

JOSÉ AGUSTÍN

ML
3561
.J3
A3

LA NUEVA MÚSICA CLÁSICA

CUADERNOS DE LA JUVENTUD
I. N. J. M.

ABRIL - MAYO 1968

La onda

El título de este libro es una exageración. En realidad debió ser una nueva forma de la música clásica, o algo así, más cercano a la objetividad. Sería ridículo afirmar que el rock (aunque incorrecto, utilizaré el término por razones de comprensión) es la nueva música clásica, pero creo que ya nadie negaría que el rock se ha convertido en una búsqueda musical digna, compleja y revolucionaria. Leonard Bernstein no titubeó en catalogar *She's Leavin' Home*, la canción de los Beatles, a la altura de los mejores lieds de Schubert; y Karl von Meier, especialista en música clásica, aseguró: "La música popular", pop music, "es ya una forma artística. *Satisfaction* es la canción más grande que se ha compuesto y yo exijo los discos de Rolling Stones y Beatles en mi curso de apreciación musical en la Universidad de California." Testimonios semejantes, de gente estudiosa, existen por montones y sociólogos, siquiátras, escritores, gurus, sacerdotes, hippies, esotéricos, críticos y compositores de música clásica han formulado opiniones y elaborado estudios sobre las formas musicales de la juventud de todo el mundo: el rock no puede circunscribirse a fronteras, sino que se desarrolla en todos los países aclimatándose a sus características. El rock no es patrimonio de Estados Unidos, aunque allí haya surgido. Se da en todas partes y existen grupos estupendos en Inglaterra, Estados Unidos, Francia, Alemania, Suecia, Australia, España, Ita-

lia, México y muchos países más; el rock no se riñe con el temperamento de un pueblo en particular, sino que se identifica con los sentimientos de progreso, amor y alegría de la juventud de cuerpo y espíritu. Además, Beatles, Rolling Stones y Who —entre otros grupos— han demostrado que se puede —se debe— rescatar las tradiciones folklóricas para asimilarlas en el rock.

Naturalmente, no todo el rock es arte. Aún predominan los cantantes y conjuntos que hacen música comercial, para divertir, bailotear, entretener. Sin embargo, aun en esos conjuntos han habido cambios: Raiders, Supremes, Dave Clark, Monkees, Association, Box Tops, Animals, etcétera, han empezado a cuidar más sus piezas, a introducir elementos electrónicos e instrumentos no convencionales (desde los barrocos hasta los exóticos) para experimentar. Basta analizar un clásico de la prehistoria (*Hound Dog*, por ejemplo) y compararlo con un disco de oro de 1968 (*Daydream Believer*, digamos) para advertir la evolución tan extraordinaria que se ha llevado a cabo en doce años en el terreno *comercial*. Los avances del rock experimental no tienen paralelo en la historia de la música.

Y no toda la música popular es *tan* comercial: los versos de muchas canciones no dicen trivialidades sino que exponen un punto de vista fresco e inconforme de la sociedad contemporánea. Que esta inquietud tenga éxito es aún más significativo: hay millones de jóvenes interesados en lo que dicen estos conjuntos y que evolucionan con los rocanroleros. Cada canción de este tipo es un cartucho de dinamita para los convencionalismos y las sagradas costumbres de los sistemas sociales que padecemos. Se puede generalizar un poco y decir que el buen rock, en sus letras, se manifiesta en contra de la hipocresía, la mezquindad, el

egoísmo, la mojigatería, el fanatismo, el puritanismo, el patrioterismo, la guerra, la explotación, la miseria social e intelectual; y lucha por la paz, el amor, la creatividad y el cambio de todo lo obsoleto.

El rock es ya una forma artística porque: simplemente, crea belleza y manifiesta la realidad catalizada, implica mucho esfuerzo y mucha dedicación, y ofrece un nuevo orden estético que ninguna corriente de la música, y por supuesto, ninguna otra disciplina artística puede entregar. Las características anteriores se ajustan, hasta el momento, a un grupo reducido de músicos, pero su influencia abarca de una manera u otra a todos los demás, quienes se esfuerzan por expresar algo distinto: hasta Peter Tork, de los Monkees, dice en *For Pete's Sake*: "El amor es comprensión, está en todo lo que hacemos; en esta generación haremos brillar al mundo." Al igual que Tork, otros jóvenes músicos han tenido que cambiar el enfoque de sus composiciones. Sin embargo, subsiste la diferencia: mientras Neil Diamond, el trío Hazier-Holland-Holland, Gordon y Bonner o Tommy Boyce y Bobby Hart son más o menos obvios, los Doors, Jagger y Richards, Lennon y McCartney, Frank Zappa, Lou Reed, etcétera, han aprendido a evitar las concesiones, lo bobo, el panfleto; y dan su visión del mundo a través de la autenticidad y de metáforas e imágenes que son verdadera poesía. Esta cualidad de los mejores compositores jóvenes tiene su origen en Bob Dylan.

Todos los grandes músicos y compositores populares de la actualidad son menores de treinta años: los nacidos en 1940 son ya medio ancianos y la mayoría nació entre 1941 y 1949, hasta Frank Zappa, que aparenta más edad. Esto es importante pues los jóvenes siempre se han inclinado por un cierto tipo de música, más antes esa música era compuesta e

interpretada por gente adulta: Frank Sinatra, Al Jolson y Pedro Infante, por ejemplo, no eran tan jóvenes cuando surgieron como ídolos. De la misma manera, sus orquestas, sus compositores y toda su organización se hallaban formadas por adultos. Pero cuando el rock and roll estuvo en su apogeo, los jóvenes tuvieron intérpretes de su edad. Hasta entonces se rompió, en toda la línea, la creencia de que se necesita edad para tener éxito y para lograr una obra. Y cuando los cantantes se volvieron buenos músicos y compusieron, se pudo plasmar una ideología juvenil y progresista; y pudieron llegar, más que nadie, a conmover e influir en los jóvenes. Esto es muy importante si se toma en cuenta que en Estados Unidos, por ejemplo, se editan más de cien discos sencillos cada semana destinados a un núcleo de personas menores de veinticinco años, y es de ese núcleo de donde salen las personas más entusiastas y activas que transformarán y enriquecerán el mundo, que adquirirán conciencia de los problemas que nos agobian. De esto es responsable, en una buena medida, la música popular y Christopher Porterfield, de Time, es objetivo al reconocer que la influencia de los Beatles, en cuestiones de tipo social y aun político, es inmensa. Naturalmente, no todos los músicos jóvenes tienen la influencia de los Beatles, pero su radio de acción es muy considerable: de cada sencillo que graban se venden cientos de miles de copias. Esta influencia es positiva porque ninguno de los grupos en cuestión canta estupideces (eres mi chica ye ye / y bailas a gogó / a mi novia le dicen la Patotas eh eh Patotas / sigue con tus movidotas / Reinalda quítate esa minifalda / cuando bailas a gogó / se te ve hasta la espalda / déjame bailar / y vacilar / y que todos se vayan a volar), o canallas apologías de los asesinos Gorras Verdes, como Barry

Sadler. Los nuevos conjuntos tratan de comunicarse y se preocupan por aprender y mejorar; han logrado, a través de un proceso muy rápido, asimilar todas las formas musicales (clásico: cantos gregorianos, Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Richard y los Juanes Strauss, Offenbach y Sibelius, Ravel, Villa-Lobos, Revueltas, Boulez, Varèse, Stravinsky, Honegger, Milhaud, Hindemith, Bartok, Cage, Shostakovich, Britten y Stockhausen; jazz: Jelly Roll Morton, el primer Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Monk y MJQ; folk gringo: Leadbelly, Woody Guthrie; blues: Muddy Waters, Hank Williams; música más o menos folklórica: ragas indias, sonos veracruzanos y paraguayos, ritmos cubanos y africanos, sambas, tangos, canciones francesas, austriacas, australianas, chinas, japonesas; etcétera, muchos etcéteras) y el resultado ha sido la música abierta: Zappa y Jefferson Airplane exploran las experiencias del ácido y la mariguana, George Harrison busca en la música india; los Rolling Stones pasan del acordeón francés al arpa con clavecín para trascender los sonos veracruzanos. Todos los caminos están abiertos y se sabe cómo recorrerlos. Además, los conjuntos ya no compiten sino que han aprendido a reconocer: lo que alguien descubre es beneficioso para el otro y todos están en la misma onda.

Dave Crosby, de los Byrds, desliza estas ideas: "Los grupos de rock tienen que emplear mensajes telepáticos o no pueden tocar buena música. Se puede obtener un setenta por ciento de calidad con la técnica, mas para lograr la magia hay que estar con tu compañero. Hay que saber qué sucede en niveles que no son expresables con palabras. O puede suceder que a los cuatro nos venzan nuestros egos y olvidemos que nos amamos el uno al otro, que todos somos la misma persona y que es bueno. Cuando recordamos *eso*, toca-

mos música; cuando lo olvidamos, hacemos ruido.” George Harrison asegura en una canción: “Y el tiempo vendrá en que veas que todos somos uno y que la vida fluye dentro de ti y sin ti.” Entre los buenos conjuntos se han lanzado casi como consigna las frases de los Beatles: “I get by with a little help from my friends” y “I’d love to turn you on.” Además, se hallan seguros de que lo que quieren comunicar bajo esas premisas sea comprensible por todos, pero especialmente por los adolescentes. Frank Zappa, líder de los Mothers of Invention, afirma: “Yo creo que los muchachos están listos para cualquiera de nuestros discos”, todos son sumamente experimentales y desconcertantes; y agrega: “Creo que toda esta decadencia es muy asqueante; me gustaría que se acabara, estoy hasta el copete. Este sistema está basado en falacias. Nuestra moral, por ejemplo. Ningún animal, incluido el hombre, está hecho físicamente para vivir bajo semejante moral. La gente tiene que dejar de ser hipócrita y tiene que pensar y considerar tanto la mente como el cuerpo cuando redacte sus leyes.” Lo anterior se refuerza con la siguiente declaración: “Los muchachos están tratando de pensar, pero les es difícil: nunca se les ha enseñado a hacerlo. No se les ha enseñado a que realmente se vean a sí mismos y Yo también he estado tratando de pensar.” Estas palabras pertenecen a Mick Jagger, de los Rolling Stones, quien fue procesado por fumar mariguana. Y si alguien *piensa* y crea belleza como Jagger qué importa que fume mariguana, se masturbe o viaje con ácido; a fin de cuentas, cuando Mick Jagger o Bob Dylan o Jim McGuinn o Frank Zappa o Grace Slick fuman mariguana no andan invitando a la gente ni le echan el humo en la cara. Dave Crosby define el asunto con claridad cuando asegura: fuma mariguana y viaja con ácido porque ésa es su onda; pero

en realidad él se realiza cuando toca y compone, *no* cuando se droga; además, admite que no es necesario el Acapulco Gold o el ácido para lograr buena música, reconoce que si los Beatles abandonaron las drogas, perfecto (“las drogas fueron para nosotros como tomar una aspirina sin tener dolor de cabeza”, dijo Paul McCartney), pero impone la ley Dorada de California: “No te metas conmigo y no me meteré contigo, y vive como quieras pero déjame vivir como quiero, y no trataré de meterte mis ideas si no tratas de meterme las tuyas.” Lo principal es buscar comunicación y amor: para gente que vive en el paraíso de la enajenación y la mediatización, llevar a semejante ideología es más que ovacionable.

Este espíritu objetivo, respetuoso y progresista se advierte en casi todos los buenos rocanroleros, ya sea en las canciones que escriben —porque casi todos interpretan sus propias composiciones— o cuando formulan una declaración. John Densmore, baterista de los Doors, dice: “Yo trato de tocar melodías, no nada más acompañar con unos-tres-cuatro.” Y Paul Kantner, de Jefferson Airplane: “Uno siempre está aprendiendo. Aunque sólo se toque la guitarra, se aprende. Y aprender con otros cuatro amigos aumenta cuatro veces lo aprendido.”

Llegar a esta revolución musical es casi inconcebible en tan poco tiempo. Es el largo camino de I want to hold your hand a I'd love to turn you on.

