida de cierto rock sinfónico a un marco mucho más amplio de estrategias progresivas, que nada tienen que ver con la nostalgia por el tardo-romanticismo, peca por igual de ingenuidad y etnocentrismo. Ingenua porque simplifica la complicada dialéctica de retroalimentación entre formas blancas y negras en el rock y en el jazz. Etnocéntrica (y para el caso, provinciana) porque supone que el rock anglosajón es el espejo en el cual se reflejan los desarrollos musicales del resto del mundo.

6 La expresión pertenece a Judt, Tony. *Postwar: A History of Europe since 1945*. Penguin Books, London, 2005, Cap. XIV.

ción social real, mayores las energías que se invertían en la experimentación sonora como sustituto imaginario de esa comunidad de fuerzas resquebrajada.

Rock en oposición

Este patrón se extendió hasta bien entrada la década, con dos iniciativas que marcaron el canto de cisne de las pretensiones cooperativistas, ya con el telón de fondo hostil del narcisismo individualista y descarnado: *Rock in Opposition* a partir de 1978 –un intento de colaboración entre bandas europeas que se sostuvo durante un par de años– y *Ett Minne för Livet* (Una memoria para la vida) entre 1977 y 1979 –el último esfuerzo por mantener vivo el movimiento alternativo más grande de aquellos tiempos, el de una música progresiva que cruzaba experimentación, rock, jazz, folk y política y al que los suecos denominaban *musikrörelsen*.

Rock in Opposition –conocido también por sus iniciales RIO– se formó a instancias de la banda británica Henry Cow. Para su presentación en sociedad, el 12 de marzo de 1978 en Londres, se unirían a los Cow otras cuatro bandas: Univers Zero de Bélgica, Samla Mammas Manna de Suecia, Etron Fou Leloublan de Francia y Stormy Six de Italia. Más tarde se sumarían los franceses Art Zoyd, los belgas Aksak Maboul y los anglo-germanos Art Bears. El lector interesado encontrará una detallada descripción de todas estas bandas en el capítulo que Humberto Luna le dedica al tema.

RIO detentaba una fuerte vocación internacionalista y cooperativista. En su gestación estaba la voluntad de trascender unas fronteras nacionales que la retórica de la nueva derecha pugnaba por reestablecer. Poco después, la Inglaterra de Margaret Thatcher pasaría del discurso a la acción con su demostración de fuerza en las Islas Malvinas (Falklands), a la vieja usanza imperialista, para castigar el manotazo de ahogado de la aberrante dictadura militar argentina.

Ett Minne för Livet fue en cambio un colectivo formado por una veintena de músicos, en su mayoría de ascendencia sueca pero que incluyó también a algún que otro finés y a una banda de Tanzania. Los músicos alternaban su participación entre cuatro grupos fundamentales: Archimedes Badkar, Iskra, Vargavinter y Spjärnsvallet. Al igual que RIO, el nivel musical y de experimentación formal de las bandas era muy superior a la media de sus contemporáneos del punk y la new wave. EMFL hundía sus raíces en el jazz, el folk escandinavo y diversas formas de la música africana, que varios miembros del colectivo estudiaron con entusiasmo y seriedad en lugares como Marruecos, Malí y Tanzania. Esto, sumado al tradicional interés sueco por las culturas del tercer mundo, generó un repertorio instrumental de una amplitud extraordinaria, sin parangón en ninguna otra parte.

La incidencia política de ambos tal vez haya sido menor. El reloj de la historia había dado una vuelta completa y ya no habría marcha atrás. RIO y EMFL eran contemporáneos de iniciativas como *Rock against Racism* (1976-1982), un movimiento de tendencia anarco-

punk fundado a raíz de unas declaraciones de Eric Clapton en contra de los inmigrantes. Con los viejos íconos progresivos devenidos reaccionarios, la atmósfera derechista y el escepticismo reinantes, y una industria musical que le daba la espalda a cualquier disco que escapara del corsé punk de los tres acordes, poco podían hacer. Los tiempos, como los gobiernos, se habían vuelto conservadores. Quienes decían oponerse al *establishment* abandonaban los ideales colectivos por otros supuestamente libertarios, donde se colaban soluciones individualistas y nihilistas en partes iguales. En semejante marco, la agenda ilustrada de RIO Y EMFL –apoyo mutuo entre las bandas, incidencia pedagógica en las comunidades, respeto por las diferentes culturas folk, circuitos de cooperación alternativos a la industria– era conmovedoramente anacrónica (aunque coincidiera en aspectos parciales con algunas tentativas del post-punk). Habría que esperar a que cambiara la corriente, a que pasara el reflujo neoliberal, para que su influencia musical (y el debate ideológico que impulsaron) retornara en las décadas siguientes y se convirtiera en ejemplo a seguir por una nueva generación de músicos creativos.

Los (tres) mundos fragmentados de la Guerra Fría

El certificado de defunción de la música progresiva puede apelar a esas dos efemérides con cierta consistencia. Aunque en rigor de verdad, su decadencia no haría más que agudizarse en la mayoría de los países del primer mundo a partir del bienio 1973/74, en sintonía con la crisis energética. Algunos arrebatos tardíos en lugares tan diferentes entre sí como Checoslovaquia y Argentina, sumidos ambos en dictaduras de diverso calibre, sirven para demostrar que la homogeneidad que suele atribuírsele al género es meramente ficticia.

Cualquier tratamiento del fenómeno a escala mundial, como el que pretende el presente libro, obliga a plantear una suerte de heterogeneidad regulada bajo la Guerra Fría que se adueñó del período de posguerra. Los tres mundos de los que todavía se hablaba en aquel tiempo eran muy diferentes entre sí. En el Occidente desarrollado, las tensiones ideológicas de los años sesenta, con Vietnam como factor desencadenante, lejos de adormecerse con la fallida rebelión estudiantil, no hicieron más que radicalizarse en esa curva descendente que coincide con la época dorada de la progresiva, en particular en países como Italia y Alemania Federal, en los que un sector minúsculo pero activo de la militancia izquierdista evolucionaría hacia el terrorismo. Buena parte del kraut-rock y, en especial, la escena cósmica de Berlín, serían incomprensibles sin el dato hiriente de una ciudad (y una Nación) divididas. Y en ningún lugar como en la *Bundesrepublik* fue tan tajante la divisoria generacional. Los estudiantes alemanes, obnubilados por el conformismo culpable y el olvido generalizado de las responsabilidades de sus padres en el nazismo, fueron incapaces de comprender que su propia democracia liberal, con todos los defectos que pudieran achacársele, era un mal incomparablemente menor al que por aquellos años sufrían sus pares detrás de la Cortina de Hierro. Para no hablar de quienes, en el extremo sur del continente americano, se debatían en el vientre de las peores dictaduras militares de su

historia, aún para una región pródiga en golpes de estado e instituciones democráticas débiles. (Humberto Luna explica el complejo contexto histórico que originó la progresiva latinoamericana en su extenso capítulo sobre el tópico). Hasta la franja mediterránea de Europa fue testigo del curioso desarrollo de una música progresiva que sobreviviría a la sombra del autoritarismo de la España franquista, del de un Portugal que pugnaba por librarse del fantasma de Salazar y de una junta griega de los coroneles que prohibía la música moderna junto con el pelo largo y las minifaldas. Supervivencia que en la propia España, por caso, manifestaba también severas diferencias regionales, con la progresía catalana y el rock andaluz mucho más avanzados que su similar madrileño, sometido de modo más directo a la influencia retardataria del franquismo. Después de todo, la posibilidad de cantar en catalán, como irónica protesta muda ante los abusos del Generalísimo, le estaba vedada por razones obvias a las bandas de la capital española.

La transición democrática en todas partes (mediados del '70 en los países mediterráneos, comienzos de los '80 en las naciones latinoamericanas y a finales de la misma década en el este europeo), modificó sustancialmente el escenario político y originó un mercado expandido hacia un pop inofensivo, socavando cualquier potencial contestatario que pudiera haber persistido de la época de la contracultura. El rock se volvió respetable, popular y (más) comercial, lejos de ese refugio contra el autoritarismo con que los jóvenes de esos países buscaron consuelo ante los tonos grises de la existencia cotidiana bajo condiciones totalitarias. A excepción de Checoslovaquia, la música progresiva nunca se erigió en resistencia abierta al Régimen. Pero supo generar una especie de sentimiento comunitario que por ficticio no sería menos efectivo.

