

**JULIAN
COPE
ジュリアン
コープ**

**JAPROCK
SAMPLE
ジャップ
ロック
サンプラー**



**CÓMO EL ROCK LE VOLÓ LA CABEZA
AL JAPÓN DE POSGUERRA**

CONTRA

Japrocksampler: How the Post-War Japanese Blew Their Minds on Rock'n'roll

© 2007, Julian Cope

Esta traducción se ha publicado según acuerdo con Bloomsbury Publishing Plc.

Dirección editorial: Didac Aparicio y Eduard Sancho

Diseño: Carles Murillo

Maquetación: Endoradisseny

Composición digital: Pablo Barrio

Primera edición: Mayo de 2021

Primera edición digital: Mayo de 2021

© 2021, Contraediciones, S.L.

c/ Elisenda de Pinós, 22

08034 Barcelona

contra@contraediciones.com

www.editorialcontra.com

© 2020, David Paradela López, de la traducción

ISBN: 978-84-18282-52-2

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción

LIBRO 1

- 1. Los hijos de MacArthur**
- 2. Japón experimental (1961-1969)**
- 3. La historia del eleki**
- 4. La historia del group sounds**

LIBRO 2

- 5. *Come Together* 1969**
- 6. Flower Travellin' Band**
- 7. Les Rallizes Denudés o «I Will Follow Him»**
- 8. Speed, Glue & Shink**
- 9. Taj Mahal Travellers y Takehisa Kosugi**
- 10. J. A. Caesar y la música del teatro radical japonés**
- 11. Masahiko Satoh y el sindicato de librepensadores**
- 12. Far East Family Band**

El *top* 50 del autor

**Fiascos, elefantes blancos y escrotos ajenos:
álbumes que conviene evitar**

Bibliografía

Notas

Imágenes

AGRADECIMIENTOS

Diseño
WILL WEBB

Traducciones
IKUKO SHIRATORI WILSON

Editor de adquisiciones
MIKE JONES

Agente de fortuna
ROBERT KIRBY (PFD)

Revisión
HUGO DE KLÉE & DORIAN COPE

Dirección editorial a cargo de la glamurosa
MARY INSTONE

Glamurosa asistente editorial
LOUISE MILLER

Inteligencia extraterrestre
EL DIFUNTO TREVOR MANWARING

Salvavidas, mensajero y vibemeister nipón n.º 1
ALAN CUMMINGS

**Guardián de la puerta, inductor y supremo excavador
de cultos n.º 1
DAVID KEENAN**

**Compadre metafísico y retropensador futurista
THE SETH MAN**

Nota sobre los nombres japoneses: En los últimos años, los japoneses han recuperado la antigua tradición de colocar el apellido delante del nombre. A efectos de corrección cultural, lo preferible habría sido que este libro se acomodara a ese patrón. Sin embargo, el autor ha considerado que, para los fines de la obra, resultaba imposible aplicar dicho criterio debido al papel central que desempeña Yoko Ono en el hilo de la historia. A estas alturas, su nombre resulta demasiado conocido y su lugar dentro de la mitología del rock está demasiado asentado como para pretender normalizar la forma «Ono Yoko».

Para Dorian, como siempre

INTRODUCCIÓN はじめに

La puerta chamánica

Desde los años noventa, el rock japonés ha dado tanta música buena a Occidente que viene siendo hora de preguntarse cómo han llegado a este fascinante nivel los músicos de rock nipones. Algunos pesos pesados con una larga trayectoria *underground*, como los Boredoms, los Acid Mothers Temple de Makoto Kawabata, Boris, los High Rise de Asahito Nanjo, Ghost y otros —a quienes en su país no conoce ni su madre—, han inspirado a tantos músicos occidentales que me parecía esencial indagar a fondo en la música japonesa de sus años de infancia y juventud. Porque del mismo modo que el krautrock y el programa de John Peel fueron la banda sonora de los años salvajes de mi generación pérdida en la década de los setenta, antes de que el punk rock nos diera una voz propia, también las bandas japonesas que acabo de mencionar debieron de descubrir, gracias a los músicos de alguna generación anterior (y hoy, probablemente, perdida), que incluso en una cultura tan refractaria a las drogas duras como la japonesa era posible vivir el rock a fondo. Que esas bandas japonesas contemporáneas bebieron a grandes tragos de