Flashback w|apologies to old Rabelais

en un principio fueron Leadbelly y Woody Guthrie y Muddy Waters y Billie Holiday y Bessie Smith y Ellington y Gillespie y Monk y Modern Jazz Quartet quienes empezaban

a emparentarse con Ravel y Stravinsky y Sibelius y Varèse
y así vino Ray Charles y llegó

Elvis Presley

al lado de Chuck Berry y Fats Domino y Little Richard y
engendró a Gene Vincent y a Buddy Holy y vio surgir a
Jackie Wilson y a James Brown y a Otis Redding y luego
a las Supremes y a los Beach Boys cuando ya existía

Bob Dylan

quien trascendió a Joan Báez y a Peter Paul and Mary y
a Peter Seeger y engendró a Donovan y a Tim Buckley y a
Judy Collins y hasta a Leonard Cohen e influyó y fue in-
fluido por

los Beatles

y los Rolling Stones

quienes engendraron a los Kinks y a los Yardbirds y a los
Byrds y a los Lovin' Spoonful amigos de Mamas and the
Papas precursores de Grateful Dead y Jefferson Airplane
y Peanut Butter Conspiracy y Country Joe and the Fish y
Butterfield Blues Band que con Blues Project y Big Brother
and the Holding Company volvieron a los Stones y Muddy
Waters mientras Frank Zappa y sus

Mothers of Invention

estudiaban a Varèse y con Beatles y Stones se interesaban
por Stockhausen y Boulez después de pasar por Bach Vivaldi
& Mozart mientras los Doors improvisaban asimilando el
jazz y Vanilla Fudge y H. P. Lovecraft conocían a los clásicos
y no recurrían a efectos de estudio y Velvet Under-
ground unía a Dylan con Sade y Jimi Hendrix Experience
mezclaba a Georgia con Liverpool cuando los Who y Procol
Harum y Cream y Pink Floyd experimentaban y dignifica-
ban a Inglaterra y para entonces todas las corrientes podían
ser una sola y todos se amaban y no competían y se ayu-

daban gracias a Maharishi Mahesh y Ravi Shankar y ácido y Che Guevara y Fidel Castro y así hablaban de este mundo y de otros mundos y Fever Tree y Love y Fugs y Blood Sweat and Tears y Electric Flag y Blue Cheer y Janis Ian y Simon and Garfunkel y Steppenwolf y Iron Butterfly y Clear Light y Free Spirits y hasta los Monkees recibían y empezaban a dar lo que ningún otro arte había dado en tan poco tiempo y que al fin se recogió en México donde Angélica María

y los Dug Dugs y Javier Bátiz y sus Finks y Mayita y Tijuana Five aprovechaban las experiencias para ofrecer otras y seguir adelante|

Flashback inevitable

Elvis Presley empezó a grabar en discos Sun, en Tennessee. Cuando lo contrató la RCA Victor prácticamente inició el rock porque Bill Hailey and his Comets era un grupo de músicos ya maduros. Después de James Dean, Presley fue el más grande ídolo de la juventud, fundamentalmente a causa de su sinceridad y su aspecto anticonvencional. Era una rebelión contra el mundo adulto a través de patillas, ropa y contoneos obviamente sexuales. Los mayores podían admitir a Pat Boone y a Rick Nelson, eran clean cut kids, pero tenían que aborrecer a Elvis: significaba una explosión de vitalidad y agresividad y sensualidad intolerable. Pero Elvis sabía cantar: no sólo gritaba al contonearse, sino que su voz era hermosa y capaz de ternuras y violencias. Nadie, ni Beatles ni Monkees, ha podido igualar las hazañas discográficas de Elvis Presley: casi cincuenta discos de oro que significan mucho más de 200 millones de copias vendidas, los exitosísimos, *Heartbreak Hotel*, *Jailhouse Rock*, *Don't*

Be Cruel, All Shook Up, Love Me Tender, A Fool Such As I y muchísimos otros sencillos estuvieron eternidades en el primer lugar de ventas; llegó a reunir hasta seis canciones en los diez primeros lugares del hit parade en una sola semana; ocasionó motines y disturbios en cada una de sus presentaciones: hasta la fecha sigue vendiendo cada disco que saca y continúa en las portadas de las revistas juveniles.

Ray Charles es tan importante como Presley, porque abrió los mercados del rhythm and blues, la música soul, al público pop. Su extraordinaria voz y el alma que fluye en sus arreglos y al tocar el piano han permitido la calidad de Otis Redding, Jackie Wilson, Aretha Franklin, Sam y Dave, Booker T, las Supremes y muchos otros músicos negros. Desde *Georgia on my Mind* hasta *Hit the Road Jack*, pasando por *I Can't Stop Lovin' You, Mint Julep*, las dos partes de *What I Say* y tantas maravillas más, el cantante, compositor y arreglista negro, ciego y drogadicto, ha influido decisivamente en la música moderna.

Buddy Holy, muerto repentinamente en plena juventud, fue otro cantante-compositor cuya música ha servido de lección a todos los grupos contemporáneos. Buddy cantaba primero con los Crickets en discos Brunswick, pero después cantó solo en Coral. De su primera época son *That'll Be the Day* y *Oh Boy*. Después vino la ya legendaria *Peggy Sue* (una canción que se adelantó a su época y que no ha envejecido nada) con *Early in the Morning, Raining in My Heart, Maybe Baby, Rave on, Words of Love, Not Fade Away* (las dos últimas revitalizadas por Beatles y Rolling Stones). Todas son piezas clásicas que sobresalen, sin duda, por sobre la producción de la época.

Chuck Berry es un cantante-compositor negro redescubierto por los nuevos grupos. Chuck Berry, cuyas piezas han

sido obligadas para Beatles, Rolling Stones y los grupos de California. La fertilidad y el genio de Chuck Berry permitieron instrumentaciones mucho más complicadas que las de la época y que han sido debidamente asimiladas ya. Sin Berry y *Memphis, Sweet Little Sixteen* (plagiada siniestramente por los Beach Boys en sus inicios squares), *Roll Over Beethoven, School Days, Rock and Roll Music, Johnny B. Goode, Maybelline, Brown Eyed Handsome Man* y *Nadine* el rock moderno no sería lo que es.

A mi juicio, éstos son los cuatro grandes precursores del rock actual; por supuesto, quedan compositores como Sam Perkins, Jerry Lieber, Mike Stoller; y cantantes como Little Richard y Gene Vincent y Fats Domino. Sin embargo, su influencia no puede compararse con la de estos cuatro colosos. En sus respectivas grabadoras (RCA. Victor, ABC, Coral y Chess) existen lps con los grandes éxitos (cuatro, en el caso Presley) sumamente adquiribles.

El jefe Dylan

El maestro Dylan o el jefe Bob o el genio Bob Dylan nació el 24 de mayo de 1941 en un pueblecito infecto de Minnesota, que aunque lo duden se llama Dulluth. Pero no residió en esos parajes, sino que vagó y vivió en Gallup (Nuevo México), Cheyenne (Dakota de Abajo), Sioux Falls (ídem), Phillipsburg (Kansas), Hibbing (Minnesota) y Minneapolis (capital de su Estado natal), donde pasó seis aguerridos meses en la universidad. A los quince años tocaba piano, armónica, guitarra y autoharp. En 61 Dylan fue a New Jersey para visitar a Woody Guthrie. Para septiembre del mismo año cantaba en el Village y había despertado el entusiasmo de algunos críticos y de los hips. La Columbia lo

contrató y así surgió su primer álbum, *Bob Dylan*, al que siguió *The Freewheelin' Bob Dylan*, *The Times They Are A-Changin'*, *Another Side of Bob Dylan*, *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited*, *Blonde on Blonde* y *John Wesley Harding*. En estos discos desfilan obras maestras como *Song to Woody*, *The House of the Risin' Sun*, *Talkin' New York*, *Highway 51*, *Blowin' in the Wind*, *Don't Think Twice It's All Right*, *Masters of War*, *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, *The Times They Are A-Changin'*, *With God on Our Side*, *All I Really Want to Do*, *Spanish Harlem Incident*, *Chimes of Freedom*, *Motorpsycho Nitemare*, *My Back Pages*, *It Ain't Me Babe*, *Love Minus Zero*, *115th Dream*, *Mr. Tambourine Man*, *It's All Right Ma (I'm Only Bleeding)*, *It's All Over Now Baby Blue*, *Like a Rolling Stone*, *It Takes a Lot to Laugh It Takes a Train to Cry*, *Queen Jane Approximately*, *Just Like Tomb Thumb's Blues*, *Desolation Row*, *Rainy Day Women # 12 & 35*, *Visions of Johanna*, *Leopard Skin Pill-box Hat*, *Absolutely Sweet Mary*, *Sad Eyed Lady of the Lowlands*, *John Wesley Harding*, *The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest*, *I'll Be Your Baby Tonight*. Eso, sin contar con que el resto del material de Dylan es de una calidad insólita, aunque en veces él no lo cante como uno quisiera.

Aunque en un principio Dylan pertenecía a esa mezcla neoyorquina que es la música folklórica con canciones de protesta, con antecedentes en Hank Williams, Jelly Roll Morton, Leadbelly, Muddy Waters y Woody Guthrie, sus canciones evolucionaron a lo que alguien calificó como folk urbano y de ahí a la personalísima, onírica, comprometida con el arte y la sociedad, onda Dylan que en su último disco (*Harding*) enfila hacia la sencillez, la tranquilidad, la melancolía y la espiritualidad.

Musicalmente, toda la música de Dylan es sencilla: obtiene una tonada (la más de las veces bellísima) y la desenvuelve sin variarla. Pero Dylan es aún más importante como poeta (lo que puede ponerle música le llama canción y a lo que no, poema). Sus construcciones poéticas son sumamente complejas: en veces utiliza versos largos o no, pero juega con las rimas hasta niveles increíbles. La repetición de una rima durante ocho versos, por ejemplo, combinada con rimas internas (en inglés no son nada leoninas) es alucinante. Su virtuosismo manejando sílabas y rimas y juegos rítmicos no tiene precedente y sólo ha sido asimilado recientemente por los Beatles, Leonard Cohen, Sonny Buono, Donovan y otros compositores. En su primera etapa, Dylan manifestaba un lenguaje de metáforas más o menos poco complicado con relación directa a su individualidad o a fenómenos sociales. Salvo en un álbum (*The Times They Are A-Changin'*) nunca ha incursionado de lleno en la canción de protesta; y en el contenido, nunca ha estado de lleno, tampoco, en el folk. Después pasó a imágenes oníricas, en veces sumamente agresivas y complicadas; en ellas podía encontrarse una gran ternura, dosis inconmensurables de humor corrosivo, sátira, reflexiones sobre efectos post-drogas y juegos con momentos muy actuales y con personajes literarios o de ficción o de ambiente circense o de la Commedia dell'Arte, pero siempre con una imaginación desbordante, gran facilidad para inventar, para soñar o para transmitir la realidad a partir de lo no directo, lo habitual o los grandes problemas. En su última etapa ha regresado, en cierta forma, a la sencillez en las imágenes pero con una profundidad que —aunque ya poseía antes— ahora ha alcanzado la máxima madurez. Su poesía sigue siendo bellísima, pero se ha depurado hasta un nivel de perfección.

Dylan es un factor determinante en la música actual: en todos los ámbitos, de Mothers of Invention a Beatles y Rolling Stones. Es, además, un gran instrumentador cuando decide emplear sonidos eléctricos y conjuntos que lo acompañen. Y es, por último, el músico más completo, en esencia, que existe en la actualidad el más profundo sin pretender crear música trascendente entrecomillas. Es uno de los personajes más complejos del siglo. Creo, sinceramente, que sólo se podrá comprender a Dylan hasta dentro de algunos años: por el momento se halla muy por delante de todos.

Beatles forever

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, Capitol SMAS 2653, es sensacional desde la funda (ya homenajeada por los Mothers of Invention en su *Money*): Beatles camuflados como la banda del sargento Pepper, rodeados por personajes más que identificables (Marx, Dylan, Poe, Laurel y Hardy, T. H. Lawrence, Marilyn, etcétera: falta Mahesh); todos asisten a un sepelio presidido por el busto de Pepper y por plantas de marihuana entre letras de flores.

Los Beatles, para sus fines aviesos, inventaron la presencia del sargento Pepper, creador de la Orquesta de Corazones Solitarios, y de hecho es ésta la que interpreta todas las piezas, menos *A Day in the Life*. El primer número más o menos indica lo anterior y abre el show tras aclarar: el cantante Billy Shears iniciará el fuego. En esta *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* el conjunto hace uso de vibradores y efectos antes de que entren los metales, muy de banda. El cuarteto presenta a la Orquesta y es ésta la que sigue.