La sobrevida de la que “disfrutó” la progresiva bajo algunas administraciones de indudable temperamento estalinista o fascista se debió a las consabidas dificultades de apelar a mecanismos políticos para controlar la cultura. No fue igual en todos los casos. Mientras la rebelión del underground checo en torno a un grupo como Plastic People of the Universe evolucionó hacia la oposición más vasta del *Charter '77*, un colectivo de disidentes que terminaría protagonizando la *Revolución de Terciopelo* en 1989,⁷ vecinos como Hungría y Polonia tuvieron que esperar a la Némesis punk para que aparecieran bandas con

7 La historia del underground rockero en Checoslovaquia, que creció como una flor hippie del páramo de la normalización posterior a la Primavera de Praga a cargo del régimen prosoviético de Gustav Husak, es tan fascinante que merece ser narrada en un capítulo aparte. Esperamos contarla, junto con otros relatos de la música progresiva en los demás países del este europeo, en el norte escandinavo, en Italia, y hasta en Japón, en un segundo volumen que buscará complementar los esfuerzos pioneros de este primer libro al respecto. Digamos tan sólo aquí que Plastic People of The Universe fue la única banda de rock en el mundo que incidió de manera directa en las transformaciones políticas de un país. No porque asaltaran algún Palacio de Invierno sino porque, cuando el gobierno de Husak los apresó en 1976 por organizar un festival prohibido, a instancias del dramaturgo (y futuro presidente checo) Vaclav Havel, una serie de intelectuales salieron a defenderlos durante el proceso, fabricado con acusaciones ficticias, a que los sometió el Régimen. Eso sirvió para que una oposición hasta entonces dividida y dispersa se reuniera en el Charter '77 y actuara como fiscalizadora de las frecuentes violaciones de derechos humanos (y de los acuerdos de Helsinki de 1975, de los cuales el PC checoslovaco fue uno de los firmantes). Una década más tarde el Charter se transformaría en protagonista principal de la revolución de 1989 que acabó con el comunismo.

verdadera vocación opositora.⁸ Y si Argentina conservó hasta entrados los '70 una escena más o menos experimental aunque ideológicamente confusa, el PRI mexicano, el Perú nacionalista de Velasco Alvarado y la dictadura militar uruguaya se las ingenieron para cortarles las alas casi en el mismo momento de su nacimiento. Se trató, en última instancia, de una victoria pírrica: una existencia marginal y marginada, a la sombra de las urgencias inmediatas de esos regímenes diversos. Pero alcanzó para actualizar un imaginario contracultural que en las democracias avanzadas, gracias a los mecanismos de mercado, se encontraba hacia tiempo en vías de extinción.

Este desajuste geográfico determina en definitiva la evolución asincrónica del género. Y confirma que detrás de las conocidas generalizaciones de rigor se oculta un fuerte presupuesto normativo: el del rock sinfónico británico, que gracias al éxito comercial de bandas como Yes, Genesis y ELP, se asume invariablemente como modelo. Un estudio comparativo como el nuestro, que apunta a contraponerlo a la agitada escena continental, no debería hallar mayores dificultades a la hora de identificar las falacias que provoca semejante operación argumentativa. Lejos de constituir un espejo en el cual se reflejaron los grupos de otras latitudes, el sinfónico inglés debe su peculiar idiosincrasia a condiciones típicas de una nación confundida, que se debatía entre su tradicional aislacionismo frente a Europa y la conciencia dolorosa de la hegemonía perdida. Un temperamento isleño, casi provinciano, que la vertiente sinfónica recupera bajo la forma de un pastoralismo melancólico y de una épica escapista, hecha en dosis iguales de mitología, ciencia ficción y literatura fantástica. Será éste su rasgo más distintivo, el de un organicismo nostálgico escondido tras el virtuosismo a ultranza y el gigantismo tecnológico y escénico que aquejará al género al promediar la década del '70.⁹ El capítulo de Julián Ruesga se detiene justamente en

8 En lengua inglesa Timothy W. Ryback ha escrito una útil historia del rock en Europa del Este desde su nacimiento hasta las mismas visperas del desmoronamiento del comunismo en 1989. *Rock around the Bloc: A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union*. Oxford University Press, New York/ Oxford, 1990. Sabrina Petra Ramet ha compilado un volumen más académico sobre el tema, que reúne una serie de artículos de distintos especialistas, en *Rocking the State: Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia*. Westview Press, Boulder/ San Francisco/ Oxford, 1994. Anna Szemere ha publicado un estudio detallado pero discutible acerca del papel que cumplieron ciertos grupos punks (y post-punks) en la oposición húngara al régimen y de las dificultades que hallaron para sobrevivir bajo la transición democrática. *Up from the Underground: The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*. Pennsylvania State University Press, 1997.

9 Recién hacia fines de la década del '90 aparecieron algunos libros que intentaban hacerle justicia al género, liberándolo del desprecio olímpico con que la prensa semanal del rock británico, influida por el punk, lo había tratado a partir de mediados de los '70. Para ello, decidieron situarlo en una genealogía contracultural de dudosa procedencia. El movimiento estudiantil británico fue el más débil de todo el escenario europeo, un rasgo que explicaría lo tenue de las posturas ideológicas del rock sinfónico en contraposición a sus colegas franceses del otro lado del Canal de la Mancha. El mismo rasgo revela también el secreto de su enorme éxito de ventas. Los tres textos que se dedicaron de lleno al asunto son: Macan, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford University Press, Oxford, 1997; Martin, Bill. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock (1968-1978)*. Open Court, 1997; y Stump, Paul. *The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock*. Quartet Books, UK, 1998.

la transición desde la psicodelia británica hacia esta nueva faz progresiva, antes de su degeneración comercial.

En busca de la plenitud perdida

Esta escena británica constituye el caso extremo de otra paradoja propia de la música progresiva, heredada, como tantas otras, de la incierta contracultura que la alumbró y a cuyos estertores asiste con una mezcla de hesitación y desengaño. Ante el paisaje concreto de la (supuesta) revolución mundial derrotada se privilegiaron tres antidotos cuya contraposición fue real en ocasiones pero aparente en muchas otras.

El primero consistió en el refugio paulatino en ámbitos cada vez más locales y regionales, con el redescubrimiento de las tradiciones autóctonas del folk y las reivindicaciones de tipo comunitario que acompañaron a los movimientos sociales ambientalistas y ecológicos surgidos por entonces. Tuvo su manifestación más avanzada en los países escandinavos, muy especialmente en la *Folk Music Vogue* sueca. Repercutió con fuerza en lugares como Italia (con la tarea pionera, comprometida socialmente, de Cantacronache y el Nuevo Canzoniere Italiano, el colectivo Canzoniere del Lazio y su metamorfosis en Carnascialia, el período intermedio de Stormy Six), Francia y Cataluña. En Brasil, con sus orígenes en el tropicalismo, se convirtió en una especie de segunda naturaleza. Muchos grupos de América Latina y Europa del Este también cayeron rendidos a los pies de este redescubrimiento intempestivo de los *folkways* de antaño disfrazados de nueva promesa de redención. Si la clase obrera no había sabido (¿o no había querido?) hacerse con las riendas del poder, la búsqueda de las raíces proletarias en las distintas vertientes folklóricas garantizaba al menos una recuperación simbólica de esa clase que disimulaba su muy real conformismo con el sistema. Se repetía así, por enésima vez, el fascinante patrón de esos tiempos: cada solución ideológica imaginaria a contradicciones políticas concretas revelaba un nuevo territorio a explorar y alimentaba el crecimiento de la experimentación formal. Porque hay que decir que esta nostalgia por la comunidad perdida, enfundada en la retórica de la autenticidad, produjo en muchos casos resultados musicales notables.

El sueño internacionalista, disminuido en términos de globalización económica, transnacionalización mediática y creciente poder de la industria discográfica, y la preciada solidaridad militante, desgarrada por las disputas intestinas entre los diversos sectores que componían el “Movimiento”, constituyeron el escenario por excelencia de la música progresiva y de las ideologías progresistas de la época. Sus aciertos y sus errores, sus logros y sus vacilaciones se gestaron al calor de unas condiciones sustancialmente transformadas respecto del universo utópico del decenio previo.

No fue el menor de sus méritos el de mantener la llama encendida en una época caracterizada por los inicios de la resignación, el aislamiento privado y el carrerismo que eclosionarían durante los ochenta. No en vano se ha bautizado a los setenta como “la década del yo”. El paso del colectivismo comprometido al individualismo narcisista era inevitable

ante el paisaje de sociedades amenazadas por los males complementarios del desempleo y la inflación. El precio que pagarían los protagonistas más consecuentes de esta historia, como en tantas otras ocasiones, sería, también en las democracias avanzadas, el de sobrevivir en los márgenes, con dignidad pero sin grandes recursos. La mayoría abominaría de su pasado contracultural como un simple pecado de juventud.