las mismas fuentes que el rock británico y estadounidense es incontestable, pero cualquiera que, como yo, haya hecho cuatro giras por Japón sabe que eso no lo explica todo. A lo largo de esas cuatro giras, pude ver el cuidado con el que los japoneses criban todo cuanto llega del mundo exterior pasándolo a través del tamiz de su singularidad; generalmente, esto da como resultado una peculiar copia del original, pero en ocasiones genera algo magnífico y muy superior al producto que lo había inspirado. Eso me hizo pensar que, si el rock japonés se ajustaba al mismo patrón que el resto de la cultura del país, tenía que haber un gran número de genios olvidados a la espera de ser redescubiertos. Y es que, como sabemos por los grandes artistas que grabaron en el bloque comunista o bajo regímenes fascistas, la mayoría de los roqueros que valen la pena se alimentan de fuentes muy dispares con el fin de activar el espíritu primigenio que habita en su interior.

El Japón de la posguerra, obviamente, era un país democrático, pero las reglas de su libertad todavía no estaban consolidadas. En este sentido, es probable que los músicos de rock japoneses compartan en gran medida el espíritu de experimentación y aventura de sus colegas alemanes del krautrock, solo que sumándole la particularidad de la larga tradición feudal nipona, el hecho de emplear un sistema de escritura distinto y la distancia geográfica con respecto a las fuentes originales del rock and roll. La barrera de la escritura ha sido, de hecho, el principal escollo a la hora de elaborar una panorámica

general de la música japonesa. En Occidente, el pobre estudioso no tiene más remedio que confiar en los rumores y en el conocimiento de primera mano de un puñado de occidentales selectos cuya familiaridad con la cultura nipona —por motivos laborales, de pareja, de ascendencia, etc.— los convierte en una suerte de oráculos por el mero hecho de que nadie puede descifrar la información sin descifrar antes el alfabeto. A quienes aspiramos a conocer la verdad, estos occidentales «niponizados» no nos inspiran excesiva confianza, ya que a ellos, en parte, les interesa que el misterio no se revele enteramente, así pueden magnificar el talento de sus artistas favoritos y relegar al silencio a quienes no encajan con sus gustos personales. De modo que vamos a dejarlo claro desde el principio: si bien es cierto que en este libro pueden encontrarse opiniones subjetivas (por algo he actuado con Acid Mothers Temple y algunos miembros de Boris), mis lectores pueden estar seguros (y a la enorme cantidad de material que he publicado sobre otros temas me remito) de que no soy ni mucho menos japonófilo ni nada por el estilo. En relación con esto, debo añadir que, aunque no es mi intención blanquear en este libro determinados aspectos de la cultura japonesa, tampoco lo es cargar las tintas contra esta. Japón tiene muchas cosas que me provocan rechazo o desagrado, pero este, desde luego, no es el lugar para criticar su cultura.

Como siempre ocurre con mis libros, he escrito *Japrocksampl*er por unos motivos muy concretos. El

primero (y el principal para quienes me lean) es que gran parte de la música más interesante que ha dado el siglo XXI está tan empapada de rock japonés que me daba rabia que un problema tan básico como la incompatibilidad entre alfabetos nos impidiera estudiarlo. Por ello, me sentía en el deber de buscar una llave que abriera esa puerta tan injustamente cerrada.

El segundo motivo por el que he escrito *Japrocksampler* es de tipo personal y tiene que ver con mi faceta de artista, y de artista británico para más señas. En las últimas décadas, la conciencia de mi rol como tal ha ido en aumento, y, con ella, la necesidad de entender cuál es el lugar que, como británicos, ocupamos en el mundo. Hace tiempo que considero arrogante hablar desde cualquier perspectiva geográfica que no sea la mía. Poco después de mis giras por Japón entre los ochenta y principios de los noventa, emprendí una década de rigurosa investigación en las islas británicas y buena parte de Europa que desembocó en la publicación de mis dos libros de tema histórico: *The Modern Antiquarian* y *The Megalithic European*. Durante esos viajes, aprendí cosas valiosísimas que me sirvieron para entender tanto mi psique como la psique colectiva de lo que llamamos el pueblo británico. No sé si será por la influencia de Jung o por qué exactamente, pero el descubrimiento que más me impresionó fue la increíble similitud entre las cosmovisiones de tres naciones isleñas: Gran Bretaña, Dinamarca y Japón. Cada uno de estos países está compuesto por un archipiélago, y cada uno de