El cantante Billy (Ringo Starr) interpreta *A Little Help*

From My Friends y afirma: "I get high with a little help from my friends." Y claro, hay numerosas interpretaciones para ese high. Las partes dialogales entre Ringo y sus compañeros son estupendas. *A Little* es, más que nada, una canción sencilla y limpia interpretada de la misma manera.

Lo que sigue es una obra maestra cantada por John Lennon; *Lucy in the Sky With Diamonds*, cuyas iniciales LSD (accidentales según los Beatles) anticipan una letra alucinante. Sorprende el manejo del clavecín, del órgano y del bajo. El eco se halla llevado hasta sus últimas consecuencias, al igual que la reverberación y los dubs. Este canto a la muchacha de ojos calidoscópicos es uno de los momentos más altos (en *todos* sentidos) de la música moderna.

Getting Better ofrece una letra (Paul canta) más normal pero autobromeada por los coros canallas de John y George ("no me puedo quejar", "la cosa no está peor"). Nuevamente asombra la electrónica, en especial el timbre del requinto en una nota obsesiva hasta el paroxismo. George Martin ha sabido entender las intenciones beáticas.

Fixing a Hole es una canción que se aprecia mejor cada vez. La letra manifiesta un alto lirismo a través de la realidad inmediata (por el contrario de *Lucy*). El clavecín demuestra una gran utilidad cuando se le utiliza como acompañamiento.

Otra pieza cumbre: *She's Leaving Home*, considerada por compositores y críticos de música clásica como digna de Schubert o Schumann. Se abre con arpa antes de narrar meticulosamente la huida de casa de una muchacha. Un gran acierto es incluir lo que opinan los padres, antes de que Lennon y McCartney deslicen una idea bellísima y terrible: "Se va de casa después de vivir sola tanto años." La instrumentación se realizó a través de cuerdas, cuyos

antecedentes se remontan a *Yesterday* y *Eleanor Rigby*, pero aquí son menos barrocas y más de lied.

Being in the Benefit of Mr. Kite no se aprecia como merece a primera instancia, pero después se descubre obra maestra. Aquí hay un tono corrosivo y un juego casi literario en la temática, ya que desenvuelve un círculo a través del show del Sgt. Pepper y del que arman Mssrs. K y H. La atmósfera de merry-go-round alcanza una intensidad imprevista gracias, claro, al órgano, al clavecín y al moog synthesizer.

El lado dos se abre con la única pieza de George Harrison: *Within You and Without You* (anticipada por sus piezas de *Revolver*). Después de perfeccionar el manejo de la cítara, tamboura, tablas, etcétera, en *Within You* es ya maestro, sobre todo cuando se une a las cuerdas. George dice: "Hablábamos del amor que se ha enfriado y de la gente que gana al mundo y pierde su alma, ¿eres uno de ellos?", o: "Con nuestro amor podríamos salvar al mundo" y: "El tiempo llegará en que tú verás que todos somos uno y que la vida fluye en ti y sin ti", aunque: "Trata de comprender que todo está dentro de ti y que nadie", ni nada, "puede hacerte cambiar." Aquí está presente la meditación trascendental de Maharishi Mahesh y las clases de cítara de Ravi Shankar. Al final, los Beatles ríen: de entusiasmo.

When I'm Sixty-Four regala el empleo de varios saxos en ambiente de early thirties. En la letra juguetona se esconde la burla sangrienta a toda una serie de ideas preconcebidas. "¿Me necesitarás, me alimentarás cuando tenga sesenta y cuatro años?" y: "Tú puedes tejer un suéter al lado de la chimenea. El domingo en la mañana nos vamos a montar: arreglar el jardín, cultivar las plantas, qué más se puede pedir." Et caetera.

El ambiente se transforma cuando Paul canta *Lovely Rita Metermaid* con rimas chispeantes y uso de funky piano. Los instrumentos eléctricos enmarcan el piano y cosas como: "Tomé la cuenta, Rita la pagó. La llevé a su casa y casi se me hizo, sentados en el sofá con una hermana o dos." Al final, viene una sesión freak: quejidos, suspiros, jadeos, monosílabos, ayes, casi eructos, gritos, ahes, etcétera.

Sin interrupción entre el canto de un gallo en *Good Morning Good Morning*. George canta. Y toca su requinto con fuzztone como nadie. Trompetas muy ríspidas, rugosas: casi se pueden tocar. La pieza tiene una extraordinaria intensidad que se acentúa con el alud de graznidos, ladridos, relinchos, píos, que se enlazan

con el ritmo marcado en la batería al iniciar el reprise de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, donde se da terminado el show ya sin orquesta, pero con las guitarras haciendo uso de los vibradores. Se superponen los efectos de multitud. Salvo el fuzz, el cuarteto parece recordar y despedirse de los early Beatles (Paul canta con su voz rocanrolera); pero el show continúa ahora con los Beatles y

A Day in the Life, quizá la obra maestra de la música moderna (con *2000 Light Years From Home*, de los Stones), la más inquietante, angustiante y poderosa. Es cantada por John y por Paul en una parte. En el principio está la genial batería de Ringo, una guitarra de sonido muy limpio, sin distorsionador, mucho piano y más eco y reverberación: la voz que ensayó John en *Lucy* que al decir "I'd love to turn you on" desencadena todo un alud de orquesta, conjunto y electrónica, el flujo de los 41 ejecutantes, las cuerdas como en una sinfonía, las percusiones de Ringo y su manejo de los platillos (una maquinaria de precisión) y la nota sostenida durante cuarenta segundos que pertenece a lo mejor

de la música creada en cualquier época. Aquí se constata, pues, el largo viaje desde *I want to hold your hand* hasta *I'd love to turn you on* que ha acabado con todas las ideas musicales preconcebidas: enriqueció la música electrónica y ha dado dignidad de arte al rock, junto con las búsquedas de los Stones, los Mothers y varios grupos más.

En *Sgt. Pepper* el orden de las canciones no se halla al azar: de una forma u otra cada pieza anticipa, sin adelantar o repetir, los avances de la siguiente. Y si al empezar a oírlo, se cree imposible escuchar algo mejor, se va de espaldas al oír lo que sigue. No en balde *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* costó 56 mil dólares, requirió una orquesta de 41 ejecutantes, varios meses de constante trabajo (que como en *For the Benefit* "garantizan un rato espléndido para todos") y la pasión de los Beatles y de George Martin, el productor.

Sin embargo, la aparición a fines de diciembre de 1967 de *Magical Mystery Tour* (Capitol SMAL 2835), simultánea en varios países, corrobora la certeza de que los Beatles continuarán ofreciendo nuevos caminos y distintos matices de su personalidad.

Magical Mystery Tour es también el título de un film en color para televisión que el cuarteto perpetró después de anunciarlo profusamente. La película se estrenó y según las críticas fue un fracaso total: los Beatles hicieron payasada y media sin orden ni concierto; no obstante, las ganancias del film han sido inauditas y si seguimos al pie de la letra las opiniones de la crítica es posible que el film sea todo lo contrario, por las mismas razones por las que se le impugna. Lo cierto: es un verdadero relajó en la mejor onda, como se puede ver en el comic incluso en el disco.

La funda, aunque no alcanzó la espectacularidad de

otras, muestra a John Lennon con su atuendo walrus, y tras él al resto del grupo con ropaje ad hoc. Se incluye un suplemento a todo color con fotos sensacionales del film. La producción estuvo a cargo de George Martin, quien como siempre refrenó los posibles excesos experimentales. A excepción de *Blue Jay Way* todas las piezas son de Lennon y McCartney. En un lado agruparon las canciones del film y del otro, todas las piezas que han salido como sencillos, salvo *Paperback Writer/Rain* que con *I'm Down* parece que ya nunca las oiremos en álbum.

La mayor parte de estas canciones casi no tienen nada que ver con *Sgt. Pepper*, así como las de éste no tuvieron nada que ver con las de *Revolver*. Hay un estilo, claro, pero los caminos son distintos y el enriquecimiento es notable. P. ej., *Blue Jay Way* no tiene antecedente directo, aunque *The Fool on the Hill*, en cierta forma, pueda responder a las premisas de *She's Leaving Home*.

El análisis. *Hello Goodbye* (canta Paul) es el penúltimo disco de oro beático. Aunque en EU. estuvo tres semanas en primer lugar (según Billboard) en Inglaterra se sostuvo ocho semanas. Este es un dato significativo pues el cuarteto —aunque usa violas, fuzztone, grandes coros— no experimentó demasiado en *Hello*. La letra es muy sencilla y resulta exagerado afirmar que encierra la verdad del amor. Sin embargo es una gran pieza, llena de ritmo, que mereció el éxito a escala de teeny-boppers que tanta falta hacía al grupo.

Strawberry Fields Forever no llegó al primer lugar pero estuvo entre los diez tops. Es una canción mucho más complicada, la primera donde se hizo uso del melotrón. La letra es enigmática, sobre todo en “nada es real, no hay nada en qué confiar” y “déjame llevarte abajo, porque voy

al campo de fresas para siempre”; al final se escucha una cinta al revés y la melodía es tensa, casi opresiva. La canta John. Es muy importante: señala el primer gran cambio, en esencia, del cuarteto y preludia a *Sgt. Peppers's*.

Penny Lane, por el contrario, logra una melodía casi juguetona, muestra un dominio ad nauseam de la trompeta a la Purcell y sabe contrapuntarla con coros sincopados. Durante dos semanas, fue primer lugar. La letra remite a reminiscencias urbanas, a metáforas alegóricas cargadas de intención: “El peluquero vende fotografías, los niños se ríen de él a sus espaldas”, “el banquero nunca lleva su sombrero bajo la lluvia; muy extraño.” Canta Paul.

Baby You're a Rich Man, a pesar de su extraordinaria calidad no tuvo el éxito que merecía (como *Walrus*). Hay un manejo maestro de percusiones, piano, guitarra y cítara: esta vez con menos aires hindúes y más acid. La canta John y sabe ser endiabladamente bailable y muy compleja. Indica un camino fértil que asimila la preocupación oriental con el rock.

De *All You Need Is Love* ya ni hablar. Por su sencillísimo pero vital mensaje se ha vuelto casi un himno. Además constituye el primer estreno mundial de una pieza ante 650 mil escuchas, gracias al programa *Our World* transmitido internacionalmente por el Early Bird. Contó con la presencia de Marianne Faithful, Mick Jagger, etcétera, quienes palmean y llevan carteles con una sola palabra: amor, en varios idiomas. En los coros, el cuarteto se adelanta al tiempo y los canta en un tono más alto al de la instrumentación. Es la pieza de las referencias: se abre con *La marsellesa*, desenvuelve la tonada que canta John y después de la última repetición del estribillo se desata un alud de sonidos que incluye partes de un concierto de Purcell, *Patrulla ameri-*

cana con sax a la Glenn Miller, nostalgias de *She Loves You*, ritmo monocorde, cuerdas que van higher and higher, violas que tocan una canción tradicional de Escocia. Y aparte de enviar su mensaje de amor, los Beatles se divirtieron como enanos.

El otro lado es distinto: hay otras preocupaciones, es otra onda sin fin. Además, se siente cierta unidad, a causa del film. Abre el tema: *Magical Mystery Tour*, donde se invita al público a que participe en el viaje mágico y misterioso. Se oyen tres ritmos distintos, a pesar de la brevedad, y sorprende el tour de force al incluir los estribillos con dos compases de atraso, lo cual engaña al más listo. El piano —que abundará en el soundtrack— y el órgano llevan una función primordial. La cantan todos.

Paul interpreta una pieza bellísima: *The Fool on the Hill*, cuyo título anticipa la temática: el hombre que desde la colina observa y sabe más que quienes lo consideran tonto. “Pero el tonto en la colina ve ocultarse al sol y los ojos en su cabeza ven girar al mundo.” Las referencias son obvias. “La cabeza en una nube, el hombre de las mil voces habla perfectamente fuerte.” Asombra la voz de Paul respaldada por una flauta ríspida.

Flying es el segundo instrumental beático. Las guitarras reverberadas ofrecen un órgano que continúa el órgano. Las voces parecen irónicas, pero luego se descubren solemnes. Hay que oírla a *todo* volumen.

