

>> Sergio Pujol

Las ideas del rock

Genealogía de la música rebelde

Las ideas del rock

Colección *Facultad Libre*
Dirigida por Fernando Peirone

Las ideas del rock

Genealogía de la música rebelde

Sergio Pujol



Pujol, Sergio Alejandro
Las ideas del rock : genealogía de la música rebelde / Sergio
Alejandro Pujol. - 1a ed. - Rosario : Homo Sapiens Ediciones,
2021.

Libro digital, PDF - (Facultad Libre / Fernando Peirone)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-771-797-6

1. Música. I. Título.
CDD 306.4842

© 2007 • **Homo Sapiens Ediciones**

Sarmiento 825 (S2000CMM) Rosario • Santa Fe • Argentina

Telefax: 54 341 4406892 | 4253852

E-mail: editorial@homosapiens.com.ar

Página web: www.homosapiens.com.ar

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

ISBN N° 978-987-771-797-6

Diseño editorial: Metonimia diseño

metonimia@arnet.com.ar

Esta tirada de 2000 ejemplares se terminó de imprimir en abril de 2007

en **Talleres Gráficos de Imprenta Editorial Amalevi**

Mendoza 1851/53 • 2000 Rosario • Santa Fe • Argentina

A la memoria de mi padre

«La tensión entre un idealismo inquieto por un lado
y una sensación de desastre inminente por el otro
me mantenía en acción.»

HUNTER S. THOMPSON (*Días de ron*)

«No es momento para falsas retóricas.
No es momento para discursos políticos.
Es el de actuar.
Este es el momento, porque ya
no hay tiempo»

LOU REED («There is no time»)

Prólogo

Entre mayo y agosto de 2006 viajé cada quince días a la ciudad de Rosario para dictar un seminario con un título tan atractivo como enigmático: «Rock y pensamiento». Acababa de fundarse la Facultad Libre y sus flamantes autoridades —el Rector Fernando Peirone y el Secretario de Asuntos Académicos Daniel Scarfo— pensaron, atinadamente, que el rock no podía quedar fuera de la oferta de seminarios del área Arte y Sociedad.

Peirone y Scarfo también creyeron —quizá no tan atinadamente— que yo era la persona indicada para abordar de modo más o menos sistemático una materia que carece de tradición académica, al menos en nuestro país. Como sea, les estoy agradecido por la confianza depositada. Puedo afirmar, sin pecar de amabilidad y genuflexión, que la experiencia (me) resultó fascinante. Frente a un estupendo grupo de alumnos, pude dar rienda suelta a algunas de mis afinidades electivas, en un ambiente de cordialidad, intercambio de ideas y, como se decía en otros tiempos, «amor por el saber». Durante algo más de cuatro meses

me dediqué a leer y releer libros y artículos de los mejores críticos de rock del mundo, mientras me sumergía —a veces con un poquito de nostalgia, por qué negarlo— en la gran discografía del género. En esas fuentes busqué datos y reflexiones que luego transmití en clase y que socráticamente nos condujeron, según creo, a cuestiones más medulares.

Casi inadvertidamente, aquello que había empezado siendo una propuesta docente de tiempo limitado se convirtió en mi principal proyecto del año. Al desafío de síntesis y exposición —había que decirlo todo en sólo 8 clases— se le sumó el del enfoque, ya que no se trataba de contar una vez más una historia de música y rebeldía. Premeditadamente, busqué enfocar los núcleos de sentido del rock como práctica cultural y como género artístico, sin desconocer que, por razones de edad (como se sabe, la «brecha generacional» terminó por reproducirse al interior de la cultura rock), me siento más seguro abordando el panorama previo al punk que aquel que le sucedió. Me concentré en los músicos y grabaciones canónicos, digamos los antológicos, si bien todos ellos supieron ser alguna vez marginales o «alternativos». En otras palabras: el lector no hallará curiosidades ni data exquisita, sino un intento de pensar con cierto cuidado aquello que todos hemos escuchado más de una vez.