Plan de evasión

La segunda opción intentó una huida hacia atrás disfrazada de impulso hacia delante, curiosa *mélange adultère de tout* entre futurismo sci-fi, abusos tecnológicos y formas musicales típicas del romanticismo y del barroco. La ensayó el rock sinfónico en todas partes bajo el influjo de las grandes bandas británicas –que supieron también coquetear parcialmente con la alternativa anterior–, y abarcó principalmente a la versión más aplacada de la progresiva italiana (con grupos como Le Orme, New Trolls y Premiata Forneria Marconi), el sinfonismo francés de Atoll, Ange, Pulsar y cía., Focus y otros pocos en Holanda, una segunda oleada de bandas más clásicas y menos comprometidas en los países escandinavos y un despertar tardío del prog japonés en la segunda mitad de los '70. Un subgénero que gracias a su difusión y popularidad constituyó la corriente principal –el *mainstream* si se quiere– de la progresiva y, como tal, produjo imitaciones en serie en todo el mundo. Los esquemas musicales del pasado se repitieron con preocupante frecuencia en el rock sinfónico, preso de una desmesurada voluntad por imitar los logros caducos de la música clásica a través del formato de suite, el virtuosismo instrumental y la reiteración de esquemas armónicos y melódicos que, al fin y al cabo, constituían apenas un pálido remedo de las cumbres musicales del pasado. Sin desmerecer méritos parciales, una circunstancia puntual, ligada a esa combinación característica de accesibilidad auditiva, pretensiones virtuosas y aparataje tecnológico, alcanza para demostrar las debilidades de su nacimiento y las malformaciones de su crecimiento exponencial. El éxito de discos como *Dark Side of the Moon* de Pink Floyd o el *Tubular Bells* de Mike Olfield sirvió para que la industria discográfica se reconstituyera al calor de su difusión y de sus ventas, luego de su momentánea perplejidad ante los experimentos de la psicodelia post *Seargent Pepper's*. La búsqueda denodada de credibilidad artística del rock sinfónico acabó en una renovada respetabilidad burguesa, en las antípodas no sólo de la experimentación más radicalizada de muchas bandas del continente sino de la tendencia a cierta fusión saludablemente amorfa de los grupos canterburianos (de la cual se ocupa el capítulo de Alfredo Rosso en el presente libro). Con el asalto a los rankings norteamericanos a mediados de los '70, y su transformación en mero espectáculo de estadio para enfervorizados adolescentes yanquis, el sinfónico británico terminaría por desaparecer, consumido por su propia monumentalidad dinosauria más que por cualquier andanada en su contra del movimiento punk emergente. Con él se irían apagando las velas encendidas por doquier a la fórmula fácil de ese aristocratismo cultural de museo que, por un breve instante, revivió bajo el disfraz de las promesas futuras de la tecnología.

Made in Germany

El último dispositivo mediante el cual la experimentación progresiva buscó atemperar las incipientes noticias del naufragio sirvió para que la República Federal Alemana (RFA) escribiera su propia y pionera versión de la música electrónica. Y halló en algunos escarceos fundamentalmente franceses (Heldon, Lard Free, Pole, Schizo) y fineses (Erkki Kureniemi, Pekka Airaksinen y los fabulosos Sperm, J. O. Mallander, M. A. Numminen, Esa Kotilainen) estilizaciones semejantes, contemporáneas o algo más tardías pero igualmente personales. No obstante, la carga ideológica del rock en la RFA, consecuencia de ese peculiar estatuto de nación desgarrada, escenario de las tensiones políticas de las dos superpotencias, sería irreplicable en otros países (a excepción de Austria).

La rápida apreciación de la tecnología electrónica en la mitad occidental de Alemania contrastó con la recusación de la tecnocracia capitalista por parte de un movimiento estudiantil inspirado en las tesis de la llamada Escuela de Frankfurt. Muy pronto el hombre unidimensional perdería la batalla ante las huestes post '68, más impresionadas por Marshall McLuhan que por Herbert Marcuse o Theodore Adorno. Y con influencias mucho más prácticas y cercanas: desde la extraña fascinación por The Monks –un grupo de ex GIs norteamericanos travestidos en (falsos) monjes que se inmolaron ante el altar del (anti) beat en el Hamburgo de mediados de los '60– hasta esos raros sonidos nuevos de bandas como Pink Floyd, Soft Machine y Mothers of Invention. Claro que la personalísima psicodelia alemana tendría en la electrónica de Karlheinz Stockhausen a una suerte de padre putativo. Y encontraría en el soplo de aire fresco de la improvisación libre –que a instancias del crítico Joachim E. Berendt se daba cita desde 1965 en los *Free Jazz Meetings* de Baden-Baden y, poco después, en los *Workshops for Free Music* de la *Academia de las Artes* de Berlín o a través del legendario sello FMP (*Free Music Productions*), otro modo de trascender las limitaciones del rhythm & blues. Hasta el vetusto edificio modernista de *Darmstadt* se sacudiría con los vientos de renovación que John Cage, David Tudor y las experiencias Fluxus le aportaban a la *new music*.

Este entorno, empapado de confluencias entre distintas vertientes de la experimentación sonora, daría origen al kraut-rock, género próximo sin diferencia específica que suele utilizarse sin mayor reparo para referirse a los años más creativos de la música alemana. El mismo terminaría por difuminar los límites establecidos entre *E-Musik* y *U-Musik*, *Ernstes Musik* y *Unterhaltungsmusik*, música seria y música de entretenimiento o popular.¹⁰

10 *New Music, New Allies* cuenta en detalle el proceso de esta confluencia a través de la recepción alemana de la música experimental americana. Cf. Beal, Amy C. Op. cit. Por su parte, *Northern Sun, Southern Moon* revisita el free jazz de las dos Alemanias en el contexto más general de la improvisación europea de esos años, con especial énfasis en el sello FMP. Cf. Heffley, Mike. Op. cit. Junto con el mencionado texto de Joseph, otros dos libros aparecidos este año demuestran que esa confluencia no fue atributo exclusivo de los alemanes sino algo que estaba en el aire en todas partes durante los '60. El puntilloso análisis de Michael Bracewell sobre la génesis de Roxy Music –*Re-make/ Re-model*, op. cit.- en las *art schools* inglesas rastrea el cruce entre la obsesión por el *style*, el arte pop, la música experimental y el rock'n'roll que derivó en la banda

Sin embargo, la estructura decididamente federal de la RFA impide cualquier referencia a un movimiento unitario, dado que el rock alemán se desarrolló como un conjunto de escenas diferenciadas, con escasas conexiones entre sí. Las dos más homogéneas y ligadas a la electrónica se articularon en torno a las ciudades de Düsseldorf y Berlín. Un repaso de ambas ofrece al lector el capítulo a cargo de Vidal Romero Carmona.

Correspondería a Agitation Free, un grupo reiteradamente ausente de los relatos sobre el tema, el papel de aglutinador y pionero de esta última escena. Ellos fueron la banda permanente del legendario *Zodiak Klub*, regentado por Conrad Schnitzler y por el que pasarían también Kluster, Curly Curve y Tangerine Dream. Cuando cerró el *Zodiak* pasaron al *Beautiful Balloon*, donde el colaborador de AF, Folke Hanfeld, desarrollaría su show de luces. A mediados del '69 se instalarían en la no menos mítica *Kommune I*, el símbolo de la contracultura berlinesa, luego de negociar un espacio para ensayar con Rainer Langhans, uno de los líderes de la comuna. Allí conocerían a los miembros de Amon Düül I, mudados desde Munich a Berlín luego de la escisión de la banda en dos versiones (la otra parte, Amon Düül II, se volvería más popular desde el punto de vista musical). A fines del '69 harían arreglos para ingresar en la *Volkmusikhochschule*, situada en el bonito barrio de Wilmersdorf. Convertirían la sala de ensayos en un estudio de grabación y les pondrían un maestro para supervisarlos que resultará ser el compositor suizo Thomas Kessler. Así, bajo el influjo de Kessler y la iniciativa de AF, se constituyó el *Beat Elektronik Studio*, un ícono de la escena electrónica berlinesa al que concurrieron también los miembros de Tangerine Dream y Ash Ra Tempel. Con el tiempo, los integrantes de Agitation Free derivaron hacia los grupos más importantes del kraut rock: sus vecinos TD y ART pero también Guru Guru. Su sonido alternaba las composiciones electrónicas con un exquisito trabajo contrapuntístico de guitarras.