Blue Jay Way forma —con *Walrus* y *A Day*— lo mejor que los Beatles han compuesto hasta el momento. La técnica de grabación, el eco y la reverberación llevadas a sus máximas consecuencias, el órgano y la gran batería de Ringo enmarca la voz de George (él compuso la canción) en esta balada desgarradora e inquietante. Ni los adjetivos

ayudan a reproducir la impresión que causa la melodía, pero la letra (“hay niebla en Los Ángeles y mis amigos perdieron su camino; regresaremos pronto, dijeron, pero extraviaron a sí mismos, en cambio. Por favor no tardes, por favor no tardes mucho porque puedo quedar dormido. Pronto vendrá la bocanada del día sentado en Blue Jay Way”), con la repetición del estribillo, conduce a otro estado, otra dimensión. Esta obra maestra es, más que tristísima, desoladora y comunica una sensibilidad enigmática.

Your Mother Should Know es una pieza juguetona, descansando entre *Blue Jay* y *Walrus*. Paul canta con muchas ganas. El piano es otra vez instrumento base en esta canción sencilla. Los Beatles deslizan: “Arriba corazones y cántenme una canción que fue hit cuando nació su mamá; aunque nació hace mucho tiempo, su mamá debería conocerla.”

El lado y el disco termina con la casi nihilista *I Am the Walrus* (*No, you're not, said little Nicola*). La instrumentación sumamente compleja fue respaldada por un trabajo colosal de ingeniería. John canta con ecos y filtros. La electrónica está impecablemente asimilada, la batería ríngica es fenomenal; moog, melotrón, metales, violines, guitarras, la confusión final están allí para quedarse. Ringo termina la pieza declamando una cita de *Rey Lear*, de Shakespeare. La colisión final de voces y sonidos culminan los versos de rimas internas y metáforas tremendas. Dicen más o menos así:

Yo soy él como tú eres él como tú eres yo y nosotros somos todos juntos. Ve cómo corren como cerdos desde un fusil ve cómo vuelan, estoy llorando. Sentado en una hojuela de maíz —esperando que llegue el furgón. Camiseta de fábrica, estúpido martes sangriento hombre has sido niño malo dejaste que tu rostro creciera. Yo soy el hombrehuevo,

ellos son los hambreshuevo —yo soy la morsa GU GU GU YUB. Policías urbanos policía sentando bonito policía en hilera. Ve cómo vuelan como Lucy en el cielo —ve cómo corren. Estoy llorando —estoy llorando estoy llorando. Flan amarillo barato goteando del ojo de un perro muerto. Áspera vieja soez sacerdotisa pornográfica muchacho has sido una niña mala, se te cayeron los calzones. Yo soy el hambrehuevo ellos son los hambreshuevo —yo soy la morsa. GU GU GU YUB. Sentado en un jardín inglés esperando el sol. Si el sol no viene te bronceas bajo la lluvia inglesa. Yo soy el hambrehuevo ellos son los hambreshuevo —yo soy la morsa. GU GU GU YUB. Expertos, texpertos fumadores ahogándose, ¿no crees que el bromista se ríe de ti? ¡Ja ja! Ve cómo sonrían como cerdos en pocilga ve cómo esaron. Estoy llorando. Sardina de sémola trepando en la torre Eiffel. Pingüino elemental cantando Hare Krishna caray los hubieras visto patear a Edgar Allan POE. Yo soy el hambrehuevo ellos son los hambreshuevo —yo soy la morsa. GU GU GU YUB.

Sus satánicas majestades

El acontecimiento musical más importante de los últimos meses lo constituye la aparición del álbum once de los Rolling Stones (*Their Satanic Majesties Request*, London NPS-2), que culmina una etapa de creatividad insólita iniciada con *The Newest England Hitmakers* y continuada a través de los lps posteriores (hay que contar también las grabaciones no recogidas en volumen: *Poison Ivy*, *Who's Drivin' My Plane*, *Dandelion* y principalmente *We Love You*).

Pero *Their Satanic* no sólo culmina la primera etapa

de los Stones: también significa una revolución en el mercado de discos: desde la producción hasta el aspecto artístico de la portada. Es el primer álbum que no tiene ninguna palabra en la portada, pero muestra, rodeada por nubes algodónadas sobre fondo azul, la fotografía en tres dimensiones del quinteto: cada stone se mueve ante un castillo oriental/medieval; en el cielo, Saturno y luna-enorme; atrás, volcanes y despeñaderos, pájaros, vegetación y flores coloridas (en el frente: barridas, desafocadas), y entre ese escenario alucinante se descubren, con buen ojo, las caras de los Beatles. Y la ropa: Mick luce gorro de brujo con medialuna; el resto, ropas del siglo XVII. Keith tiene un laúd entre las piernas.

En la parte central hay, a la derecha, un laberinto cuyo final anuncia "Aquí mero", mas es mentira: no hay manera de llegar. A la izquierda hay un collage inconcebible a la Angélica Ortiz donde se muestran un mapa, muchas flores, figuras griegas, medievales, el observatorio de Monte Palomar, nuevas figuras: egipcias, fenicias, mongoles, chinas, árabes; los rascacielos de la Nouvelle York, Saturno de nuez, detalles de Miguel Ángel, Rafael, Botticelli, Rubens. Lippi, Mantegna, Rousseau; deportistas negros; abstractos y desnudos; animales, soles, ciudades, desiertos, uvas, un surfeador con ola, el águila imperial de Roma, etcéteras (muchos). El collage es obra stoniana y la fotografía de Michael Cooper. En la contraportada se aprecia un dibujo de Tony Meeviwiffen con fuego, olas, nubes, pájaros y amanecer: la salida del caos, el principio de todo. El dibujo rodea e invade el tapete oriental do se hallan los créditos con estupenda tipografía: arreglos de los Stones, al igual que la producción (chao, faithful Andrew Loog Oldham).

Esto hace cierta la afirmación del Billboard: "Si la

portada tridimensional parece far out, escuchen el disco.” Al hacerlo, nos reta la música más experimental de los Stones: el experimento conciente y maduro. El lado de enfrente se abre con *Sing This All Together*, pieza violenta que recurre a piano, metales, mucha percusión, guitarras eléctricas, campanas, güiro, vibráfono; y en la cual se invita al público a que participe del contenido del disco.

La canción se liga sin interrumpirse a *Citadel*. En este corte (visión de New York) es notable el uso del bajo (Wyman) y del fuzztone. La letra remite a metáforas corrosivas y hermosas. Mick canta.

Después viene el tour de force de Bill Wyman, quien compuso y canta *In Another Land* y habla de alguien que despierta de un sueño para encontrarse en otro sueño. La pieza recurre al melotrón, plus clavecín, efectos, piano y batería. La voz de Bill fue filtrada, pero no los coros agudos, más-que-humanos. Todo termina con unos ronquidos perfectos mientras a lo lejos se intuye el rasgueo de una guitarra.

No hay corte para introducir *2000 Man* que ubica en el futuro las relaciones familiares del presente. Mick Jagger canta de nuevo mientras el requinto (sin amplificar) de Brian lo sigue y hace eco, o al revés; entra el coro después de que Mick desliza: “Soy el hombre del año dos mil y mis hijos no me comprenden en absoluto.”

Toses y voces se oyen cuando la guitarra inicia la segunda parte de *Sing This All Together*, ahora con el subtítulo *See what happens*. Ritmos muy marcados de la guitarra y una voz: “¿Dónde está la hierba?”, hasta que paulatinamente viene la descomposición que ofrece una música inexplicable donde la voz juega un papel vital a través de gritos, quejidos, palabras y frases sueltas y jadeos; se van

escuchando los instrumentos: metales, cítara, flauta, marimba, campanas, requinto y auxiliares, salterio, piano, alaridos y percusiones (batería, pandereta, tabla, tambores, etcétera, que remiten a atmósferas progresivamente orientales, polinesias y aztecas incluso). A todo lo largo hay un concienzudo trabajo de ingeniería para introducir efectos. Sólo hay letra al final y la música fue improvisada, después de que al abrir el disco se pidió la colaboración del escucha. La pieza se cierra con campanas y efectos electrónicos, verdaderamente cósmicos, o como dice Keith Altham, Cos Mick.

Si se considera: es imposible que los Stones den más, el error es enorme: aún falta el lado de atrás y su primera pieza, la obra maestra-maestra *She's a Rainbow* (gran éxito en versión recortada.) Ésta se halla precedida por un pequeño corte de voces mezcladas que gritan desde "la Bamba, la Bamba" hasta "the Beatle show". *She's a Rainbow* regala notas muy claras y casi infantiles de piano que despliegan el tema, con respaldo de guitarra, platillos y full drums. Con la voz de Jagger aparecen las trompetas lejanas y los coros muy agudos. Más tarde surgirán los violines (gracias, J. P. Jones), que tienen impecable calidad shubertiana. En su momento llega la electrónica y las cuerdas coquetean con la dodecafonía mientras el piano imperturbable ("la maldad de la inocencia", asegura Altham) sigue variando el tema. La batería de Charlie Watts está mejor que nunca; la pandereta participa en la instrumentación como jamás se hubiera creído. Mick Jagger se halla en su mejor momento: contención en los versos: "¿La has visto de azul? Ve el cielo frente a ti. Y su rostro es como vela, mancha de blanco tan tersa y pálida. ¿Has visto una dama más blanca? ¿La has visto toda de oro? Como reina en días antiguos. Proyecta colores hacia todas partes, como

crepúsculo que se hunde.” Ella es colores, arcoiris, orden cromático de otra dimensión. *Rainbow* termina con un acorde sostenido de cuerdas que se une a la siguiente creación:

The Lantern que ilumina a quienes buscan el vacío y hace acopio de ecos y reverberación para ofrecer el tono de guitarras y piano con notas quebradizas, eco de sí mismas, hasta tejer una pieza extraña e intensa, inclasificable, quizás uno de los experimentos más importantes de los Stones, dependiente de la asimilación y el dominio de todas las técnicas. *The Lantern* es distinta aun a la música stoniana que es distinta a todo.

Gomper permite constatar una vez más que Billy Wyman es el mejor bajista que hay. Brian Jones manipula su cítara como nadie. La melodía también es insólita en su estructura y requiere órgano y voces conjuntas (Mick y Keith, los compositores de todo el material) en un plano similar. Pero *Gomper* es más que nada una asimilación de las ragas y aúna, a la percusión hindú, la batería de Watts; y a las guitarras —pleno despliegue de distorsionadores—, el manejo del órgano para contrapuntear la improvisación maestra de Brian Jones.

No hay corte para introducir otra de las canciones más intensas y revolucionarias que se han compuesto (tan magistral como *A Day in the Life*): se llama *2000 Light Years From Home* y la canta Mick con los instrumentos base más moog synthesizer, efectos de todo tipo, percusiones, y fundamentalmente, órgano. El bajo también juega un papel vital en esta obra maestra de cinco minutos. Todo: voces, coros, efectos, moog, electrónica y órgano, confiere la sensación del verdadero viaje astral, el que deja atrás la música acid, y que se adentra en el espacio. Ésta, más que ninguna otra, es la música del futuro. Queda la impresión de que los

Stones se han adelantado a todo y de que el valor real de este arte sólo se aquilatará mucho después.

Their Satanic Majesties Request se cierra con otra pieza de Jagger y Richards cantada por el primero: *On With the Show*. La voz de Mick se oye distorsionada, como a través de un mal micrófono, salvo en una estrofa y la instrumentación va preparándose para proseguir el experimento iniciado en *Sittin' on a Fence* (de *Flowers*): la revitalización/actualización del son veracruzano, haciendo uso de guitarras de madera y del arpa. Sólo el genio de los Stones podía haber asimilado tan bien el espíritu de ese folklore (aunque los Who, en *Sell Out*, ya han dado su punto de vista sobre el asunto). Sin embargo, así como *Sittin'* el clavecín jugó un papel fundamental junto a las guitarras, aquí el órgano lo desempeña junto al arpa y la marimba, y contrapuntea en tiempo y espacio: el equilibrio sólo es explicable por la sensibilidad del quinteto. Las voces murmuran, hablan, blasfeman, discuten en el final, mientras el piano reemplaza al arpa para equivocarse: desafina como si el pianista llevara noches y noches y tragos y tragos en un cabaret (en *este* cabaret, donde según el anunciador, "tenemos todas las respuestas y también bellas bailarinas"); así, aunque dé un último acorde muy convencional, la música no termina, el show sigue y seguirá ad eternum; mientras, el escucha deberá volver a oír el disco varias veces para descubrir siempre algo nuevo, sonidos que solos habrían sorprendido e inquietado a cualquiera, pero que en *Their Satanic Majesties Request* forman parte de un contexto vital mucho más importante, más vivo, donde la creatividad y la belleza no tienen fin.