Ciertamente, evité caer en el historicismo anecdótico que predomina en el periodismo musical. No quería explicar de manera erudita que Fulanto tocó con Mengano después de haber tocado por años con Sultano (esa hubiera sido una genealogía en el sentido tradicional del término). No negaré que yo también soy un fan que disfruta, casi diariamente, de esa clase de relatos, y sé que los hay buenos y malos; algunos bien escritos y documentados y otros mal copiados de las obras de referencia. Pero el objetivo de «Rock y pensamiento» era examinar las ideas que el rock fue elaborando tanto sobre aspectos generales de la sociedad como sobre cuestiones más acotadas a la creación musical. Si me apuran en las definiciones, diría que exploré las continuidades y rupturas de la(s) poética(s) del rock a largo de los años, convencido de que en toda música habita siempre una visión del mundo.

Las ideas del rock rara vez fueron expresadas en manifiestos, como suele ocurrir con las de los pintores y escritores, o aun con las de los compositores académicos. Podemos decir del rock lo que Simon Frith escribió sobre la música en general: «hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas». Con su tan particular *modus operandi* —una descarga de adrenalina en el límite de lo socialmente permitido— la música joven ha demostrado tener, a lo largo de su discurrir histórico, un alto grado de conciencia de su realidad y del poder de interpelación social que ésta tiene. De hecho, creo que hay pocas formas culturales tan especulativas y suspicaces, tan atentas a los sobreentendidos y las complicidades.

Estamos ante una música que, según suele decirse, *es más que música*. Pero esto merece una aclaración. Si algo concreto y específico define al rock, otorgándole una clave de validación y una legitimidad artística celosamente vigiladas por sus seguidores, eso es la pasión puesta en lo musical, entendiéndolo por ello —ahora sí— *algo más que un discurso sonoro*. Yo diría, por lo tanto, que el rock es una forma cultural que ha colocado a la música en el centro de lo social: una apuesta, más en el sentido de un compromiso que de una mera maniobra de juego. La apuesta del rock ha ejercido una considerable influencia sobre la mentalidad de millones de personas en el mundo, así como, acaso indirectamente, sobre los debates intelectuales de las últimas décadas.

Basta con recordar cómo se transformaron las nociones de composición y autoría a partir de los Beatles, o el peso decisivo que ha tenido la electrónica en la producción del sonido, para entender que no estamos hablando de cambios menores. Si hoy solemos desconfiar de valores que en muchos libros aún figuran como sagrados, o nos preguntamos reiteradamente sobre el futuro de la música y de quienes la consumen, esto se debe a que hemos integrado algunas de las preguntas de la cultura rock a nuestra forma de pensar.

Finalmente, las clases han llegado al libro. Al convertir los apuntes del seminario en un ensayo, debí introducir algunos cambios —desde el elemental «esta clase» por «este capítulo» hasta otros más substanciales—, pero creo que el espíritu del trabajo

no varió. Cada capítulo corresponde a una clase, exceptuando el último. (A esa altura del curso decidí seleccionar una lista de canciones de músicos argentinos del género —de la música beat al rock nacional, pasando por *la progresiva*— y dejar que los alumnos volcaran sus conocimientos e impresiones al fragor de grabaciones bien conocidas, que todos volvimos a escuchar después de haber frecuentado durante algunos meses el canon del rock mundial.) En remplazo de la clase final —que no tomé el recaudo de grabar— incluí un texto sobre el problema de la identidad en el rock argentino, oportunamente leído en el seminario «Nosotros y la música: salud, ética y sociedad», organizado por la Dirección de Música de la ciudad de Buenos Aires en octubre de 2006. De más está decir que mucho de lo que ahí dije fue previamente compartido con mis nuevos amigos rosarinos.