estos grupos de islas manifiesta las mismas actitudes hacia la masa continental más próxima. Dichas actitudes tienen un punto patriarcal y podrían resumirse con la etiqueta «tolerancia constantemente defraudada». A lo largo de la historia, británicos, daneses¹ y japoneses hemos actuado siempre como si la relación con nuestros vecinos continentales pudiera ser mejor si se tomasen la molestia de hacernos más caso. El punto de vista británico se resume a la perfección en aquel legendario titular que publicó el *Times* cuando un denso banco de niebla cubrió el canal de la Mancha en el invierno de 1911: «Niebla sobre el canal: ¡El continente se queda aislado!». Constatar que ese tipo de actitudes no eran exclusivas de Gran Bretaña fue para mí motivo de asombro, deleite y, en parte, alivio. Como los niños pequeños que, cuando cierran los ojos, creen que el mundo exterior deja de existir, Japón también ha sido, a lo largo de su dilatada historia, «culpable» de una actitud similar a la británica. Esto, claro está, podría atribuirse sencillamente a su aislamiento geográfico, pero el aislamiento geográfico conlleva aislamiento psicológico, cierta sensación de que quizá el mundo exterior no existe. Podríamos decir que, en un principio, me puse a estudiar la música japonesa movido por esos paralelismos «insulares» que identificaba en la psique británica y la japonesa. ¡Poco sabía yo adónde me acabaría llevando esa investigación! Japón, al estar físicamente desgajado del mundo occidental, ha tenido tiempo para desarrollar una cultura que en nada se asemeja a ninguna otra. Allí la multiculturalidad no

significa nada, ya que toda manifestación cultural foránea debe pasar por el filtro de lo japonés, proceso durante el cual queda totalmente asimilada. Ahora que en Gran Bretaña empezamos a sufrir los primeros bandazos de nuestro torpe periplo hacia una sociedad exitosamente multicultural, parecía el momento adecuado para arrojar algo de luz sobre la peculiar cosmovisión nipona, por si con ello podíamos aprender algo acerca de nuestra forma de ver el mundo. A veces, uno tiene que distanciarse de su cultura para poder ver sus acciones dentro de un contexto más amplio, como a través de los ojos de los dioses, por así decir.

Las exigencias del chamán del rock and roll o «la guerra contra la autenticidad»

En 1995, publiqué un librito titulado *Krautrock sampler* en el que hablaba de los efectos de la música rock británica y estadounidense sobre la psique alemana de la posguerra. En lugar de centrarse en los artistas de Alemania Occidental con un sonido similar al rock británico y estadounidense, el libro celebraba a aquellos cuyos discos subsumían aquella música tan ajena en su propia psique para crear algo diferente: grupos como Faust, Can, Tangerine Dream, Neu! y Amon Düül. En mi opinión, no merecía la pena analizar bandas como los Scorpions, Tiger

B. Smith, Jane o Birth Control, ya que su imitación del sonido británico y norteamericano era tan perfecta que en sus temas apenas quedaba rastro de la cultura alemana de la cual provenían. Bandas como esas habían alcanzado el éxito porque estaban convencidas de que el hecho de sonar como una copia en papel carbón del rock que se hacía en Gran Bretaña y Estados Unidos convertía su música en algo más legítimo, más «auténtico».