Los universos sonoros de las dos escenas no podían ser más contrapuestos. Las bandas de la industrializada cuenca del Ruhr (Kraftwerk, Neu!, La Düsseldorf) evolucionarían hacia un rock motórico de células melódicas repetitivas y ritmos metronómicos, voluntariamente monótonos, que anticiparían por igual al techno, la NDW (*Neue Deutsche Welle* o *Nueva Ola Alemana*) y los experimentos de post punk electrónico y vanguardista de comienzos de los '80. Los grupos de la *Kosmische Musik* berlinesa (Tangerine Dream, Ash Ra Tempel, Klaus Schulze y, hasta cierto punto los primeros discos de un Popol Vuh pro-

de Brian Ferry y Brian Eno. Por su parte, David Bernstein demuestra la cualidad abierta y comunitaria del *San Francisco Tape Music Center*, con compositores comprometidos con la electrónica y la improvisación como Ramon Sender, Pauline Oliveros, Terry Riley y Morton Subotnick. También su incidencia, a partir del *Trips Festival* y los shows luminicos de Tony Martin, en los orígenes de la psicodelia de San Francisco. (Cf. op. cit., cap. 1). El rock progresivo de vocación más experimental heredaría y llevaría al extremo el cuestionamiento en curso a la tradición modernista, con su tendencia a encerrarse en la autonomía del arte, las diferencias rígidas entre disciplinas estéticas y la distinción irrefragable entre artes cultas y populares. Elegirá en cambio atravesar transversalmente los géneros musicales y utilizar las tendencias artísticas como un repositorio de estrategias posibles, sin caer, no obstante, en la actitud ecléctica y la voluntad híbrida que caracteriza a cierto posmodernismo aún en boga.

veniente de Munich) se perderían en cambio en extensas improvisaciones electrónicas de drones sostenidos e imaginarios lisérgicos y espaciales.

También las estrategias conceptuales se situaban en lados opuestos del espectro ideológico de la época. Las bandas de Düsseldorf, bajo el insoslayable liderazgo que ejercería Kraftwerk gracias a la repercusión internacional de *Autobahn* y de sus discos posteriores, apuntaban hacia un futuro que celebraría la confluencia entre el hombre y la tecnología (su famoso *Mensch-Maschine*). Era un modo posible, realista, sin recaer en las pretensiones trascendentalistas y deshistorizantes del hippismo, de superar las desconfianzas de una contracultura que identificaba en la tecnocracia de las sociedades avanzadas a la responsable principal de las divisiones nacionales.

Por su parte, la música cósmica pretendía reconstruir en sonidos la plenitud perdida de una nación desgarrada en el espacio (las dos Alemanias) y en el tiempo (el abismo generacional causado por la experiencia de la guerra y el nacionalsocialismo), ya fuese a través de la expansión hacia el infinito –las planicies desérticas y los paisajes interplanetarios de Tangerine Dream–, o mediante la exploración del espacio interior que recomendaban gurúes de aquellos tiempos como Timothy Leary y R. D. Laing –la consciencia lisérgica puntuada por las improvisaciones ascendentes de Ash Ra Tempel–. Más en consonancia con el escapismo hippie, esta segunda modalidad sustituía conflictos concretos por soluciones ficticias, desplazadas hacia un más allá imaginario –trascendente o inconsciente, lo mismo da, lo importante es que se situaba fuera de una historia cuya marcha parecía discurrir en la dirección equivocada–. Enlazaba así con una venerable línea romántica e irracionalista de pensamiento germano. Un buen ejemplo de la disyunción entre radicalismo sonoro e ideologías ambiguas que atravesó la época.

Política(s) en clave nueva

En todas partes la música progresiva fue producto de una coyuntura excepcional. Aunque como intentamos demostrar más arriba, lo excepcional de la coyuntura no fue igual en todas partes. Basta pensar en Japón. Durante los '70 consolidó su extraordinario crecimiento económico, a contramano del fantasma de la recesión que se cernía sobre Europa. Esa anomalía no impidió sin embargo que en ambas regiones se extinguiera la primera oleada de bandas progresivas casi al mismo tiempo.

Tal vez debamos asumir que los años dorados del rock progresivo (circa 1969-1974), al menos en las democracias del capitalismo tardío, no fueron otra cosa que un período de transición. Poco más de un lustro en el que la añoranza del pasado cercano y la incertidumbre ante el futuro inmediato desataron una vocación inédita por la experimentación con formas musicales, estilos de vida y alternativas autónomas. Y el Dios oculto que accionaba los mecanismos de este gigantesco engranaje no era otro que aquel contra el que se había levantado la contestación estudiantil: el Estado de bienestar. Todo lo tecnocrático y represivo que se quisiera, pero indispensable como reflejo especular y aliado insospecha-

do, nunca reconocido, de los menesteres de la estación postrera de la contracultura juvenil. Poco después, Margaret Thatcher, Helmut Kohl y Ronald Reagan, apóstoles del neoconservadurismo y del estado mínimo, decretarían el final del sueño.

Sería ésta otra paradoja que alimentaría aún más el ámbito contradictorio de una cultura alternativa y oposicional que no le daba la espalda a los apoyos institucionales. El *Goethe Institut* financiaba en 1972 la gira por Oriente de Agitation Free. Nick Hobbs, el manager de los izquierdistas Henry Cow, tenía que apelar a una beca del *British Council* para lanzar RIO, justo el colectivo que pugnaba por un circuito autónomo de bandas europeas que pudiera sustraerse a los dictados comerciales del *establishment*. Algo que el propio Hobbs reconocía como una amarga contradicción. Todavía en 1979, en plena agonía del movimiento progresivo sueco, la cantante Marie Selander declaraba que “debemos tratar de obtener mejores becas del Estado porque tenemos el derecho.” Y es que ese movimiento debía buena parte de su extensión, su fortaleza y su orgullosa independencia de la industria a la agencia estatal de conciertos (*Rikskonsserter*), a las políticas liberales y la economía mixta de la socialdemocracia sueca.

No había cinismo en estas posturas, eso llegaría con el punk (y con el *Rote Arme Fraktion*), cuyo carácter parasitario del *mainstream* sería mucho más acentuado, travestido en una estética (y una política) del shock. Se trataba más bien de las argucias de una razón que no lograba desembarazarse del todo de la tendencia hippie al irracionalismo, esa alegre suspensión del juicio promovida por el ácido lisérgico que en su ala más militante se transformaba en su contrario simétrico, el compromiso político devenido en dogma.¹¹ Un fastidio ante la racionalidad burguesa que no invalida en absoluto los enormes logros musicales pero se empeña en ignorar las alarmas del nuevo escenario político, mucho más turbulento que el de las barricadas parisinas y las manifestaciones teatrales en favor de las causas tercermundistas. El que atestigua el pasaje de la revuelta a la adaptación, allí donde Estado y sociedad civil dejan de ser enemigos íntimos para asistir a sus mutuas exequias a manos del omnipotente mercado, en cumplimiento del *dictum* de Mrs. Thatcher: “There is no such thing as Society”. Fue la conclusión abrupta de ese acuerdo tácito de posguerra, compartido por igual por defensores y enemigos del Sistema, acerca de

11 El extraordinario libro de Ian MacDonald. *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. Fourth Estate, London, 1994 explica en su introducción que la contracultura surge en el vacío moral dejado por la caída de las imágenes religiosas. Y muestra como esa consciencia expandida era demasiado general y abstracta para convertirse en un sustituto racional y exitoso de ese universalismo de antaño basado en el dogma. Anticipa los contrastes entre el pacifismo y el espiritualismo hippies y el radicalismo revolucionario de la New Left. Pero concluye que en ambos casos las pretensiones colectivistas terminaron recayendo en el individualismo de décadas posteriores: en unos por la inmediatez irresponsable y el desinterés por el prójimo que genera el uso frecuente de drogas lisérgicas, y en los otros porque sus reivindicaciones políticas se fragmentaron a partir de los '70 en una serie de exigencias orientadas a reclamos puntuales de raza, género y medioambiente —el paisaje actual de la biopolítica— que no requieren ya de la destrucción del capitalismo. Sorprendentemente la edición española omite esta introducción y la cuidadosa cronología comparativa del final. Desde el punto de vista del feminismo, la raza y el neocolonialismo enfoca el reciente libro de Nadya Zimmerman —*Counterculture Kaleidoscope*— op. cit., el pluralismo hippie del “todo da igual”, su apoliticismo y su dependencia oculta del *mainstream* (más allá de su estentóreo rechazo).

que un estado activo debía ser condición necesaria del crecimiento económico y el mejoramiento social. En ese aspecto la música progresiva sería el canto de cisne, la dilatación, tardía pero terca, de la inocencia perdida de los '60. En el breve lapso de su existencia casi todos los experimentos culturales parecieron posibles. Por eso no habrá pretensión neoprogresiva o avant-garde alguna que pueda recuperar aquellos días febriles de innovaciones sonoras y tentativas colectivistas. (De lo que ocurrió cuando el post-rock de los '90 pareció intentarlo se encarga el capítulo de Blas Fernández). Porque como sabía el viejo Hegel, nadie puede escaparse de la prisión de su propio presente.