S. A. P.

La Plata - Rosario - La Plata, noviembre de 2006

Las fuentes del grito

Al promediar los años 50, la expresión rock and roll se impone en el ámbito de la música popular norteamericana y en seguida se exporta a todo el mundo. Una exploración lingüística revelaría escasa novedad en las voces combinadas de *rock* y *roll*, pero el maridaje tiene una carga explosiva. A poco de andar, salta a la vista que aquello está protagonizado por jóvenes que cantan y tocan para jóvenes. He aquí la marca etaria, que ya no nos abandonará. El ser joven expresado en todo un género musical. Pasó hace medio siglo y sigue pasando hoy. Pero no se trata sólo de juventud. Si nos atenemos a los informes sociológicos de aquellos años (Passerini: 1996), el joven norteamericano *promedio* es conservador y apático. Si hasta usa remeras con la leyenda «I love Ike», en referencia al presidente Eisenhower, que es la falta de carisma personificada. El rock and roll, en cambio, es rebelde. Por lo tanto, expresa a la juventud desde la disidencia. Se dirá que esa disidencia no es claramente política, y que no podemos asociar lógicamente el posterior triunfo electoral de Kennedy

con ninguna ola musical en particular. De acuerdo. También se dirá que no todos los que bailan «al compás del reloj» son rebeldes, que muchos bailan sin hacerse mayores preguntas, tal como sus padres se mecían plácidamente —hasta patrióticamente— con el swing. Seguramente es así. Pero incluso en la inconsciencia del rock al roll brota algo inquietante. Quizá eso mismo: la inconsciencia, esa súbita adopción de una música gritona, punzante y un poco desafiante de las buenas costumbres. Una música negra mal camuflada, podríamos agregar. Una filtración de guarangos en eso que el economista keynesiano John Galbraith llamó «la sociedad de la opulencia» (Galbraith: 1969). En fin, una renuncia momentánea, un poner entre paréntesis todas las convenciones sociales, al amparo de esa nimiedad llamada rock and roll.

Ahora bien, ¿cuáles son las fuentes intelectuales de aquel gesto? ¿A qué alude el rock and roll subrepticamente? ¿Por qué su irrupción es tan cuestionada por los sectores ultramontanos de los Estados Unidos, siendo a la vez una fórmula comercial, un feliz cálculo de mercado? Bueno, aquí tocamos una cuestión central de toda esta historia, eso que podemos llamar «el pecado original» del rock: sus dificultades para existir fuera de las luces y sombras del mercado, para ser crítico al margen del sistema que critica. Pero sobre esto volveremos más adelante.

Hipsters, beats

En una genealogía de la disidencia, el rock se conecta a una tradición que, a falta de un término más preciso, ha sido denominada *hip*. La voz proviene del slang afroamericano, presumiblemente de Senegal. *Hippi*: ver más allá, tener los ojos muy abiertos, captar las cosas antes que los demás (Leland: 2005). En su deriva histórica y antropológica, lo *hip* concentra la oposición a las formas más convencionales de la vida social. *Hip* es tanto Mark Twain, con su mirada satírica, como Charlie Parker y su manera de revolucionar el jazz. *Hip* es la pieza teatral *The Connection* —también hay película— y el submundo de los drogadictos y *dealers* que retrata. El (lo) *hip*, que está en la antípoda del *american way of life*,

es la base de lo que en los 60 se llamará contracultura, pero su sentido es menos acotado, ya que representa el espíritu anticonformista de la cultura norteamericana.

Podríamos decir, sencillamente, que *hip* es eso que nos sigue uniendo a los Estados Unidos más allá de cualquier proclama antiimperialista. Más allá de Bush y compañía. *Hip* es lo que vieron Godard y Truffaut en algunas películas de Hollywood de los años 40 y 50 (películas que difícilmente consideraríamos contraculturales; es por eso que digo que lo *hip* es un poco más amplio y abarcador que lo contracultural aunque sus sentidos estén emparentados). En televisión, un medio por naturaleza tan poco *hip*, hoy Los Simpson y ayer Bugs Bunny representan esa mirada crítica. Desde luego, no es incorrecto relacionar lo *hip* con la vida bohemia, con la vida en San Francisco y el lado este de Manhattan.