Sin embargo, ¿existe mayor oxímoron que la expresión «rock and roll auténtico»? Desde 1950, el truco del rock and roll ha consistido en presentarse como entretenimiento de sábado noche a ojos de la mayor parte de la cristiandad posbélica para, al mismo tiempo, paganizarlo todo sin excepción con sus ardientes ritmos y su sobrecarga eléctrica. ¿Auténtico? Quisiera saber si hay algo menos auténtico que eso de «*a wop bop a loobop, a lop bam boom*». Ya os digo yo que el día que Little Richard se sacó de la manga esa especie de trabalenguas no pensaba precisamente en subirse a un maldito avión para viajar a la tierra de sus ancestros a autenticar el pedigrí africano de su atávica ocurrencia. ¡Qué pedigrí ni que cojones! ¡Él era su propio pedigrí! Y cada vez que otro músico profería esa especie de fórmula mística, desde John Lennon a Rob Tyner de los MC5, lo que hacía era reafirmar inconscientemente lo que de forma también inconsciente sabíamos ya todos: que Little Richard era un dios, una divinidad, un chamán que emergía del inframundo para gritarnos su canción antes de que la trampilla del infierno cediera bajo sus pies

y la Gran Diosa pusiera su culo a freír sobre las llamas: ¡Cabronazo, no huyas!

¿Qué puede haber menos «auténtico» que el rock and roll? ¿Cómo iba a ser auténtica una cosa inventada por los descendientes de aquellos antepasados africanos a los que unos piadosos blanquitos temerosos de Dios secuestraron para esclavizarlos en el nuevo continente? A mediados de la década de 1960, los americanos negros estaban tan desligados de sus raíces africanas que ni siquiera un saxofonista visionario como Archie Shepp identificaba en su música ningún vínculo ni con África ni con sus ancestros cuando dijo: «La música y la cultura negras son intrínsecamente improvisadoras, existenciales. Nada es sagrado». Como es obvio, la música negra tiene mil y un elementos sagrados, pero solo cuando los africanos la interpretan en su patria ancestral. Esto era algo que Archie Shepp no acertaba a ver porque él era uno de los infelices cuyos antepasados perdieron el derecho a practicar la religión de su tierra por culpa de los esclavistas blancos que los sacaron de África. Archie Shepp y el resto de las generaciones afroamericanas perdidas se vieron obligados —como los judíos en Babilonia— a recomenzar culturalmente de cero, sin templos, sin tradiciones, sin más que unas cuantas historias transmitidas por vía oral y una nueva visión del mundo (y digo «nueva» en sentido literal).

En el caso del rock and roll, sin embargo, su turbulento origen y su falta de pedigrí cultural son dos elementos esenciales que han garantizado la supervivencia del género

hasta hoy. Era una música que tenía el don de la espontaneidad, y eso le permitió ir muriendo y resucitando una y otra vez a lo largo de los años. Cada nueva encarnación roquera —pese a sus evidentes deudas con estilos anteriores, de los que a veces se nutría igual que si fuera un parásito— se las ingeniaba para presentarse como algo completo y aparentemente nuevo ante cada una de las generaciones que, de forma sucesiva, se lanzaban a la búsqueda de sus propios tótems. Como los cristianos, que con sumo pragmatismo se apropiaban de las festividades de los paganos al tiempo que proscribían y demonizaban a sus dioses, los Sex Pistols se adueñaron sin reparos del sonido de los New York Dolls al tiempo que desdeñaban a Johansen, Thunders y compañía, a los que saquearon a conciencia. Siguiendo esta fórmula, el rock ha ido reinventándose de maneras estrafalarias e imprevisibles. Chip «Wild Thing» Taylor compuso la multimillonaria balada «Any Way That You Want Me» espoleado por las provocaciones de otro colega, que apostó a que Taylor era incapaz de escribir una canción tierna con los mismos acordes que «Wild Thing». El reggae se lo «inventaron» unos disc jockeys jamaicanos que pinchaban R&B estilo Sam the Sham & The Pharaohs a tal volumen y con unos altavoces tan inadecuados que los compases parecían saltar de 2/4 a 4/4. Y cuando Jim Morrison se apropió de «All Day & All of the Night» de los Kinks para componer «Hello, I Love You», difícilmente podía adivinar que apenas una década más tarde Johnny Rotten utilizaría la misma

melodía en «Submission» de los Sex Pistols. Pero los campeones absolutos de la apropiación fueron Pere Ubu, de Cleveland, cuyo cantante, Crocus Behemoth, reconoció que para escribir su mejor canción, «Final Solution», se había limitado a cambiar la letra de la versión que Blue Cheer había hecho de «Summertime Blues». Poco después, Pere Ubu versionaron tantas veces el tema «Looking at You» de MC5, con solo dos bárbaros acordes, que la cosa acabó mutando en ese corte primitivo y clásico titulado «Heart of Darkness», que, no obstante, conserva el «*looking at you*» del estribillo original.