Rolling Stones: Mick Jagger, cantante; Brian Jones, quinto; Keith Richards, acompañamiento: Billy Wyman,

e
a
e
s
l-
l-
/
s
a
e
e
ó
o
a
a
s-
a
s-
n
s
n
l
s-
l-
e
s-
is
o
s-
l,

bajo; Charlie Watts, batería. Todas sus canciones han sido compuestas por Jagger y Richards, salvo *In Another Land*. En Inglaterra graban en Decca; en México y Estados Unidos, en London. Entre sus piezas legendarias se cuentan: *Not Fade Away*, *Heart of Stone*, *Time Is on My Side*, *Satisfaction*, *The Last Time*, *Get Off of My Cloud*, *As Tears Go By*, *19th Nervous Breakdown*, *Lady Jane*, *Mother's Little Helper*, *Paint It, Black*; *Under My Thumb*, *Goin' Home*, *I've Been Lovin' You Too Long*, *Have You Seen My Mother Baby Standing in the Shadow*, *Ruby Tuesday*, *Let's Spend the Night Together*, *Backstreet Girl*, *Sittin' On a Fence*, *Two Thousand Light Years From Home*, *She's a Rainbow*, *Dandelion* y *We Love You*.

Puertas que *no* se cierran

Los Doors grabaron su primer álbum a fines de 1966 en un estudio alquilado. Durante ese tiempo nadie los conocía y el grupo tocaba en pequeños nightclubs de Los Ángeles donde la gente se emborrachaba y ellos, sin remordimiento, aprovechaban la poca atención del público para experimentar con sus instrumentos y para afinar la improvisación. La improvisación.

En 1967 discos Elektra los contrató y ellos hicieron entrega de las cintas grabadas: sólo tuvieron que doblar un poco de bajo ocasional: desde un principio los Doors se negaron a contratar un bajista cuando ya se sentían unidos y completos: simplemente trampeaban el bajo con el órgano de Ray Manzarek y la guitarra de Robby Krieger.

Elektra lanzó al mercado un sencillo, el primero de los Doors —*Break on Through (to the other side)*—, muy

Lewis Carroll, que tuvo un éxito discutible. Decididos a lanzarlos en forma, la Elektra recortó uno de los números del conjunto y lo dio a conocer. El sencillo se llamó *Light My Fire* y fue un cañonazo. Llegó al primer lugar, vendió el millón de copias y Elektra aprovechó el éxito del single para sacar en el acto el álbum preparado casi un año antes: se llamó *The Doors* (Elektra EKS 74007) y tuvo aún más éxito que el sencillo. Desde entonces se vio que los Doors ingresaban en la categoría de mejores vendedores de lps que de sencillos. Mientras que *People Are Strange* y *Love Me Two Times* y ahora *Unknown Soldier* no alcanzaron el éxito de *Light*, el segundo álbum de los Doors (*Strange Days*, Elektra EKS 74014) sí igualó las ventas del anterior. Actualmente se halla entre los primeros lugares con el certificado de ventas de un millón de dólares.

Es normal que en el mercado de los singles los Doors no lleguen a los primeros lugares: son demasiado buenos; en cambio, el mercado de lps es suyo, porque ese mercado está compuesto por gente más preparada. Y digo que los Doors son demasiado buenos porque la unidad armónica es perfecta, las composiciones (es el primer grupo que firma siempre colectivamente) son equilibradas en cuanto a ritmo, sensibilidad e intención.

En *The Doors* todas las piezas son estupendas: van desde el ritmoailable hasta la sátira, pasando por la ternura, la lucidez y la violencia. Tanto *Break on Through*, *Soul Kitchen*, *The Crystal Ship*, *Twentieth Century Fox*, *Back Door Man*, *I Looked At You*, *End of the Night* y *Take It As It Comes* son grandes piezas que sorprenden por la economía de elementos, pero lo grande viene en la versión de la canción que Kurt Weill y Bert Brecht hicieron para *Mahagonny*:

Alabama Song (whisky bar); en *Light My Fire* (la versión no recortada) y en *The End*, el tour de force de doce minutos donde Jim Morrison improvisa seguido por el conjunto, así como en otro nivel habían hecho los Rolling Stones y Mick Jagger en el legendario *Goin' Home*. Estas tres piezas bastan para que los Doors sea uno de los conjuntos más importantes de la actualidad.

Sin embargo, en *Strange Days*, el siguiente lp, hay una superación inconcebible. Sería normal que se superaran porque son magníficos músicos con inquietudes, pero sorprende porque lo hicieron sin apartarse de los moldes anteriores (salvo en una pieza experimental a la byrd: *Horse Latitudes*). Encontramos así que *Strange Days*, *You're Lost Little Girl*, *Love Me Two Times*, *Unhappy Girl*, *Moonlight Drive*, *People Are Strange*, *My Eyes Can't See You*, *I Can't See Your Face in My Mind*, y principalmente, en *When the Music's Over*, fueron concebidas sobre los hallazgos anteriores, pero revitalizadas con overdubs de clavecín, marimba, percusiones y efectos electrónicos. Esto significa que los Doors apretaron las tuercas hasta llegar a la madurez completa. Enigmáticos y freaks, los Doors desafían abiertamente a todo lo bueno a secas y han sabido mostrarse como los más dotados de espíritu poético al hacer sus letras. Con *Strange Days* se pueden ver muchas cosas: el afianzamiento del virtuosismo: Robby Krieger, el requinto, se coloca a la altura de Hendrix, Clapton, Jones y Bloomfield; Manzarek obtiene maravillas del órgano, piano o clavecín; Jim Morrison canta como nadie; John Densmore logra percusiones insólitas; la depuración de los elementos ásperos, la madurez en la composición y el pulido de lo que quieren decir: si en *The End*, Jim Morrison —el niño terrible del rock— gritaba: “Padre, quiero matarte... Madre, quie-

ro... ¡Aaaag!", en *When the Music's Over*, clama: "Queremos el mundo y lo queremos ahora. ¡Ahora!" Y dice también: "Antes de hundirme en el gran sueño quiero escuchar el grito de la mariposa", y también: "¿Qué han hecho de nuestra hermana más querida? Saqueada y despojada y desnudada y mordida. Penetrada con dagas en el costado del alba y atada con bardas y arrastrada y hasta el fondo." Ésta es la voz de los Doors.

El conjunto se halla compuesto por Jim Morrison, cantante; Ray Manzarek, teclados; Robby Krieger, guitarra; John Densmore, batería y percusiones. El productor: Paul A. Rothchild. Joel Brodsky logró los extraordinarios close ups del primer álbum y la gran composición fotográfica —juglaría, feria, circo con el poster del cuarteto en la pared— del segundo.

La invención

Frank Zappa es uno de los personajes más importantes de la música contemporánea. A los veintiséis años parece tener cuarenta no sólo en su aspecto sino en la madurez que ha obtenido en sus experimentos musicales.

A él, el más freak de los freaks, se debe la existencia de los United Mutations que reúne a los principales freaks y canaliza el término freak out (nivel personal: proceso mediante el cual la persona abandona los standards anticuados y represivos de pensar, vestir y comportarse para expresar CREATIVAMENTE su relación con su desarrollo inmediato y con la estructura social como un todo. Las personas menos perceptivas se refieren a las personas que han escogido esta manera de sentir y PENSAR como "freaks" —monstruosos, extravagantes, raros, anormales—, de ahí

el término "freaking out". Nivel colectivo: cuando un número de freaks se reúne y se expresa creativamente a través de la música y el baile hay que utilizar el término FREAK OUT. Los participantes, ya emancipados de la esclavitud social, vestidos con sus atuendos más inspirados, comprenden como grupo la potencia que tienen para su libre expresión). También organizó, en 1966, a los Mothers of Invention, el grupo musical más desconcertante, experimental y progresista que hay en los Estados Unidos.

Mothers es un grupo que en tres lps sólo ha logrado conservar a Roy Estrada (bajo, guitarrón, cantante, asma), quien con Zappa ha colaborado con músicos como Ray Collins, Jim Black, Elliott Ingber, Billi Mundi, Don Preston, Euclid Sherwood, Bunk Gardner, Jimmy Carl Black (el indio del grupo) e Ian Underwood. Todos han sido dirigidos por Zappa, compositor, guru, pianista, guitarrista y cantante ocasional (también habla al público y arma escándalos bajo las palabras que Edgar Varèse emitió en 1921: "¡El compositor contemporáneo se niega a morir!"). Todos son auxiliados por una bola de amigos que canta, habla, grita, jadea, insulta, fornicación, baila y toca instrumentos de su propia invención. Los miembros base de Mothers tocan desde el guitarrón hasta la pandereta. No utilizaron efectos electrónicos, sino que crean sonidos electrónicos con sus propios instrumentos.

El grupo se dio a conocer con un álbum sin ninguna potencialidad comercial llamado *Freak Out!* (Verve V6-5005-2), compuesto por dos discos de larga duración que agrupaba en un orden preciso la descomposición del rock formal, el acid rock, la sátira a lo comercial hasta llegar al experimento, el varèse rock. El álbum se inicia con *Hungry Freaks Daddy*, que aunque Zappa insiste en su falta

de mensaje, de ella se desprende una visión corrosiva de la sociedad estadounidense. Poco después se encuentra *Who Are the Brain Police*, pieza aterradora donde se anuncia a los futuros Mothers. *Go Cry on Somebody Else's Shoulder*, como su nombre indica, es un pitorreo de la canción de amor anodina, en letra y música. *Wowie Zowie* es una tonada juguetona, inofensiva, que encierra letra-siniestra (“ni siquiera me importa que te rasures las piernas o que te laves los dientes”), que se canaliza con más profundidad en *I'm Not Satisfied*. El segundo disco ofrece *Trouble Every Day*, una pieza terrible que Zappa compuso a raíz de los disturbios de Watts; *Help I'm a Rock*, dedicada a Elvis Presley, donde se inicia la experimentación en voces y percusiones, hasta llegar al ballet inconcluso *The Return of the Son of Monster Magnet* con sus dos partes: “Danza ritual del niño asesino” y “Nullis Pretti”. Este ballet, verdadera y única sesión existente de freaking out, desconcierta por la libertad, la agresividad, la espontaneidad y el desenvolvimiento progresivo de un tema que conduce al caos y a una etapa del viaje elesediano. Hasta aquí hallamos, fundamentalmente, la rebeldía ante todo lo establecido: en plano musical, expresivo, social y político, pero en esencia se busca la renovación total: haciendo acopio de la música clásica, jazz, folklore y las formas musicales legítimas. Por eso es sumamente desconcertante.

Todo esto se encuentra con mayor madurez y en un sentido muy distinto en *Absolutely Free*, el siguiente álbum Verve (V6-5013) de los Mothers of Invention, que es inclasificable: aprovecha todas las ventajas de los instrumentos eléctricos, y a manera de collage reúne las principales manifestaciones musicales del siglo en un corte antológico y sorprendente: *Brown Shoes Don't Make It & America*

Drinks and Goes Home, donde hay dodecafonía, rock, acid rock, reminiscencias de Stravinsky, Varèse y Orff, burlas sangrientas, deseos de epatar (si fueras mi hija... ¿Qué harías, papi? Si fueras mi hija, mmmmm...), regreso a la inocencia y paseos por la maldad: muchas cosas más. En otra pieza, *Invocation and Ritual Dance of the Young Pumpkin* se hace una loa al vegetarianismo mientras se introduce la improvisación de una flauta en sol y un requinto con fuzz al mismo nivel de balance de grabación y simultáneo en la ejecución. Hay burlas sangrientas (después de presentar al presidente de los EU, de que parodian la voz de Johnson, dicen: "Perdónenlo, ha estado malito"), loas a las verduras ("hay muchas posibilidades de que una calabaza te responda"). Las cintas han sido editadas, como en el cine. Las voces forman parte activísima y en veces homenajean a la comedia musical o a los trabajos de Varèse o de Boulez.