Ahora bien, en la posguerra aparecen los *hipsters*, esos sujetos superinformados, de modales más bien europeos que podrían dialogar animadamente, si acaso les interesara, con Sartre o con Henry Miller y que se identifican, en algún sentido, con la minoría negra en los Estados Unidos. Son, al decir de Norman Mailer, los «blancos negros». Mailer los describe tempranamente como sujetos que viven con la muerte como peligro inmediato, separados de la sociedad, existiendo sin raíces, «partiendo a un viaje sin mapas hacia los mandatos rebeldes de las personas» (Nuttal: 1974). Miembros de una pequeña burguesía desencajada —traicionan las esperanzas de sus mayores—, un poco marginales o corridos del centro de la escena americana, más superados que indignados, los *hipsters* responden al racismo de su país vistiendo los atuendos del dominado. Hacen la operación contraria a la que ensayará Michael Jackson una generación más tarde, cuando logre blanquear su piel ayudado por la cirugía facial y otros artificios. Los *hipsters*, por el contrario, se quieren desprender de la sociedad de los *wasp* (blancos, anglosajones y puritanos, todos reunidos en cuatro inflamadas letras).

Si bien los *hipsters* no conforman una especie totalmente novedosa —ya en los 20 y 30 había escritores blancos seducidos por el jazz y la cultura negra—, la vida urbana de los años 50 les brinda innumerables estímulos, tanto en el campo del arte como

en el de la noche sofisticada y reventada. Porque el *hipster* es el reventado. He aquí una idea —o mejor dicho, una figura— intrínseca a la historia del rock: el reventado es alguien que vivió mucho, acaso demasiado, y siempre un poco fuera de foco, al margen de las convenciones, llenando su cuerpo de drogas y alcohol y música. Aunque el término significa un exceso negativo —revientan los globos cuando los llenamos de aire desafortadamente—, la del reventado es una figura con aura. Con aura de rebeldía.

Cuando en 1957 se publica *En el camino* (*On the road*), la novela de Jack Kerouac, todos hablan de la generación beat. Inmediatamente, un periodista agregará el sufijo *nik*, algo que disgusta a Kerouac aunque quedará establecido así. La manifestación de esta suerte de movimiento o escuela literaria, que no casualmente se da en el momento de máxima exposición del rock and roll, es tardía respecto a la génesis y desarrollo de la cosmovisión beat. Veamos el caso de Kerouac. Su novela data de muchos años antes, acaso finales de los 40, pero sólo llega a despertar interés en una editorial sobre el cierre de la presidencia de Eisenhower. Es decir, lo beat, en tanto expresión literaria del espíritu *hip*, se va macerando lenta y sigilosamente. Es *underground*, corre como río subterráneo, mientras el consumismo de la americanidad crece geoméricamente. Incluso podría decirse que al tomar la generación beat gran notoriedad, el movimiento ya tiene los días contados. El dominio público ahogará el grito beat, situación que, años más tarde, podrá decirse de la contracultura y el rock.

Más existencialistas de Kierkegaard que de Sartre, los beats son escritores y bohemios —generalmente las dos cosas a la vez—, de clase media urbana, de familias disfuncionales —o al menos así son considerados por la mirada reduccionista de la psicología norteamericana de la época— y de elecciones de vida sin duda muy diferentes a las promovidas por *Life* y *Time*. Se trata de un grupo pequeño e inorgánico que, no obstante su actitud de crítica y rechazo al ambiente cultural imperante, puja por hacerse un lugar en el panorama de la literatura de los 50. Los beats no profesan una ideología política muy clara, aunque sin duda están en la antípoda del pensamiento conservador y el discurso anticomunista de la guerra fría. Tampoco encuadran bien en la

izquierda comunista, y de esta sólo reciben escarnio y acusaciones. De cualquier modo, ciertos principios del anarquismo viven en sus prácticas cotidianas y en su «programa» de liberación personal. Por ejemplo, el de la libertad individual frente a las apetencias del «sistema»: he ahí una constante en las obras y en las vidas —esferas estrechamente conectadas— de los beats.