Improvisación, free jazz y experimentos electrónicos

Los motivos expuestos hasta aquí justifican la necesidad de un libro sobre el rock japonés. El Japón de la posguerra no solo tenía la capacidad y el deseo de hacer suyos los elementos que consideraba más atractivos de la música occidental, sino que además estaba dispuesto a conjugarlo todo con las formas musicales propias que hicieran al caso. Multitud de experimentos musicales se sucedieron a un ritmo galopante, dando como resultado una variedad de productos inverosímiles: temas instrumentales rollo Shadows rebosantes de escalas cromáticas y bordones atonales con ecos orientales; portadas de discos aparentemente sobrias que escondían fusiones de jazz big

band y música concreta; temas edulcorados y poperos de mediados de los sesenta que derivaban sin previo aviso en un guitarreo psicodélico y distorsionado; historias lacrimógenas de la tradición *rokyoku* que regresaban al gran público a través de la canción protesta estilo Bob Dylan, fenómeno a raíz del cual surgieron *outsiders* del folk japonés como Kan Mikami. Combínense todos estos elementos con esa afición tan nipona a introducir frases en *japanglish* —expresiones sueltas en inglés para que la letra suene más *cool*— y lo que obtenemos es una combinación explosiva, como demuestra Damo Suzuki, que aplicó ese mismo principio cuando cantaba con la banda alemana Can en los setenta, inspirando a toda una generación de cantantes punk y postpunk que trataron de emularlo, yo incluido.

Para los insulares japoneses, Occidente representaba un inmenso manantial de arte, experiencias e información del cual beber a morro como una panda de punks que se hubieran colado en una cata de vinos: un trago de esto, un sorbo de lo otro... Había que probar todo lo que despidiera un aroma atractivo. A diferencia de la escena británica o estadounidense, donde tanto la prensa como los fans esperaban que las bandas se mantuvieran fieles a un estilo, en Japón se permitía (es más, *se esperaba*) que músicos y compositores abarcasen una amplia variedad de géneros. Esto hizo que el mejor rock japonés, el más experimental y vitalista, no proviniera del mundo del rock and roll, sino de la escena jazz *underground*, de los conjuntos musicales de

las compañías de teatro experimental e incluso de las facultades universitarias de educación musical, bien provistas de equipos electrónicos. En ocasiones, además, las cabezas visibles de algunos proyectos de «rock experimental» eran actores o cantantes pop ya conocidos por el público general, como Yuzo Kayama, Mickey Curtis, Yuya Uchida o Akira Fuse, quienes hicieron las veces de puente entre el público y ese nuevo y misterioso sonido *underground*. Del mismo modo que, entre finales de los sesenta y principios de los setenta, Franco Battiato en Italia y Achim Reichel y Udo Lindenberg en Alemania aparcaron sus exitosas carreras como cantantes de pop para explorar las tendencias psicodélicas, a la sazón omnipresentes, en Japón el cantante Akira Fuse compaginaba sus versiones de los Carpenters que tanto gustaban a sus fans femeninas — como «Close to You» y «Love Story»— con incursiones en el terreno del experimentalismo más insolente, como su inimitable LP *Love Will Make a Better You*, grabado para el sello King Records y firmado por el grupo de estudio Love Live Life +1.

A veces, algunos compositores y músicos extranjeros que aterrizaron en Japón para tocar desataban un terremoto cultural que dejaba una profunda impronta en los artistas nipones, y no porque fueran famosos, sino porque llegaban en el momento adecuado, como le ocurrió al pianista de jazz alemán Wolfgang Dauner, que dio una gira por el país en marzo de 1971 con la German All-Stars Band (nombre de gusto un tanto discutible). En Alemania, los