Intercambios

Julián Ruesga Bono

Inicio

Propone Simon Frith que en la base de cualquier distinción crítica entre música “culta” y “popular” subyace una presunción sobre el origen del valor musical. (Frith, 2001:413) Esta distinción, que se refleja en metodologías de estudio, valoración, difusión y comercialización de la música, obedece más a una serie de valores sociales que a criterios de naturaleza intrínsecamente musicales. La existencia de esta clasificación, y los límites que marca, adquiere un papel dinámico en la formación de nuestro universo musical. Condiciona tanto la praxis musical como la base ideacional que la sustenta y desarrolla; lo que hace que, en la mayoría de los casos, nuestra sociedad genere y articule su material musical de acuerdo con la idea que se tiene de los límites de la música dentro de esta división. (Martí, 2000: 222)

Esta delimitación ha tenido importantes consecuencias para la música y ha generado incontables debates en torno a los valores y normas de determinadas prácticas musicales y su adjetivación. En primer lugar ha priorizado la visión de una parcela de la producción musical, la llamada música popular, como un sistema autónomo, como si se tratase de un bloque diferenciado de otra parcela, la llamada música culta, y con pocos puntos de conexión con ella, cuando de hecho se trata de un mismo lenguaje con diversas realizaciones determinadas por distintos parámetros socioculturales. (Martí, 2000: 233) En segundo lugar, se han dejado de lado todas las músicas que no encajaban en esa taxonomía, como músicas “otras” –raras, circunstanciales y/o marginales– como es el caso de muchos desarrollos del rock, del jazz o la electrónica.

Hay que tener en cuenta que desde la aparición de la radio y el disco han cambiado radicalmente tanto el hacer como el escuchar música. Muchas formas musicales populares fluyeron con facilidad a través de las fronteras nacionales, la cultura de masas se convirtió en internacional por definición. La experiencia cultural se vio profundamente modificada, en su naturaleza misma, por el desarrollo de la comunicación masiva y las industrias cul-

turales. Los libros, revistas, periódicos, radio, televisión, cine, discos, cintas y otras formas de comunicación nos ofrecen un flujo continuo de información y entretenimiento que forman un denso tejido de experiencias comunes que nutren y forjan la memoria colectiva. La música, hoy, es inseparable de los medios de comunicación masivos y las industrias culturales.

En primer lugar, los productos de la comunicación masiva son elaborados para una audiencia, los individuos que componen esa audiencia no están físicamente presentes en el lugar de la producción y transmisión o difusión del mensaje. En segundo lugar, la naturaleza de los medios técnicos de la comunicación masiva hace que los productos estén registrados en soportes como cintas o discos y afecten la naturaleza de los propios productos lo que les proporciona perdurabilidad. Los mensajes se almacenan en un medio que persiste más allá del momento del registro mismo; perteneciendo tanto al pasado como al presente y se instauran como uno de los medios a través de los cuales se reconstruye y se comprende el pasado. En tercer lugar, los productos de la comunicación masiva generalmente, se convierten en mercancías, se compran y se venden. (Thompson, 1991: 4-5)

La capacidad que tienen los mensajes de circular entre una audiencia extensa es una de las características por las que se habla de comunicación masiva. Los medios masivos llegan a individuos específicos, situados en contextos socio-históricos específicos y singulares, que los interpretan activamente, les atribuyen sentido y los relacionan con otros aspectos de sus vidas. Es un proceso inherentemente crítico y socialmente diferenciado. Es crítico en tanto que la apropiación de los mensajes, es un proceso de interpretación creativa en la que los individuos construyen activamente el sentido y la trama, asimilan los mensajes de los medios a su contexto socio-histórico propio, transformando así estos mensajes en el mismo proceso de asimilación. (Thompson, 1991: 6) Es también un proceso diferenciado socialmente, en el sentido en que los individuos que constituyen la audiencia se encuentran diferenciados en términos de atributos sociales específicos, tales como clase, género y edad. No se da una idéntica apropiación de mensajes por diferentes individuos en contextos diferentes.

El hecho de que algunas músicas populares se registraran en grabaciones y fueran transmitidas por la radio, o escuchadas a través de reproductores fonográficos domésticos, supuso un cambio cualitativo no sólo en su producción y circulación pública, sino también en su recepción, uso y función. Provocó una situación inédita: un oyente podía tomar contacto con las expresiones musicales de otra cultura sin necesidad de viajar –se daba una transformación radical en cuanto al modo de circulación y recepción, y como consecuencia un nuevo modo de asumir esas músicas. Las tecnologías de la escucha transformaron el acto de la escucha. La música popular podía ser escuchada sin que el oyente tuviera que estar presente en el momento de su ejecución o del hecho social del que formaba parte. El nuevo tipo de escucha tuvo sus consecuencias; surgió la posibilidad de una escucha atenta –relocalizada y recontextualizada a través de los medios electrónicos– que la música popular se escuchara como música. Jacques Attali lo plantea como la “desritualización”

de la música debido a la consolidación de las tecnologías de la grabación (Attali, 1995: 125, 149). Lo cierto es que la idea de la escucha ha sido fundamental, la función estética fue ganando importancia junto a otras funciones tradicionales y con ello aparecieron nuevos modos de hacer, usos y funciones. Con todo esto se origina un alto grado de especulación en el lenguaje musical que se desarrolla, aparece la música popular como categoría de mercado y los conciertos como forma de consumo se generalizan. (Hennion, 2002: 355)

Volvamos al disco y a la radio. No sólo propusieron formas y alcances nuevos para la difusión y la audición. No se limitaron a mediar propagando el trabajo de un artista, sino que fueron la condición de existencia de maneras totalmente nuevas de hacer música. Los músicos no sólo usaron el registro discográfico como instrumento de difusión de su música, sino que se convirtió en parte del proceso creativo de la música y su desarrollo fue paralelo al de las técnicas de grabación y los medios de difusión. El rock y el jazz sintetizan muy bien este fenómeno. Su desarrollo como lenguaje se escribe en los discos y sin éstos su marcado carácter evolutivo habría sido otro. (Fischerman, 1998: 117) A la vez, han dependido de los medios de comunicación electrónicos desde sus inicios. La música popular pasó a formar parte de las industrias culturales transnacionales y ya forma parte de un mundo comercial global que la hace ser pensada desde otras perspectivas.

Michel Chion comienza su libro “El Arte de los Sonidos Fijados” (2002:7-8) proponiendo al lector imaginarse que escucha, “confortablemente instalado en su sillón”, la versión de 1954, de Miles Davis en disco compacto de “It never entered my mind”. A continuación subraya la particularidad del jazz como una música basada en la improvisación y el hecho de que, al grabar la pieza, el músico toca sabiéndose grabado, sabiendo que “trazaba el sonido sobre un soporte, como un dibujante puede hacer un trazo sobre un papel”.

“Ignoramos si los historiadores y los críticos, y los jazzmen mismos conceden importancia al hecho de que el nacimiento del jazz es contemporáneo de la llegada del sonido fijado. Pero estamos convencidos de que si maestros como Miles Davis han podido crear un sonido tal, es porque hubo el advenimiento de lo que se puede denominar, con preferencia a grabación, la sono-fijación. La cual comporta para el músico una doble consecuencia: primeramente le permite, no ya volver a escucharse, sino simplemente escucharse, oírse desde el exterior, de una manera disociada de su propio gesto emisor de sonido, lo que hasta el momento le estaba prohibido. Y por otra parte fija su creación en un soporte. Dos datos que revolucionan el trabajo y la técnica del intérprete, tal como el cinematógrafo ha cambiado la naturaleza del trabajo del actor.

/.../

Sin contar que la sono-fijación le permite oír a sus colegas de todos los países. Globalmente, la grabación de sonidos ha tenido entonces consecuencias positivas, y no solamente los efectos industrializantes que es corriente ver denunciar acerca de ella”. (Chion. 2002: 8).