The beat goes on en el tercer álbum Mother: *We're Only in It For the Money* (Verve V6-5045X). En la portada, para hacer más claro el título, los Mothers están vestidos de prostitutas baratísimas; y en la parte central hay una parodia sensacional de la portada de *Sgt. Pepper*: figuras de cera, los Mothers actuales con sus atuendos slut, entierro con letras formadas con verduras, y personajes (Jimi Hendrix, Presley, Tom Wilson, Hoppalong Cassidy, Theda Bara, Johnson con una tira de censura en los ojos, una mujer embarazada, busto de Beethoven también censurado, et caetera); las letras sobre fondo rojo y el grupo dando las espaldas: hay incluso una hoja para recortar botones, barbas, un billete con el ombligo de Zappa, una placa con un pezón con pelos y cosas así de sicodélicas. Uf. El disco reúne maravillas, todas compuestas como siempre por Zappa: *Who*

Needs the Peace Corps?, burla a los phony, fake o plastic hippies (o sea: hippies falsos, de a peso); *Concentration Moon*, donde se pide: "rompa la cara de cada tarado con una roca"; *Mom and Dad*, pitorreo al american way of boring life; *Harry You're a Beast*, con su jugueteo pornográfico; *What's the Ugliest Part of Your Body?*, que es, por supuesto en los plastics, la mente; *Flower Punk*, cotorreo de *Hey Joe* para volver a fustigar a los falsos hips; *Let's Make the Water Turn Black*: una estupenda melodía pegajosa con letra siniestra; *The Idiot's Bastard Son*, el papá es nazi y miembro del congreso; *It's His Voice in the Radio*, donde se denuncia ahora a las niñas de la moda mod, vacías, y se anuncia una época sin hipocresías y con verdadero amor y comprensión; *Mother People*, que es en realidad un comercial del grupo; y finalmente *The Chrome Pated Megaphone of Destiny*, que sólo se puede oír después de haber leído a Kafka y que es en realidad la mejor asimilación de la música concreta, el homenaje a Varèse, con dimensiones distintas.

En todo el disco se advierte un inmejorable uso del pedal (o gua, como se le conoce en México) sólo comparable al de Eric Clapton en las piezas de the Cream) y de los aditamentos para guitarra. Pero hay instrumentaciones complejísimas, edición estupenda de nuevo y arrobos de talento. En realidad, la música de Zappa no es comercial y es poco digerible porque, como en los casos importantes, ofrece un canje de valores: Zappa entrega un orden distinto y el escucha, cuya mente y formación corresponden a otro sistema estético, no puede aprehender el sistema de los Mothers of Invention. Pero ya llegará a hacerlo: Zappa logra depurarse cada vez más, y al afinar sus medios de expresión, ofrece la posibilidad de que el escucha entre en su sistema sin obstáculos innecesarios.

Los azules

Con Muddy Waters asimilado por Bob Dylan y los Rolling Stones, el blues se hizo eléctrico en los Estados Unidos y se constituyó en saxofones, armónicas y guitarras en Chicago, principalmente. De allí salió Paul Butterfield quien se unió a uno de los mejores guitarristas que existen, Mike Bloomfield, y a Elvin Bishop para crear su Butterfield Band que graba en Elektra y ha ofrecido tres lps: *The Paul Butterfield Band*, *East/West* y *The Resurrection of Pigboy Crabshaw*, este último ya sin Bloomfield. En los tres discos hay una evolución cualitativa sorprendente: los fraseos de la armónica de Butterfield y su voz negra, pastosa, más el equilibrio del grupo ha dado una vitalidad insólita al blues. Las improvisaciones llegan a la maestría y se emparentan a cada momento con el jazz, sobre todo en *East/West* y en *Driftin' and Driftin'*, pero el ritmo y la sensibilidad se manifiestan siempre con nuevos matices, como en *One More Heartache*, *Walkin' Blues*, *Get Out of My Life Woman* y en el ya clásico *Born in Chicago* (en 1941, no en 1944 como bromea Javier Bátiz). Bloomfield consideró que podía desarrollar una serie de ideas distintas y por eso dejó a Butterfield para formar su Electric Flag. En discos Sidewalk dejó el soundtrack de *The Trip*, el film de Roger Corman sobre las drogas sicodélicas. Para este disco reunió una banda que incluye órgano, piano, clavecín, trompeta, corno, saxofón, violín eléctrico, moog synthesizer y percusiones; y con ella buscó efectos ad hoc, reminiscencias a los twenties, experimentó con el sonido pero no pudo dejar su sensibilidad blues, que sin embargo desarrolló mucho mejor en su siguiente disco (ahora Columbia): *A Long Time Comin'*, donde desarrolla sus improvisaciones magis-

trales con el fondo de full blues band, después de haber demostrado que es un arreglista y compositor lleno de ideas frescas.

Blues Project es otro de los grupos clásicos. Para Verve ha grabado un *Live at Café Au Go-Go*, otro *Live at TownHall* y su *Projections*. Los genios del grupo son Al Kooper y Steve Katz, quienes arreglaron *I Can't Keep From Crying* y *Wake Me, Shake Me, Two Trains Runnin'* y la pieza de Chuck Berry, *You Can't Catch Me*. Pero también crearon dos obras maestras: *Stevie's Song* (de Steve) y *The Flute Thing* (Kooper), donde muestran su asimilación de las músicas clásica y oriental. El grupo puede variar del hard y acid rock y llegar a matices de ternura magistrales.

Como Bloomfield, Al Kooper y Katz se independizaron para formar su propio grupo, ahora uno de los más importantes del blues: Blood Sweat and Tears. Y como todas las bandas mencionadas; ésta se halla formada por blancos que han asimilado el blues negro a la perfección. Su primer disco *Child Is Father to the Man* (Columbia) es magnífico, lleno de imaginación.

Big Brother and the Holding Company han grabado un disco *Mainstream: Big Brother and the Holding Company* que tiene material original y, principalmente, la voz de Janis Joplin, una muchacha que hace olvidar los arreglos simples y las improvisaciones sin brillo del conjunto. Janis canta con una potencia que estremece en *Bye Bye Baby*, *Women Is Losers*, *Light Is Faster Than Sound* y *Call on Me*, pero en momentos se excede en el arte de gritar y no logra la coherencia y el equilibrio de Grace Lick o de Mama Cass.

Otro guitarrista magistral, lleno de capacidad y sensibilidad es John Mayall que formó a los Blues Breakers y

grabó un lp, *Crusade*, para discos London. Haciendo uso del speed back, Mayall destruye amplificadores pero electriza al público.

Canned Heat es un grupo de negros que, paradójicamente, no ha alcanzado la calidad de los whitebluesmen. En su primer disco *Liberty, Canned Heat*, alcanza estupendos momentos con la pieza legendaria de Muddy Waters *Rollin' and Tumblin'* y en *Catfish Blues*, pero en el resto de los tracks aún hay rutinas comunes. En su nuevo lp, *Boogie*, Canned Heat se muestra más versátil pero sin perder la vitalidad ya demostrada.

Honoris causa

Los Lovin' Spoonful estrenaron una grabadora que en serio se llama Kama Sutra. El primer disco del cuarteto fue un exitazo: *Do You Believe in Magic*, a la cual siguieron clásicos como *Did You Ever Have to Make-up Your Mind*, *You Didn't Have to Be So Nice*, *Daydream*, *Butchie's Tune*, *Younger Girl*, *Summer in the City*, *Nashville Cats*, *Darlin' Be Home Soon*, etcétera. Mientras contó con la presencia de Zal Yanovsky, requinto, todo fue de maravilla, pero cuando Jerry Yester se unió al genio John Sebastian, a Joe Butler y a Steve Boone, los Spoonful no pudieron alcanzar la calidad anterior (algo parecido sucedió con los Yardbirds: cuando se fue Eric Clapton, los Yardbirds se acabaron). Pero quedan las composiciones de John Sebastian y sus arreglos (se incluyen los soundtracks de *You're a Big Boy Now* y *What's Up Tiger Lily*) que revolucionaron el rock y anticiparon todo el riquísimo movimiento actual. Los Spoonful fueron los primeros en utilizar los overdubs para tocar hasta dieciséis instrumentos en una sola canción: manejaron sa-

biamente requintos y bajos de seis, ocho y doce cuerdas, eléctricas, steel y de madera; grabadoras en los shows, bango, piano, todo tipo de cuerdas, todo tipo de percusiones, silbatos, armónicas, cláxones, órgano, etcétera, pero dando una función a cada instrumento para no caer en el caos, como sucede muchas veces. El espíritu Spoonful reunió toques de country, de rhythm and blues, de soul, folk, urban-folk y de psychedelics, y sin el cuarteto, los grupos actuales habrían tenido que sortear muchísimos obstáculos.

Otro grupo precursor es the Mamas and the Papas, un conjunto vocal compuesto por John Phillips, guitarra, y Michelle Gilliam, ambos compositores; Denny Doherty y la tremenda Cass Elliott, ambos exmiembros de los Mugwumps, un cuarteto demasiado bueno para la época en que salió. Mamas and the Papas grababan en discos Dunhill y dejaron (porque el grupo se separó ya) cuatro lps estu-pendos: *If You Can Believe Your Eyes and Ears*, *The Mamas and the Papas*, *Deliver* y *Farewell to the First Golden Era*. La unión de las voces, con los arreglos de John, logró prodigios, por la limpieza, la honestidad y el swing. En *Words of Love*, el cuarteto introdujo por primera vez una pianola y desató así la onda art nouveau, que después sería (en tipografía y dibujos) factor decisivo de la sicodelia musical. Cass Elliott es sin duda una de las mejores cantantes que han existido en la música popular. Y sin opiniones sectarias, el cuarteto es un antecedente decisivo para la explosión musical que actualmente ha transformado todo.

The Byrds do fly

En 1965 aparecieron los Byrds (discos Columbia) con una canción de Bob Dylan: *Mister Tambourine Man*. En esa

época eran Jim McGuinn, requinto; Chris Hillman, bajo; Dave Crosby, acompañamiento; Gene Clark, cantante, y Mike Clark, batería. Todos ellos grabaron juntos los dos primeros lps: *The Byrds* y *Turn Turn Turn*. Gene Clark se salió cuando apareció *Fifth Dimension* y los cuatro restantes hicieron *Younger Than Yesterday*, pero Dave Crosby y Mike Clark salieron y los Byrds ahora son McGuinn, Hillman y Kenny Kelly, quienes lograron el bellissimo álbum (*Wanted*) *The Notorious Byrd Brothers*. Si desde el principio los Byrds influyeron decisivamente para transformar la música popular (en esa época los conjuntos buenos sólo eran tres: Beatles, Stones y Byrds), actualmente siguen formando el conjunto más importante de los Estados Unidos, porque descubrieron primero que nadie los hallazgos fundamentales de la música que disfrutamos en estos días, en teoría y en práctica. Los Byrds dieron conciencia a los músicos jóvenes, les enseñaron a instrumentar, a componer, a experimentar, a crear belleza. Sin los Byrds no se explican los Mothers, ni Jefferson Airplane, ni Peanut Butter, ni Love, ni Doors ni toda la ideología que sustenta al movimiento musical de importancia. Desde el primer álbum era difícil creer que fuese posible tanta calidad, tanta belleza, y al oír el último la impresión sigue siendo la misma, aunque los Byrds ya no sean los mismos y hayan recorrido una evolución cualitativa fundamental. En *Notorious Byrd Brothers*, para citar un ejemplo, se encuentra un estilo único aunado a la experimentación equilibrada. Hay piezas maestras como *The Change Is Now*, *Draft Morning*, *Tribal Gathering*, *Wasn't Born to Follow* y *Get to You*. De los discos anteriores se puede afirmar lo mismo. Los Byrds son caso aparte porque nadie logra comunicar tanto amor y esperanza y ternura como ellos. Quizá son menos espectacu-

lares, pero en esencia son más completos, más trascendentes. Para poder calificar los discos de los Byrds hay que recurrir a los coloquialismos: no tienen madre.

Wear flowers in your hair

Al mismo tiempo que el movimiento hippie buscó el conocimiento y alzó su bandera freak, en San Francisco principalmente, una serie de conjuntos musicales se dio a la tarea de traducir en arte esa premisas (hasta la fecha, la única aportación de importancia). En el Fillmore y el Avalon se dieron a conocer varios de los grupos más importantes de la actualidad: Jefferson Airplane, Grateful Dead, Country Joe and the Fish, Love y Peanut Butter Conspiracy. En todos ellos hay cierta unidad conferida por una ideología semejante y porque aparecieron por las mismas fechas. Siguiendo la consigna byrd no compiten entre sí, pues saben que lo que uno descubre ayuda a los otros.