experimentos jazzísticos de Dauner lo habían llevado en los últimos años a aventurarse en el territorio de Stockhausen, y Mani Neumaier, su batería, había dejado el grupo para formar el trío experimental Guru Guru. Durante su gira por Japón, *Free Action*, *Für* y *Output*, sus LP experimentales con influencias de Stockhausen empezaron a circular por la escena jazzística de Tokio. Esas grabaciones, en las que Dauner tocaba un piano conectado a moduladores de señal y demás aparatos electrónicos, causaron sensación en Tokio y sirvieron para que Masahiko Satoh lo invitase a colaborar en una serie de duetos experimentales de piano. Aunque *Pianology*, el LP resultante, fue un álbum más bien dócil en comparación con lo que venía haciéndose en Alemania, Masahiko Satoh adoptó la técnica de Dauner para crear más tarde clásicos vanguardistas tan iconoclastas como *Amalgamation* y *Yamatai-Fu*. El éxito artístico de estos discos fue tal que suscitó una avalancha de respuestas igual de salvajes entre las filas de los jazzistas, teóricamente conservadores, de Japón.

Hacia una psicodelia en clave nipona: el rock japonés y las drogas

Habida cuenta del respeto de los japoneses por la autoridad y su adopción más o menos reciente de la democracia, no debe sorprendernos que la mayor diferencia entre los músicos de rock occidentales y sus

homólogos nipones fueran sus respectivas actitudes hacia las drogas. Mientras que los artistas occidentales, como resultado de sucesivas crisis religiosas y revoluciones sociales, hemos tenido varios cientos de años para acostumbrarnos a cuestionar la autoridad, muchos de nuestros colegas japoneses todavía se sienten constreñidos por los resabios del feudalismo y ven el consumo de drogas como algo peligroso. Artistas experimentales serios como Takehisa Kosugi y Keiji Heino exhiben una actitud decididamente contraria a las drogas, mientras que Asahito Nanjo, líder de la banda tokiota Psychedelic Speed Freaks, harto del hostigamiento de las autoridades, decidió cambiar el nombre del grupo por el de High Rise y desde entonces no ha hecho más que repetir, sin demasiada credibilidad, que sus letras pretendían «salvar a los yonquis [...], hacer saber que, si uno quiere consumir drogas, tiene que estar preparado para morir».² Discursos alarmistas como el de Nanjo son comprensibles, a la vista de las fuertes penas con que se castiga la posesión de drogas duras en el país. Sin embargo, ese pragmatismo cierra a cal y canto las puertas de la percepción que Jim Morrison nos invitaba a atravesar. En este aspecto, los japoneses todavía tienen mucho que aprender de nosotros, los bárbaros occidentales; por eso un nihilista superficial como Keiji Heino todavía intenta engatusar a su público diciendo que su música es tan potente como esas drogas psicodélicas que él nunca ha probado.³ Afirmar que la música, por potente que sea, puede obrar los mismos

efectos que el LSD 25 es más que un insulto a los auténticos viajeros psicodélicos: es como decir «ya lo sé» cuando en realidad no puedo saber nada. Y es que los efectos psíquicos y físicos de un viaje de ácido de doce horas son tan distintos del trance extático que provoca una exposición de tres horas a diez mil vatios de música electrónica como un viaje astral de una visita al mundo de los muertos. El verdadero chamán nunca se engañaría haciendo declaraciones como esas. Quienes han traspasado el umbral de la psicodelia saben muy bien que nunca hay que decir de esta agua no beberé, porque la iluminación siempre aparece cuando menos se la espera. Como ya dije en *The Megalithic European*, a este tipo de estados solo se llega «a través de la excesiva meditación o el excesivo agotamiento, el sonido sobreamplificado y el sobreconsumo de cafeína, alcohol, setas mágicas, analgésicos, anfetaminas...». ⁴

En comparación con la puritana actitud de Heino y Nanjo, resulta refrescante saber que, en los setenta, los miembros de Far Out inhalaban disolvente con la intención de experimentar en su país lo que habían oído que ocurría en Gran Bretaña y Occidente. Cuánto más interesante fue la música japonesa de aquella época gracias a la infiltración de roqueros filipinos tan pirados como Eddie Fortuno, el batería de D'Swooners, y Joey Smith, el cantante de Speed, Glue & Shinki, que armaron la de Dios es Cristo por todo Japón esnifando esto, inhalando lo otro y, en definitiva, causándoles a las autoridades más dolores de