La grabación aporta una forma diferente de experiencia musical. Ha cambiado la forma en que escuchamos música y el modo en que ésta se realiza. Las grabaciones abren nue-

vos campos para la formulación de cuestiones importantes acerca de la interpretación musical y la naturaleza de la experiencia musical. Los medios electrónicos han cambiado percepciones y valores a través de la interacción con los receptores debido a su propia dinámica reproductora, “nos guste o no y para bien o para mal, es la noción misma de cultura, su significación social la que está siendo modificada por lo que se produce en y en el modo de reproducir ...” (Martín Barbero, 1987: 231). Todo esto nos habla de un nuevo tipo de “oyente”. Parfraseando a Martín Barbero, se puede afirmar que si ya no se hace música como antes es fundamentalmente porque tampoco se escucha música como antes. (Ruesga, 2005: 9)

Desde el nacimiento de las industrias culturales, la circulación constante de productos musicales –que sobre todo procedían de Inglaterra y de Estados Unidos¹ gracias a su potente industria cultural– ha provocado que buena parte de varias generaciones en diferentes partes del mundo sintamos como nuestra una música que era, en principio, culturalmente ajena y diferente a nuestras culturas musicales. La música está llena de connotaciones y puede ser considerada como una de las muestras más importantes en la constitución de formas de subjetivación colectiva. (Frith 2003: 206-209) La música popular contemporánea es un lugar en donde se aprecian dos de los rasgos más definitorios de las transformaciones culturales en curso, la relación entre lo local y lo global y la tensión entre homogeneización y fragmentación. (Adell, 2008: 399)

En este proceso se hace evidente la compleja relación entre producción y apropiación, así como una visión mucho más dinámica de la recepción. Como señala Joan Elies Adell, si bien la difusión de la mayor parte de las formas musicales es en la actualidad global, su apropiación y recepción es intrínsecamente local, “en dicho proceso de apropiación ocurre inevitablemente una transformación. Y el estudio de esta transformación, el análisis del significado de las formas simbólicas nos lleva ineludiblemente hacia el estudio de las condiciones, contextos y modalidades de recepción.” (Adell, 2008: 340) No hay relaciones unidireccionales, sino más bien relación en desequilibrio, hibridismo y conflicto. El artista utiliza tanto los recursos materiales como culturales a su alcance, y estos recursos de que dispone hacen que ciertas cosas sean posibles en su producción artística. El patrón de disponibilidad en que se mueve el artista refleja las influencias de un cierto tipo de organización social, y pasa a formar parte del patrón de limitaciones y posibilidades que conforma el arte que es producido, así como la situación del artista en la organización social.

Es por todo ello que, en el marco de la música popular contemporánea, conviene no olvidar que muchas de las transformaciones sufridas en los últimos cuarenta años aceleran

1 El inglés de las letras del rock a menudo ni siquiera se traducían, lo que reflejaba la apabullante hegemonía cultural de los Estados Unidos. La hegemonía cultural no era una novedad, pero su *modus operandi* había cambiado. Había nacido una cultura juvenil global. La música juvenil se difundió directamente gracias a una especie de osmosis informal, a través de grabaciones, cuyo principal medio de difusión fue la radio.

y amplifican procesos que han sido comunes a todas las manifestaciones culturales. Uno, la “desterritorialización”, el desarraigo del territorio, en tanto que se generan modelos culturales que no estaban inicialmente enraizados en el contexto local. Otro, la “interacción entre lo culto y lo popular”, al estar incluidos ambos en procesos masivos de circulación de mensajes, sus fuentes nutricias, sus canales de difusión y sus públicos empiezan a coincidir –además de que buena parte de la música se produce dentro de un campo atravesado por las mismas redes de dependencias que la vinculan al mercado, las industrias culturales y, sobre todo, referentes contextuales. En la práctica musical continuamente nos encontramos con usos populares de la música culta, con la utilización académica de la música tradicional o con hibridaciones estilísticas que desarticulan cualquier afirmación de pureza y clasificación antagónica. Músicos con una educación musical académica optan por hacer música popular por razones económicas, de identificación, posicionamiento cultural o accesibilidad; o músicos populares hacen recreaciones o utilizan formas de músicas de la tradición culta desde su campo de trabajo por las mismas razones. Sin olvidar como la música culta se ha popularizado, los “clásicos populares”, adquiriendo un nuevo estatus socio-cultural en su circulación pública por los medios de difusión masivos.

Cultura juvenil, psicodelia y underground

La transformación del *rock'n'roll* en el contexto de la contracultura underground en la segunda mitad de los años '60 sirve para situarnos en el punto de partida de la música que nos interesa y para entrever el espacio que ocupa. La contracultura underground² jugó un papel significativo en la transformación de la música popular a través de la generalización de determinadas actitudes vitales y creativas. Consiguió desplegar un conglomerado de valores sociales fundados, sobre todo, en el fomento de la expresión personal y la búsqueda de una mayor variedad de experiencias sensoriales y a la vez atraer la atención de jóvenes de todo el mundo sobre estos valores y experiencias. Algunas de las principales actitudes que promovieron estaban ya presentes en la esfera del arte con el movimiento romántico del siglo XIX y en las primeras vanguardias del XX. El movimiento romántico decimonónico rompió abiertamente con las formas, estilos y estructuras del pasado, dando paso a nuevas modalidades de expresión y experiencias personales más libres. Dadá, surrealismo y otros movimientos posteriores produjeron nuevas formas artísticas desde esta actitud de cuestionamiento, búsqueda y expansión sensorial e intelectual. Pero

2 Luis Racionero, en su libro “Filosofías del Underground” escribe que prefiere utilizar el término underground por ser más amplio que el de contracultura: “De hecho, el término contracultura es una desafortunada traducción española del inglés *counter culture*. En inglés se diferencia entre *counter* y *against*; *against* es contra, en cambio *counter* significa contrapeso, equilibrar por compensación. En la traducción española la idea ha adquirido connotaciones de movimiento anticultural lo cual confunde la intención del significado inglés”.

entre la contracultura de los '60 y las vanguardias artísticas modernas ha existido una gran diferencia. Mientras las vanguardias fueron en su origen privilegio exclusivo de elites minoritarias, la contracultura estuvo configurada, preferentemente, por jóvenes provenientes de la clase media profesional urbana que accedían a los bienes simbólicos de la cultura a través de la generalización de la educación formal, las industrias culturales y los medios de comunicación. La rápida circulación y la amplia extensión geográfica de la música rock, en el seno de la cultura de masas, fue un factor determinante como catalizador de este proceso; ya a finales de los años '60 había ido permeando paulatinamente a toda la cultura occidental más allá del ámbito anglosajón.

En los '60 cristalizaron una serie de cambios que comenzaron a gestarse tras la Segunda Guerra Mundial y cambiaron el mundo occidental. En palabras del historiador Eric Hobsbawm, supuso una verdadera revolución cultural, una profunda reestructuración de los estilos de vida y valores en los que se basaba la existencia cotidiana de las personas. (Hobsbawm, 1999: 291) El cambio afectó primero a sectores sociales educados y urbanos de Occidente, pero fue extendiéndose a todas las clases sociales y progresivamente a otras partes del mundo. La cultura juvenil de esta época se convirtió en la matriz de esta revolución cultural.

El motor aparente de esta transformación fue la revolución tecnológica y el desarrollo económico. Pero hubo otros fenómenos concomitantes, como el boom de la natalidad, la ampliación de la educación pública y el desarrollo de los medios de comunicación, que favorecieron de forma sustancial estos cambios. La revolución tecnológica contribuyó tanto a la mejora y multiplicación de productos ya existentes, como a la aparición de otros productos, desconocidos hasta entonces, que transformaron el contexto cotidiano: todo el aparataje electrodoméstico, que facilitó la vida diaria, y en lo que respecta al ocio y la comunicación, la televisión, los discos de vinilo, los tocadiscos, las cintas magnetofónicas, las casetes, los pequeños radiotransistores portátiles y otros diferentes componentes de los equipos electrónicos.