Probando que son lo contrario al americano satisfecho y conformista, los beats son mayoritariamente poetas —Allen Ginsberg, Gregory Corso y Lawrence Ferlinghetti—, aunque cierto reconocimiento les vendrá por el lado de la narrativa, con las novelas de Kerouac. También William Burroughs participa de la movida beat, aunque desde una individualidad muy pronunciada. Tal vez sea el vínculo de este último con las drogas lo que sellará el vínculo beat-droga, si consideramos *Almuerzo desnudo* su texto más notable, de indudable influencia en la cultura rock (allí abrevarán, con resultados bien diferentes entre sí, Patti Smith, Frank Zappa, Laurie Anderson, Lou Reed, David Bowie y Kurt Cobain).

Detengámonos un rato en la novela *En el camino*. Cuenta la historia de un grupo de amigos, en el que se destaca Dean Moriarty, especie de héroe maldito. Relato iniciático de algo que, en realidad, nunca se revela, nunca empieza, nunca madura, la novela instala en el imaginario de los jóvenes el tópico del nomadismo. Los personajes recorren la ruta 66, yendo de Nueva York a San Francisco, con algún viaje también a Nueva Orleans, ciudades que desde entonces quedarán santificadas para la contracultura. Otros rasgos de la personalidad beat son el desapego a los bienes materiales, la búsqueda «interior» —el camino es la meta, no hay un más allá ni un destino— y el poder liberador de la música y el arte, a veces ayudado por las drogas.

Los personajes de *En el camino*, todos inspirados en amigos de carne y hueso del autor, llevan al plano de lo cotidiano sus ideales: hay en la novela la promoción de un nuevo modo de vida, matriz del hippismo. Un poco más tarde, con *Los subterráneos* y *Los vagabundos del Dharma*, Kerouac completará su visión *hipster* de la realidad americana, agregando, especialmente en la segunda novela mencionada, el componente zen. En sánscrito, *dharma* significa sostener, cargar, pero el budismo utiliza el vocablo

en más de un sentido. *Dharma* puede ser el objeto de un pensamiento (la idea o contenido mental), y también es la ley cósmica, el gran precepto que domina nuestro universo (Kronenberg: 2005). Esta última acepción parece ser la que sustenta Kerouac, cuya adscripción al budismo es sin duda representativa de los *beatniks*.

Tenemos, hasta aquí, un puñado de ideas que, a partir de la generación beat, calará en la cultura joven de los 60 y 70. Repasemos. El viaje como experiencia de conocimiento (no el viaje turístico, se entiende); el rechazo a los mandatos familiares burgueses y de cualquier institución que ponga freno o límite al impulso de individuación; la identificación con los verdaderos marginales de los Estados Unidos (músicos negros, aborígenes, etc.); la atracción por el budismo zen y las religiones «alternativas», buscando escapar así del eje religioso protestante; y, claro, la celebración de la juventud como expresión máxima de la libertad y la belleza (eso simboliza Dean Moriarty, personaje calcado de Neal Cassady, amigo de Kerouac con el que éste seguramente mantuvo un amor homosexual).

Respecto a la música, que insufla *En el camino* de un modo visceral, debemos decir que la generación beat escucha jazz, especialmente en la modalidad bebop o moderna. El libro contiene varios fragmentos de descripción musical. Por ejemplo, cuando Dean va a escuchar al pianista *cool* George Shearing: «Y Shearing empezó a balancearse; una sonrisa recorrió su rostro extasiado; comenzó a balancearse en el taburete del piano, hacia adelante y hacia atrás, al principio con lentitud, luego de acuerdo con el ritmo, cada vez más de prisa, mientras su pie izquierdo golpeaba el suelo marcando el compás, su cuello se balanceaba retorciéndose, bajaba el rostro hasta las teclas, se echaba el pelo hacia atrás; se despeinó y empezó a sudar. La música se hacía más potente. El bajista se encorvó y tocó cada vez más fuerte, y cada vez más de prisa; eso era todo. Shearing empezó a tocar su solo; los acordes salían del piano como grandes chubascos, y se pensaba que el tipo no tendría tiempo de ordenarlos. Se agitaba como el mar. La gente gritaba: —Sigue, sigue...» (Kerouac: 1983).

Este fragmento que acabamos de compartir es típicamente beat, pero para el lector argentino tiene un aire familiar, ¿no?