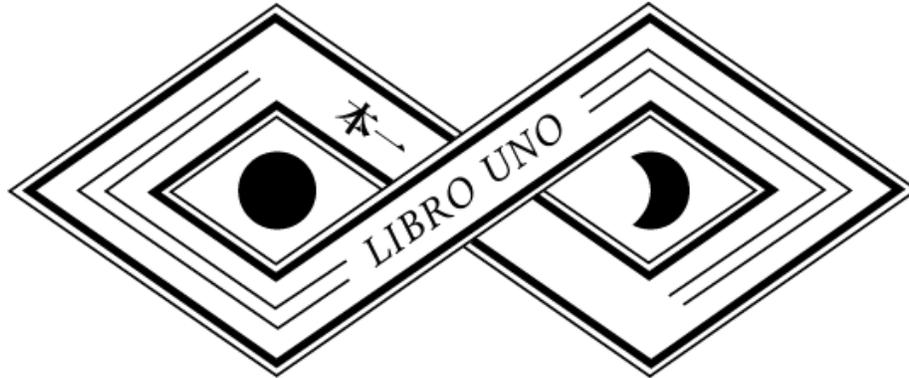
cabeza que todos los botes de disolvente del mundo. Una vez más, la presencia de aquellos «bárbaros occidentales» se demostró crucial para ensanchar la estrecha mentalidad nipona. Pero, entonces, ¿es un oxímoron hablar de «psicodelia japonesa»? No, yo diría que no. Gran parte de la música japonesa es auténticamente psicodélica en el sentido de que en ella «se manifiesta la mente», como decía Aldous Huxley. Lo que ocurre es que las mejores contribuciones de Japón a la psicodelia no están ahí esperándonos a la vista de todo quisqui, sino que exigen escarbar e investigar de manera paciente. Y esa es la intención de *Japrocksampler*: arremangarse, sacar a paladas toda la mierda gazmoña y moralista, y dejar al descubierto los cimientos, hasta ahora inexplorados y oscuros, sobre los cuales la cultura musical japonesa resplandece como una joya. Dicho esto, ni el rock japonés ha reinventado la rueda ni yo he escrito este libro con el afán de crear una nueva generación de esnobs occidentales del neojaprock. Mis cuatro visitas a Japón en los ochenta y los noventa fueron suficientes para descubrir las dos caras del país, pero también para comprender que es mucho lo que podemos aprender sobre nosotros mismos a través del estudio de este aspecto de la cultura japonesa. En última instancia, este libro no es otra cosa que una búsqueda de la verdad. Y, como ya dije más arriba, no tengo la menor intención de blanquear la cultura del país, algo para lo que, dicho sea de paso, los japoneses se bastan y se sobran, como bien han demostrado a lo largo de la historia.

Un poco de historia de la música japonesa: 1961-1977, 1978 y un cacho de 1979

Como ya mencioné al principio de la introducción, la finalidad de este estudio consiste en explicar a los fascinados occidentales cuáles fueron los acontecimientos históricos que contribuyeron a forjar la singular cosmovisión del moderno rock japonés. No obstante, se hacía difícil decidir dónde poner fin al estudio. El gran experimento musical japonés de la posguerra aguantó hasta la llegada del punk rock, momento en que, más que desaparecer, se diluyó hasta sumirse en un letargo que se prolongó una década y del que despertó hacia finales de los ochenta. Si echamos un vistazo a los álbumes que he seleccionado para confeccionar mi *top 50* personal, podría parecer que 1978 es el año en que las cosas dieron un giro. Sin embargo, como esta no es más que una investigación preliminar (y dado que Japón, de norte a sur, ocupa la misma distancia que hay entre Helsinki y el sur de España), es más que probable que muchas cosas me hayan pasado inadvertidas. Aun así, quizá sea verdad que 1978 fue el año del cambio: fue entonces cuando todos aquellos que pintaban algo en el panorama musical se cortaron el pelo para apuntarse al punk y cuando la robotización generalizada de la música occidental penetró en el país de la mano del *Trans-Europe Express* de Kraftwerk, que tanto influyó, por ejemplo, en la Yellow Magic Orchestra de