El boom de la natalidad después de la segunda post Guerra Mundial, el llamado "baby boom", fue fundamental a esta nueva articulación de la cultura. Hacia 1964, el 40 por ciento de la población de los Estados Unidos era menor de veinte años y entre 1964 y 1970, desde la beatlemania hasta justo después de Altamont, más de 20 millones de jóvenes entraron en el periodo de edad entre los 18 y 24 años. En ese momento, en Europa, cerca del 30 por ciento de la población era menor de 20 años. El auge de las profesiones para las que se necesitaban estudios secundarios y superiores hizo que las plazas de enseñanza secundaria y, sobre todo, superior se multiplicara a un ritmo sorprendente. La enseñanza universitaria, hasta entonces, era insignificante desde el punto de vista demográfico; sin embargo, sólo en EEUU, el 85% de los bebés boomers nacidos entre 1947 y 1951 completó el instituto, comparado sólo al 38% de sus padres. Más de la mitad de ellos habían ido a la universidad, una proporción inconcebible en la época de sus padres. La enseñanza superior formó la sensibilidad de los bebés boomers. En Europa, entre 1960 y 1980 el número de estudiantes universitarios se triplicó o se cuadruplicó. En los casos de Alema-

nia Federal, Irlanda y Grecia se multiplicó por cuatro y cinco; entre cinco y siete en Finlandia, Islandia, Suecia e Italia; y de siete a nueve veces, en España y Noruega. El porcentaje de estudiantes franceses en 1950 era el 4% y el 15, 5% en 1970. La mayoría de los estudiantes procedían de familias acomodadas pero no necesariamente ricas. Ir a la universidad dejó de ser un privilegio excepcional. La gran expansión económica mundial hizo posible que un sinnúmero de familias humildes –oficinistas y funcionarios públicos, tenderos y pequeños empresarios, agricultores y, en Occidente, obreros especializados prósperos– pudieran permitirse que sus hijos estudiaran a tiempo completo. (Hobsbawm, 1999; Judt, 2006; Nicholson, 1998; Curtis, 1995.)

Lo que más tarde se llamó la brecha generacional fue al principio un escalón educativo. La distancia que separaba a una generación próspera, numerosa y culturalmente autónoma de la generación de sus padres, mucho menos numerosa y marcada por la Gran Depresión y la Segunda Guerra Mundial, era mayor que la distancia que hasta ahora había existido entre distintos grupos de edades. Este salto generacional sin precedentes constituyó de hecho una revolución social (Judt, 2006: 571). A mediados de los '60, el impacto social de la explosión demográfica de la postguerra se dejó sentir en todo el mundo.

Los jóvenes, en tanto que grupo con conciencia propia, se convirtieron en un grupo social independiente, con una nueva forma de disponer del ocio y la vida cotidiana. El auge de una cultura específicamente juvenil marcaba un profundo cambio. Había programas de radio y televisión, revistas, tiendas, productos e industrias enteras dedicadas exclusivamente a los jóvenes y en muchos casos creadas por ellos. La juventud gozaba de una visibilidad social y un poder económico sin precedentes y constituía un mercado masivo de considerable importancia. Los ingresos de los jóvenes iban a parar, mayormente, al mercado del ocio. Un ámbito en el que se manifestó con evidencia fue el discográfico. El 75-80% de la producción de la industria discográfica –música rock– se vendía casi exclusivamente a un público de entre catorce y veinticinco años. Fue el descubrimiento de este segmento de mercado y su desarrollo lo que revolucionó el negocio de la música pop –y a la música pop misma. Cuanto más rico el país, mayor el negocio discográfico: los jóvenes de los Estados Unidos, Suecia, Alemania Federal, los Países Bajos y Gran Bretaña gastaban entre siete y diez veces más por cabeza que los de países más pobres, pero en rápido desarrollo, como Italia y España. La música rock pasó a convertirse en el lenguaje universal de la juventud de Occidente, un lenguaje con el que los jóvenes tanteaban nuevas formas de relacionarse entre sí y con el mundo.³

3 La combinación de diferenciación social y poder adquisitivo devino en una mayor presencia cultural que favoreció el desarrollo de la peculiar política cultural del rock. Un rasgo clave y distintivo de la cultura rock es su nacimiento en la cultura popular masiva y a la vez estar organizado en torno a una postura de oposición a la cultura de masas de la que siempre ha sido un elemento indisoluble. Desde la perspectiva del rock, su propia esfera estaba integrada por una música superior, más auténtica, mientras que la esfera pop albergaba la música inferior y alienada. Ver Frith, Simon; Straw, Will; Street, John. (eds.). "La Otra Historia del Rock". En especial el capítulo de Keir Keightley: "Reconsiderar el rock".

En términos generales la cultura occidental estaba evolucionando a un ritmo mucho más rápido que en el pasado. La segunda mitad de la década de los '60 y la primera de los '70 fue una época de experimentación cultural y mutación de valores, que se expresó en el cuestionamiento de los fundamentos ideológicos, religiosos y morales sobre los que se había construido la civilización occidental: la propuesta de valores, –como tolerancia, hedonismo, autorrealización o espiritualidad– la reivindicación del derecho a la diferencia, atención a la naturaleza y la práctica de formas de vida alternativas a las que se basaba la sociedad occidental.

El carácter iconoclasta de la nueva cultura juvenil afloró con la máxima claridad en los momentos en que se le dio plasmación intelectual en las universidades y política en los llamados “nuevos movimientos sociales”. Un campo, el de los movimientos sociales, semiorganizado, escasamente burocratizado y muy sensible a las necesidades sociales de la vida diaria y que tuvo su expresión más notoria a nivel mundial en los acontecimientos en torno a Mayo de 1968.⁴ En EEUU aparecieron movimientos sociales radicales a gran escala. En 1964, en la Universidad de Berkeley, California, los jóvenes universitarios iniciaban el Free Speech Movement (Movimiento por la Libertad de Expresión). Se trató de un movimiento en pro de los derechos civiles de amplio alcance, que pronto se difundió a otras muchas universidades norteamericanas. Junto al movimiento por los derechos civiles, se vivió el auge de acciones por los derechos de la mujer, del movimiento gay, y el black power. A la vez se crearon grupos defensores del derecho al bienestar de los sectores de población más débiles, la defensa de la naturaleza y rechazo a la ley de incorporación a filas, en protesta a la guerra de Vietnam y el servicio militar. Los movimientos ciudadanos se dejaron sentir en manifestaciones, la ocupación de edificios universitarios, enfrentamientos con la policía, marchas de protesta sobre Washington, acciones subversivas, protestas simbólicas, quema pública de cartillas de reclutamiento y todo tipo de actividades, más o menos organizadas, que también tuvieron su extensión en la literatura, el cine, el periodismo y las artes plásticas, pero, sobre todo, en la prensa underground, en la música folk y en el rock.⁵

4 En esa fecha coincidieron numerosos acontecimientos sociopolíticos, a la vez que las movilizaciones estudiantiles se sucedieron en diferentes países, pasando de los campus universitarios a las calles (Estados Unidos, Francia, España, Alemania Occidental, Inglaterra, Italia, Bélgica, México, Checoslovaquia, etc.). Movimientos de diferentes características y contenidos se dieron simultáneamente en Europa Occidental y otros países, tales como las luchas por la independencia de las antiguas colonias de los imperios europeos, o las primeras protestas en la Europa del Este contra los regímenes totalitarios. Todos estos movimientos pusieron de manifiesto su malestar reivindicando otras formas de entender el mundo y cuestionando la legitimidad tanto del orden político, como del económico y el social. Aunque la protesta juvenil tuvo en cada país un desarrollo y unas características propias, no deja de ser evidente que, entre otros factores, los nuevos medios de comunicación hicieron posible el surgimiento de una cierta cultura estudiantil internacional. Aunque con particularidades en cada país, las movilizaciones se hallaban sintonizadas y se influenciaban entre sí. Ver: Anna Esteva Escobar, “Contracultura, Movimientos Sociales y Red” Parabólica nº 5, 2007.

5 Ian Mac Donald en la introducción de su libro sobre los Beatles (que no se tradujo en la versión española, ver bibliografía) distingue la contracultura del movimiento estudiantil más político de la época y señala los inevitables lazos que la psicodelia y el hippismo tenían con la cultura *mainstream*.

En California, la tradición bohemia beat de la Costa Oeste se combinó de distintas maneras con el movimiento radical. El área de San Francisco y Berkeley era un espacio muy especial. Siempre había acogido bien a músicos, artistas visuales, poetas, bohemios y vagabundos desarraigados de otros estados. En la primera mitad de la década de los '60 existía una subcultura heterodoxa y excéntrica, una especie de bohemia intelectual, abierta a la música y a todo tipo de experiencias artísticas, con la que conectaron los jóvenes estudiantes radicales del campus de la Universidad Berkeley. Su manifestación más visible se conoció como movimiento hippy, difundándose posteriormente a escala internacional. Retomando de los beats el modo de vida bohemio, la experimentación psicodélica y sexual, el orientalismo, el nomadismo, el culto a la espontaneidad, etc., los hippies consiguieron articular propuestas alternativas al entramado social hegemónico. La combinación de artistas de vanguardia y activistas radicales generó un estimulante mundo cultural que alentó un heterogéneo dinamismo musical al que también contribuían las numerosas emisoras de radio emitiendo música: rhythm&blues, country, rock&roll, jazz y blues.