Jefferson Airplane, el delicious Airplane, es quizás el grupo más conocido por sus éxitos *Somebody to Love* y *White Rabbit*. El grupo cuenta con la presencia bellísima de Grace Slick, cuya voz sólo puede compararse con la de Mama Cass; pero también se encuentran los músicos-compositores Paul Kantner (acompañamiento), Jorma Kaukonen (requinto), Jack Meisners (bajo), Marty Balin (guitarra) y Spence Dryden (batería). En el primer lp RCA Victor, aún sin Grace: *Takes Off!* el grupo no demostró lo que podía hacer, pero en *Surrealistic Pillow*, el avioncito quedó como uno de los mejores grupos existentes. En *Surrealistic* hay lucha contra lo establecido, mensajes de amor y comprensión, referencias a Lewis Carroll que esconden fraseología sicodélica (*White Rabbit*), desenmascaramiento de

la sociedad de plástico, vacía (*Plastic Fantastic Lover*) y obras de extraordinario lirismo (*Comin' Back to Me, Embryonic Journey*), mientras que el hard/acid rock se empezó a mostrar (*She Has Funny Cars, 3/5 of a Mile in 10 Secs*). Sin embargo, la proeza continuó en el siguiente álbum: *After Bathing at Baxter's*. Salvo un track lleno de groovy sounds y voces freaks, la experimentación del Airplane dejó frutos desconcertantes en el hard rock (*Ballad of You & Me & Pooneil, Martha, Watch Her Ride*). Las composiciones de Grace Slick y de Paul Kantner exploran el sonido y obtienen resultados imprevisibles. *After Bathing* es otro disco importantísimo: es ya el resultado de un equipo que trabaja como una sola persona, conciente de lo que quiere; por eso, la música es extraña aunque aparentemente siga siendo hard rock.

Grateful Dead sólo ha grabado un lp Warner: *Grateful Dead*. Lo forman Jerry García (Captain Trips), Billy the Drummer, Bob Weir, Pigpen y Phil Lesh. Con Grateful Dead sucede un poco lo que con el último disco de Airplane: aunque en apariencia digerible, ofrece construcciones y estructuras poco comunes. Por un lado manipula hard rock (*The Golden Road to Unlimited Devotion, Good Morning' Li'l School Girl*), y por otro, acid rock con armonías que se van encabalgando y tejiendo con una progresión apenas advertible (*Morning Dew, Viola Lee Blues*). En otro momento Grateful Dead se adentra de lleno en el flashback y en *Beat It on Down the Line* el rock an roll resurge con tonalidades distintas. Por todas estas razones me explico que el quinteto no haya tenido la difusión que merece, aunque en la onda sea uno de los grandes.

Country Joe and the Fish también participa de una dualidad. En su primer lp Vanguard, *Electric Music For the*

Mind and the Body, y en el segundo, *I Feel Like I'm Fixin' to Die*, en veces es Country Joe y en otras, the Fish. En el primer caso: blues, búsquedas en el folk, armónicas, instrumentaciones más sencillas; en el segundo: música más far out, sonidos e instrumentos distintos. Pero también existe el sonido de Country Joe and the Fish: la reunión de ambas corrientes más letras de intención sutil, efectos, etcétera. En la primera categoría se pueden incluir *Death Sound Blues*, *Flyin' High*, *Rock Coast Blues*, *Thought Dream*; en la segunda, *The Fish Cheer & I Feel Like I'm Fixin' to Die Rag*, *The Masked Marauder*, *Not So Sweet Martha Lorraine*, *Superbird*; y en la tercera, *Who Am I*, *Janis*, *Eastern Jam*, *Section 43* y *Pat's Song*. Como sea, siempre es fascinante por sus características: imaginación, ternura, feeling, poco uso de figuras barrocas, mucha sensibilidad y letras que van de lo cotidiano, a lo directo y a referencias crípticas. Hay obras maestras: *Janis*, *Pat's Song* y *Eastern Jam*. Joe McDonald compone y canta y dirige a the Fish: Bruce Barghol (bajo), David Cohen (órgano y requinto), Barry Melton (requinto) y Chicken Hirsh (batería). Entre todos tocan también salterio, clavecín, cítara, múltiples guitarras, armónica.

En sus inicios, Love sonaba casi totalmente byrd (*Love*, discos Elektra), pero después (*Da Capo*) el grupo fue adquiriendo su propia personalidad y actualmente, en su último álbum (*Forever Changes*) la depuración en el manejo de la guitarra de doce cuerdas, más una mayor riqueza de instrumentaciones con cuerdas y metales han dado un sonido muy limpio, cool, desprovisto de las asperezas iniciales. En *Forever Changes* el mood es muy distinto al de *Love*, en el cual predominaba un ritmo fuerte. Ahora, en piezas como *Alone Again Or*, *A House Is Not a Motel* y *Live and Let*

Live, principalmente, la sensibilidad está más contenida y sólo explota a través del fuzztone. Arthur Lee es el principal compositor del grupo y ha mejorado mucho al cantar.

Peanut Butter Conspiracy también fue influido por los Byrds y por Jefferson Airplane, y en momentos, por Mamas and the Papas. El grupo es decididamente pro drogas. Su himno, *Turn On a Friend* ya es bastante elocuente. El deseo de mostrar las alturas, los llevó a crear *To Many Do*, una pieza complicada y bellísima que alcanza un verdadero clímax sin recurrir a otros instrumentos o a efectos. Oír a Peanut Butter siempre es fascinante porque se descubren nuevos valores. Detalles que parecían planos cobran otro significado. Hay piezas bastante lamentables en el único lp: *The Great Conspiracy* (Columbia) pero no son ni tres.

Una palabra acerca de Moby Grape (Columbia): es deprimente cómo buenos músicos (Bob Wesley, Skip Spence, Jerry Miller) se hayan prestado a formar un grupo dirigido por la Columbia, así como Colgems dirigió a los Monkees. Es el tipo perfecto de plastic freak, a pesar de que su hard rock es buenísimo.

Far out

Pink Floyd es un grupo inglés que sacó un álbum en discos Tower: *The Piper at the Gates of Dawn*. En él se incluye el sencillo de regular éxito *See Emily Play*, donde ya se advertían las ansias experimentales del cuarteto (Syd Barrett —requinto—, Roger Waters —bajo, Rick Wright —órgano y piano— y Nicky Mason —batería—: los dos primeros cantan: la mayor parte de las composiciones son de Barrett). En el álbum hay un verdadero alud de fuerza a través de los instrumentos eléctricos, de moog y de otros efectos. En

ciertas piezas (*Pow R. Toch* —entiéndase toque poderoso—, y *The Scarecrow, See Emily Play*), los experimentos se conservan en un nivel equilibrado, pero en el máximo ejercicio (*Interstellar Overdrive*) hay excesos notables entre hallazgos verdaderos. De cualquier manera, es un grupo que puede mejorar muchísimo.

The Fugs están en la onda freak, y en cierto sentido, son el equivalente del este de Mothers of Invention. Aquí los genios son tres: Ken Weaver, Tuli Kupferberg, y principalmente, Ed Sanders: los tres tipo Rasputín. Los acompañan Charles Larkey, Dan Kootch y Ken Pine. Es quizás el grupo más decididamente sicodélico: su tema se llama *Turn On/Tune in/Drop Out*, que como se sabe es la consigna de Tim Leary. Una de sus piezas está basada en un poema de Ginsberg (*Hare Krishna*). Acostumbran también las freak sessions (una genial: *Exorcising the Evil Spirits From the Pentagon*), pero estando en la misma onda de Zappa, es imposible dejar de notar que mientras Mothers está adelantadísimo, Fugs continúa en el acid rock con ocasionales escapadas a la esencia. Pero son muy buenos. (*Tenderness Junction*, Reprise.)

Nice es la versión estadounidense de Pink Floyd. Su álbum *The Thoughts of Emerlist Davjack* (Immediate) incluye piezas estupendas como *Flower King of Flies*, inquietantes (*Rondo*, que no es otro que el *Blue Rondo a la Turk de Brubeck*, pero transformadísimo y mejorado) e interesantes (*War and Peace*, *Tantalising Maggie* y *The Cry of Eugene*). Firman unas piezas como Emerlist Davjack, que es una combinación de sus nombres: Keith Emerson (órgano, piano, clavecín), Lee Jackson (bajo), David O'List (requinto, trompeta, flauta) y Brian Davison (percusiones). *The Cry of Eugene* tiene las características de *Interstellar*

Overdrive de Pink Floyd: reúne grandes aciertos pero padece excesos insufribles.

Freak Scene es un grupo de Nueva York que sacó un disco Columbia: *Psychedelic Psoul*, muy emparentado con Mothers of Invention y con los Fugs. Coincide en anotar epígrafes de Timothy Leary, pero incluye otros de Lenny Bruce, Baudelaire, McLuhan, Bob Dylan y Stephen Schneck. Esta mezcla tan heterogénea de mentores espirituales indica un poco la confusión del disco: sesiones típicamente freaks, repeticiones obsesivas de frases musicales, y aciertos notables, sobre todo en el terreno de las percusiones.

Loners

La influencia de Bob Dylan se muestra en muchos aspectos, pero principalmente en toda una serie de cantantes-compositores que, como él, pasaron de la música folklórica a estilos personales que reúnen instrumentaciones eléctricas.

Donovan es el más importante, porque su estilo y su sensibilidad es muy distinto al de Dylan. Desde sus canciones iniciales para discos Hickory (*Universal Soldier*, *Reflections of a Summer Day*) se mostraba una gran ternura y relajamiento en sus composiciones, cualidades que conserva hasta la fecha. Donovan dejó la guitarra de madera para cantar con grupo a partir de su primer disco Epic, *Sunshine Superman*, que lo lanzó a la popularidad en gran escala. Siguió con *Mellow Yellow*, que no tuvo ni la mitad de la calidad de *Sunshine* aunque sí tanto éxito. Más sencillos se sucedieron, siempre con resonancia, y a través de ellos, grabó lps con estupendas composiciones, generalmente mejores que los singles. Sin embargo, Donovan aún no maduraba lo necesario para dar un álbum magistral. Des-

pués de conocer a Maharishi Mahersh lo logró: se llama *A Gift From a Flower to a Garden* e incluye 24 canciones estupendas, de las que destacan *Mad John's Escape*, *Wear Your Love Like Heaven*, *Little Boy in Corduroy*, *Someone Singin'* y *Oh Gosh*. Sus acompañamientos incluyen cuerdas, flautas, ritmos jamaquinos, vibráfono y guitarras eléctricas. Él ejecuta el requinto y canta con una voz perfectamente relajada sus canciones: prodigios de dulzura, tranquilidad, relajamiento y poesía a través de imágenes hermosas y limpias. Donovan está decididamente turned on.

Simon and Garfunkel se dieron a conocer con varias canciones magníficas: *Sounds of Silence*, *Homeward Bound*, *I Am a Rock*. Los dos componen y han logrado una buena fusión de voces. Sus arreglos pueden incluir grandes instrumentaciones, grupos pequeños o sus guitarras nada más. Su álbum *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme* tiene eternidades en la lista de lps y sigue subiendo. Hicieron la música de *The Graduate*, el film de Nichols; y su álbum más reciente (Columbia), *Bookends* incluye un sencillo magistral: *Fakin' It*.

Arlo Guthrie es hijo de Woody Guthrie pero aún le falta mucho para lograr el genio de su padre. Sin embargo, su disco Reprise *Alice's Restaurant* está lleno de buenos momentos y anuncia una evolución rápida y positiva para Arlo.

Leonard Cohen surtió de material a Judy Collins en sus últimos discos y al fin se decidió a grabar sus canciones (*The Songs of Leonard Cohen*, Columbia). Es un compositor genial, con la profundidad y la fuerza de Dylan, pero con otro tipo de metáforas que logran rescatar lo cotidiano para darle valor de mágico. *Suzanne* y *Dress Reherseal Rag* son magistrales.

Judy Collins, a su vez, también empezó cantando con su

guitarra, pero en sus dos últimos lps (*In My Life* y *Wild Flowers*, Elektra) canta con orquestación y sube muchísimo, porque aumenta la fuerza de su antología de *Marat/Sade*, de Peaslee, de *La Colombe*, el clásico de Jacques Brel, de las canciones de Cohen y de su material, siempre bien escogido y que reúne canciones de los Beatles, de Dylan y de Kurt Weill y Bertolt Brecht. La voz de Judy Collins contiene emoción, potencia y mucho oficio.

Otro cantante-compositor sensacional es Tim Buckley, que graba también para Elektra. Tiene dos discos: *Tim Buckley* y *Goodbye and Hello*. Sus instrumentaciones sorprenden por la riqueza imaginativa, acorde a sus poemas musicados, llenos de imágenes y simbolismos. *Pleasant Street* se vanagloria de una figura pianística que desciende, desciende hasta conjugarse con el sonido de un órgano de catedral. *Phantasmogoria in Two*, *Hallucinations*, y *Once Was I* y *Goodbye and Hello* son otras maravillas.