Ryuichi Sakamoto. Es evidente que sin esa estética de maniquí tan proto-Devo que se popularizó con Kraftwerk esas bandas nunca habrían tenido el impacto cultural que tuvieron en todo el mundo, y menos entre los japoneses, tan pendientes de las apariencias que, si se raparon las melenas y cambiaron su progresismo por el nihilismo de los Sex Pistols, fue tan solo por el frasco de decolorante de pelo que los esperaba al otro lado del umbral cultural. (La cosa no fue tan superficial como parece dicho así; como veremos más adelante, para los japoneses la transformación interior es algo esencial, aunque solo cuando va acompañada de pruebas externas que acrediten dicha transformación.) Claro que también es posible que el gran experimento japonés no descarrilara en un año concreto; a lo mejor sencillamente desapareció por iniciativa propia. En los años ochenta, la escena musical nipona se reducía poco más o menos al techno-pop, el j-pop, la j-fusión y sus múltiples variantes cantables, bailables y llenas de color. Seguía habiendo representantes de la tradición anterior, por supuesto, pero a partir de 1979 tuvieron que sobrevivir, como quien dice, bajo tierra. Y como bien sabemos todos, hermanas y hermanos, lo que ocurre bajo tierra siempre merece la pena ser explorado, pues es ahí donde vamos a pasar la eternidad. Sí, viva el optimismo. El caso es que, en lugar de volvernos locos intentando señalar un año concreto, quizá lo mejor sea relajarse y dar las gracias a los protagonistas de los capítulos siguientes por su valiosa contribución a nuestra

cultura musical. Os garantizo que un estudio detallado de este libro hará que os replanteéis vuestra actitud hacia la música, el arte, el tiempo..., y sí, en definitiva, la vida. ¡Vamos allá!



CAPÍTULO 1

LOS HIJOS DE MACARTHUR

マッカーサーの子供たち

Los barcos negros

El 8 de julio de 1853, cuatro barcos de vapor de color negro de la armada estadounidense fondearon en la bahía de Tokio. La aterrorizada población del litoral, que nunca hasta entonces había visto un buque de vapor, los describió como «dragones gigantes que regurgitaban humo». Para el Gobierno japonés, la presencia de aquellos «cuatro barcos negros de torvo semblante» venía a significar que doscientos cincuenta años de aislamiento voluntario se acercaban a su fin; más de dos siglos durante los cuales el todopoderoso clan Tokugawa había promovido un recelo paranoide hacia los *gaijin* («forasteros»), hasta el punto de que los náufragos extranjeros que arribaban a las playas del país eran ejecutados de forma sumarísima. Cautivos de esta cosmovisión ilusoria y solipsista, los japoneses habían vivido de espaldas a los enormes cambios culturales que habían propiciado las revoluciones científica e industrial en gran parte de Occidente. Japón pagó muy caro su

aislacionismo aquel día de 1853 en que el comodoro Matthew Perry se asomó al castillo de proa del USS *Powhatan*, el mayor de los cuatro barcos, y, apuntando sus potentes cañones hacia el palacio del emperador, exigió al Gobierno nipón la adopción de un tratado comercial con el Gobierno estadounidense. El hecho de que, en tiempos modernos, un único oficial audaz al frente de una flota de solo cuatro naves pudiera forzarle la mano a un imperio tan importante como el japonés resulta tan absurdo como sorprendentemente cierto. Pues así fue como Japón se reintegró al mundo moderno: firmando a punta de pistola un documento titulado, no sin eufemismo, Tratado de Paz y Amistad, el más descarado ejemplo de diplomacia a cañonazos que se haya visto en la historia.

Conmocionados y estupefactos a causa de los denigrantes acontecimientos que acababan de suceder en la capital, los humillados líderes del clan Tokugawa sentían que el resentimiento hacia los bárbaros les corroía las entrañas. Llevaban tanto tiempo aplicando políticas aislacionistas que en ningún momento habían sopesado la posibilidad de que se diera una situación como la que les había caído entre manos. En 1630, el Gobierno japonés había prohibido que sus súbditos abandonaran el territorio de las islas, y en 1638 había masacrado sistemáticamente a la pequeña comunidad de cristianos japoneses —bautizados por los españoles y los portugueses a lo largo del medio siglo anterior— y quemado todas las Biblias. En dos siglos de incomunicación con el mundo exterior, Japón solo mantuvo