Los grupos de rock californianos desbordaron los límites sobre los que descansaba la música pop del momento, creando una nueva actitud creativa, que se vino a denominar psicodelia y que simbolizó un amplio abanico de fenómenos muy relacionados entre sí, a nivel cultural, social y político. Otro aspecto de la nueva música fue su estrecha asociación a las drogas psicodélicas. La marihuana había estado funcionando por décadas en EEUU, pero la LSD era nueva y tuvo un efecto completamente diferente. Además, a diferencia de otras, durante un tiempo no fue ilegal. Con la psicodelia apareció una música nueva, derivada en parte del folk y Dylan, y en parte del rhythm&blues y el rock de los grupos de la llamada Invasión Británica. Una música construida en torno a la idea de "autenticidad"⁶ y a los instrumentos eléctricos, la amplificación y la posibilidad de tocar libremente para amplios números de personas al aire libre.

A lo largo de 1966 surgieron algunas bandas con identidad musical propia y capacidad para atraer de manera habitual a sus conciertos a un público afín. Los días 21, 22 y 23 de enero de 1966 en el Longshore de San Francisco se las reunió en un festival con el nombre de Trips Festival. Este, y otros festivales que le siguieron en muy poco tiempo, sacudieron a la industria discográfica estadounidense, que se dio cuenta de que aquellos gru-

6 En el contexto rock, la idea de "autenticidad" ha sido imbuida de un considerable valor simbólico. Es considerada un elemento de originalidad y creatividad unido a connotaciones como singularidad, sinceridad y autoexpresión. Esta visión ha servido para fundamentar una serie de oposiciones binarias que persisten hasta ahora: independientes contra la corriente principal, rock contra pop o arte contra comercio. Inherente a esta polarización hay una teoría cíclica de la innovación musical como una forma de creatividad contra el negocio, el dominio del mercado y la asimilación del rock en la corriente principal. En contra de esto, existe la opinión de que la música popular no se impone simplemente desde arriba, sino que refleja la compleja interrelación de los intereses corporativos, las intenciones de los que crean la música, la percepción del público y la utilización de textos musicales.

pos, sin sencillos de éxito en su repertorio, pelo largo y nombres absurdos debían ser tenidos en cuenta. Así describe Jesús Ordovás el Trips Festival:⁷

“Aunque todo se montó cuidadosamente en una operación monstruo de fuerza para impresionar a la gente, la sensación que sacó todo el mundo fue que aquello había sido espontáneo. No fue un concierto de rock más, sino un circo electrónico, un Renacimiento de Neón (a Neón Renaissance, como lo llamó Ken Kesey), y en él participaron los más lanzados ‘artistas’ underground en los campos de la electrónica, el sonido, las luces, la pintura y la música. La leyenda dice que allí se puso LSD en los helados, las naranjadas y los pasteles, y que tuvo lugar un *mass-trip*, pero parece ser que, con miles de pasotes, sólo volaron los que quisieron, que fueron muchos, por supuesto. ...pero lo más divertido parece ser que fue la gente y el rollo que se montaban los freaks, vestidos de árabes, de pilotos, de cazadores de insectos o de vendedores de libros psicodélicos. Había cinco pantallas, un gran número de proyectores y haces de luz estroboscópica, que recorrían las paredes y una gran plataforma donde, a lo largo del festival actuaban grupos de rock, como Grateful Dead o Big Brother & The Holding Company, mientras la gente seguía las películas, se enrollaba con las luces, se perdía entre las masas, bailaba, gritaba, conocía lo desconocido, se quitaba los pantalones o la camisa y sonreía con cierto aire beatífico e inocente a los cientos de fotógrafos que no perdían nada de aquel increíble circo; el primer circo psicodélico de la historia. Hubo mucho desmadre espontáneo y cantidad de ‘free-expresión.’” (Ordovás, 1976: 26-27)

El LSD fue inseparable del nuevo movimiento musical. Todos los grupos tenían en común la experimentación y una actitud anti sistema. Jefferson Airplane son quizá su ejemplo más representativo. Con Grace Slick como cantante, compusieron temas dedicados al LSD como *White rabbit* o *Running around the world*. Junto a ellos, un gran número de bandas: Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, Moby Grape, Love, Frank Zappa & Mothers of Invention, Moby Grape, Steve Miller Band, Big Brother and the Holding Company, Iron Butterfly, Country Joe and the Fish, Fugs, Steppenwolf, Sly and The Family Stone, Great Society, Electric Prunes, ... (Ordovás, 1976: 7)

Otro factor importante en la construcción de esta contracultura fue la prensa underground. *LA Free Press* y *Berkeley Barb* fueron las primeras en 1964. Publicaciones que no se ocupaban de la música como tal, sino de la cultura y los estilos de vida, sexo, formas de pensamiento y política alternativa. La música era valorada en cuanto que estaba relacionada con estos intereses. La prensa underground variaba mucho en su formato, estilo,

7 El evento estuvo organizado por el San Francisco Tape Music Center (un colectivo de compositores en el que participaban Ramon Sender, Morton Subotnick y Pauline Oliveros). Acaba de salir el libro que cuenta esta historia: David Bernstein ed. *The San Francisco Tape Music Center*. El evento se promocionaba como “A non-drug re-creation of a psychedelic experience” aunque Ken Kesey y sus Merry Pranksters distribuyeron LSD entre la multitud. Todo lo que tiene que ver con las luces ya lo desarrollaba gente como Tony Martin del Tape Music Center antes de que llegara al Fillmore y demás lugares. Los orígenes de buena parte de la psicodelia californiana corresponden a este colectivo pionero de la experimentación electrónica.

preocupaciones y audiencia, pero tenían en común el tratamiento del rock como forma cultural y establecieron, cada una desde sus presupuestos, las relaciones entre rock y estilos de vida. La información contenida en estas revistas se extendía, más allá del rock, a otros estilos musicales como el jazz o el soul, a conciertos y grupos que aun no habían grabado, a las artes plásticas, cine, comix, literatura, etc. También se caracterizaron por su gran cinismo respecto al negocio del rock y por centrarse fundamentalmente en la música que les gustaba. Fue un componente cardinal para la articulación del interés musical de una nueva audiencia del rock.

El rock se convirtió en la expresión básica de la contracultura, y al hacerlo quedó imbuido de un conjunto de ideas y particularidades que se distanciaban radicalmente de las ideas previas del pop. El rock era valorado por su política, su libertad, su sexualidad, su relación con los combates culturales y se definía como la música que articulaba los valores de una nueva comunidad.

La relevancia dada a la autoexpresión fue particularmente importante en los músicos de rock de la psicodelia, esto los hizo posicionarse lejos de coacciones externas, especialmente de las compañías discográficas –que los obligaban a hacer música accesible y comercial– y dirigirse hacia una exploración musical más personal. Esta actitud, de músicos muy significativos en ese momento, tanto dentro como fuera de la contracultura, hizo que no sólo pudieran expresar sus experiencias sino también provocar reacciones en la propia escena contracultural por la propia confrontación musical y personal entre músicos. Había tanto de enfrentamiento al sistema como deseo de experimentación musical. Naturalmente esto no era un fenómeno nuevo; la música rock desde sus inicios se había caracterizado por su eclecticismo. Lo que era nuevo era el énfasis en el significado de la música que no estaba simplemente construida entorno a los textos, sino centrada sobre el sonido mismo y con unas características comunes que aportaban el equivalente musical de las experiencias alucinógenas. Para Frank Zappa era un intento de obtener los efectos del ácido, pero sin sus aspectos negativos.

De todos los músicos de la Costa Oeste, Frank Zappa, es musicalmente el más difícil de clasificar y a la vez el más influyente y perdurable desde la perspectiva actual. En principio no estaba relacionado con la escena de San Francisco, era oriundo de Los Angeles, y fue más tarde, ya como músico profesional, que entró en contacto con la psicodelia –siendo el más crítico con ella.⁸ Fue un personaje trasgresor y provocador, con una actitud de rechazo permanente a la forma de vida norteamericana y abiertamente crítico con la moral familiar de su país. Se caracterizó por su permanente posición crítica al sistema, su rechazo constante a cualquier dogma, su tremenda ironía y la permanente reivindicación de la libertad de pensamiento como actitud vital, pero también por el rechazo a las drogas, a toda anarquía y a toda claudicación creativa. Se declaraba conservador y musicalmente

8 La desconfianza entre los músicos de Los Ángeles y San Francisco es conocida, con Zappa en un extremo y los Grateful Dead en el otro. Cada escena hablaba mal de la otra.