Groupies

El alud de nuevos grupos parece no cesar por el momento. Semana a semana las grabadoras de vanguardia o las establecidas lanzan al mercado conjuntos con nombres extravagantes que en muchos casos resultan siniestros pero que en veces son cuando menos muy respetables, si no es que magníficos.

Iron Butterfly es uno de los mejores grupos aparecidos en California últimamente. Para discos Atco grabó un lp —*Heavy*— que ha obtenido buen movimiento en las listas. Darryl DeLoach y Doug Ingle componen la mayor parte de las canciones del quinteto y las cantan. El órgano juega un papel muy importante junto al fuzztone en canciones como

Iron Butterfly Theme, So-Lo, Possession, Unconscious Power y en versión heavy de *Get Out of My Life Woman*.

Steppenwolf aparte de homenajear el clásico de Hermann Hesse tiene —en su disco *Dunhil Steppenwolf*— un lado flojo y otro muy digno. El inicio de *Desperation* con órgano y fuzz es notable, y *The Pusher* es una filípica contra los traficantes de drogas a niveles obsesivos de maledicencia, *A Girl I Knew* y *Take What You* son canciones sencillas, bien instrumentadas, y *The Ostrich* muestra un buen dominio del distorsionador con ritmo puro. Las voces son estupendas; por desgracia, la otra parte del disco, aunque el material es original, brilla por su mediocridad.

Vincebus Eruptum es el nombre del álbum Philips de otro grupo espléndido: Blue Cheer. Con una terrífica versión, en sencillo, de *Summertime Blues*, el conjunto se ha hecho de buenos lugares en las dos listas ya que posee la violencia y el ritmo que encaja dentro del blues y de la música de vanguardia. Su manejo del fuztone es de los mejores.

Con otro sencillo también, *First Edition*, cuarteto mixto, ha logrado bombardear los mercados. El sencillo, con voces un poco distorsionadas, es *Just Dropped In (to see what condition my condition was in)* y el lp, *Reprise*, se llama *First Edition*. El material es desigual pero contiene aciertos innegables.

También hay aspectos interesantes en la producción reciente de los siguientes grupos: *Ultimate Spinach* (MGM), *Rotary Connection* (Cadet), *Hour Glass* (Liberty), *United States of America* (Columbia), *Clear Light* (Elektra), *Sopwith Camel* (Kama Sutra), *Lemon Pipers* (Buddah), *Kaleidoscope* (Epic), *Candymen* (ABC), *Hook* (Uni), *Strawberry Alarm Clock* (Uni), *Fever Tree* (Uni) y *Phluph* (Verve).

También se halla *The Time Has Come* (Columbia), de los Chamber Brothers: verdaderamente bueno.

Groovy

Sin embargo, lo mejor que se ha dado últimamente en los Estados Unidos (claro, aparte de Doors, Mothers y los grupos de San Francisco), son tres conjuntos importantísimos que han hecho música totalmente distinta a toda la existente. Ninguno es de California.

H. P. Lovecraft sólo tiene un álbum: *H. P. Lovecraft* con datos breves del escritor y poeta del terror, inventor de los mitos de Cthulu (1890/1937). El grupo se halla compuesto por George Edwards (acompañamiento y bajos: eléctrico de seis y de doce, acústico de seis y guitarrón: canta y compone), Dave Michaels (piano, órgano, clavicordio, clarinete, grabadora; canta y compone), Tony Cavalleri (requinto, canta y compone), Jerry McGeorge (bajo, canta), Michael Tegza (batería, timbal y percusiones; también canta). Una pequeña orquesta que incluye clarinete, flauta, corno inglés, saxofones bajo, alto y tenor; corno francés, trombones, tuba, vibráfono y campana. Las voces del grupo son extraordinarias y todo su material de una forma u otra tiene que ver con la obra literaria de Lovecraft. También son dueños de una versatilidad que les permite pasar del hard rock al art nouveau, a la asimilación de la música clásica, a la armonización vocal, al rock con huellas de ritmos latinos, al rhythm and blues. Después de jugar a los roaring twenties en *The Time Machine* con referencias a la marihuana y a las drogas, manipulan los instrumentos bases en *Country Boy and Bleeker Street*. Pero la pieza cumbre es *The White Ship*, con un arreglo sensacio-

nal por la precisión: los cornos, el clavicordio, las percusiones y las voces recuerdan a Ravel fundamentalmente, pero sin caer en el efecto.

Vanilla Fudge también apareció sin sencillo y con un álbum sensacional: *Vanilla Fude* (Atco). En él no hay ninguna composición original pero como si lo fueran: piezas de los Beatles, de Sonny and Chér, de las Supremes, de los Zombies son radicalmente reestructuradas y no tienen el más mínimo parecido con las canciones originales. El grupo está compuesto por órgano (Mark Stein), requinto (Vince Martell), bajo (Tim Bogert) y batería (Carmine Aprice). Todos cantan y llegan a registros altísimos o a niveles de tersura. Pero las instrumentaciones y el manejo orgásmico del órgano y del fuzz, más las voces y los arreglos, confieren una atmósfera densa que casi puede tocarse. Hay que escuchar el disco en riguroso orden, desde *Ticket to Ride* hasta *Eleanor Rigby* para adentrarse paulatinamente en el clima terrible, alucinante. Vanilla Fudge toca sin recurrir a músicos e instrumentos extras, sin overdubs ni efectos de ningún orden. Pero no lo necesita: con los cuatro instrumentos pueden reproducir todo lo que quieren para sus fines. Desgraciadamente, su siguiente álbum *The Beat Goes On* los experimentos intentados no florecieron como debían. El track *The Beat Goes On* sirve de enlace entre las piezas: una brevísima historia de la música, con Bach, Miller, Presley y Beatles, que nunca llega a la altura de los modelos. Las versiones de *Para Elisa* y la *Claro de luna* (Beethoven) resultan mucho mejor logradas. Después, con saña escogieron pasajes claves de discursos de gente famosa, pero es el fondo musical el que las hace más sólidas. Por último, cada miembro del cuarteto improvisa hasta cerrar con otra versión de *The Beat Goes On*. La diferencia entre un disco y otro es

abismal, y puesto que el primero prometía tanto, el segundo desilusiona mucho, aunque se reconozca el talento y el virtuosismo ya mostrados de antemano.

El matrimonio secreto entre Bob Dylan y el marqués de Sade, es la frase que mejor resume a la música de Velvet Underground. Verve ha prensado dos discos, ambos sensacionales, del grupo: *The Velvet Underground & Nico* y *White Heat/White Light*. Las composiciones de Lou Reed, que él canta casi siempre, permiten las instrumentaciones con guitarras que se entretajan y se mezclan con las variaciones fuzzy y la aparente falta de orden y de estructura. La viola eléctrica cumple también esa función, al igual que el bajo y las percusiones. El ritmo en puro, en su manifestación más vital puede apreciarse en toda la música de Reed y el Velvet Underground. En el primer lp destacan *I'm Waiting For the Man*, *Femme Fatale*, *Run Run Run*, *Heroin* y *European Son*, aunque todo el material es excelente a pesar de la presencia fría de Nico y su voz plana. Todo el material del segundo lp sigue siendo tan bueno pero con mayor trabajo conciente para obtener la confusión y la dislocación de los elementos tradicionales. *The Gift* narra la historia de Waldo quien se autoenvía por correo para darle una sorpresa a Marcia, pero ella, al no poder abrir el paquete, termina atravesando paquete, envoltura, cojines y cerebro de Waldo con un serrucho. Lou Reed cuenta con naturalidad y la música (compuesta por todos) va deslizándose una serie de improvisaciones que contraponen con la historia (sádica) que se narra. Y en *Sister Ray* se ofrece la versión madura de *European Son*: un torrente de ritmo graduado a través de los instrumentos improvisantes: órgano y guitarra. La voz de Reed entra en momentos, da la atmósfera o la corrobora, y vuelve a salir. La guitarra:

en grosero, con zumbidos del fuzz y otras distorsiones stonianas. La música de Velvet Underground, con su estructura, ritmo y letras agresivas, líricas y epatantes, resulta una experiencia poco frecuente. Requinto: Lou Reed (compositor y cantante). Bajo, viola, piano, órgano: John Cale. Acompañamiento: Sterling Morrison. Percusión: Maureen Tucker.

Move over & let England take over

El órgano de Stevie Winwood dio vida al mejor material de Spencer Davis Group. A su debido tiempo se separó para formar su conjunto, un trío: Traffic, que desde su aparición despertó mucho interés. A Winwood se le encomendó la música de *Here We Go 'Round the Mulberry Bush* con la colaboración de su excompañero Spencer Davis y su grupo. En todo el soundtrack (United Artists) predomina la música de Traffic, llena de ritmo y profesionalismo.

Antes, en Australia los hermanos Gibbs formaron los Bee Gees desde que eran unos niños. El trío tuvo mucho éxito y se mudó a Inglaterra, donde reunió un par de músicos más para grabar dos lps (Atco); *First* y *Horizontal*. Los Bee Gees, llenos de reminiscencias beáticas, han hilado estupendos hits: *New York Mining Disaster 1941*, *Somebody to Love*, *I Can't See Nobody*, *Holiday*, *Words*, *Massachusetts*, *World*; en los Bee Gees predomina la instrumentación —muchas cuerdas, clavecín, metales, alientos— muy acordes con las composiciones de los hermanos Gibbs: baladas llenas de sensibilidad.

Eric Clapton, a su vez, enriqueció a los Yardbirds. Después tocó con John Mayall y por último se unió con dos músicos sensacionales: el bajista (seis cuerdas) Jack Bruce

y el baterista Ginger Baker. Eric Clapton es, por su parte, uno de los requintos más increíbles que existen (los otros: Jimi Hendrix, Mike Bloomfield, Pete Townshend, Robby Krieger, Brian Jones). En su primer álbum Atco, *Fresh Cream*, el trío aún no llegaba a canalizar bien el triple virtuosismo (salvo *Dreaming* y *I'm So Glad*), pero en el segundo, *Disraeli Gears*, la cosa cambió: en *Strange Brew*, *Sunshine of Your Love*, *Tales of Brave Ulysses*, *We're Going Wrong*, *Outside Woman Blues* y *Take It Back* el trío se alzó hasta colocarse como uno de los mejores grupos actuales. Ya no es el blues un poco caótico homenaje a Muddy Waters, sino la música propia, estilo y vitalidad.

Sing My Generation, *Happy Jack* y *Sell Out* son los tres lps Decca que Kit Lambert produjo para the Who, el cuarteto dirigido por Peter Townshend. El margen de experimentación y calidad de Who es ilimitado. Desde el humor en *Boris the Spider* y *Whiskey Man*, el hard rock en *Don't Look Away*, *Run Run Run*, *So Sad About Us*, *I Can't See For Miles*; la miniópera en *A Quick One While He's Away*, la violencia en *My Generation*, la poesía en *Our Love Was, Is* y *Mary Ann With the Shakin' Hands*, la pornografía y el erotismo en *Pictures of Lily* y *Tattoo*, lo enigmático y terrible en *Armenia City in the Sky* et al. Cada miembro de Who es un virtuoso y el grupo se entiende y sostiene una interrelación envidiable. En *Sell Out* la música compone un show de radio y por eso no hay cortes entre canción y canción sino ligues a través de jingles callejeros ("Radio London reminds you: go to the church of your choice"). Who insiste en actuar en vivo, para no supeditarse a overdubs, orquestas y efectos. La comunicación debe de hacerse frente a frente. Roger Daltrey es el cantante. John Entwistle toca bajo, corno francés, corneta

y tuba. Peter Townshend, requinto: el iniciador del feedback y de la distorsión pegando la guitarra al amplificador, hasta que explote. Keith Moon, uno de los mejores bateristas del mundo con Ginger Baker, Ringo Starr, Charlie Watts y Mitch Mitchell. Cada show de Who es la destrucción: acaban con baquetas, tambores, amplificadores, micrófonos y guitarras (Fender).

Procol Harum se dio a conocer con *A Whiter Shade of Pale* (Deram) y sólo tiene un lp: *Procol Harum*. Las letras son del poeta Keith Reid y la música, de Gary Brooker. El conjunto lo forman Brooker (piano y cantante), David Knights (bajo), B. J. Wilson (batería), Robin Trower (requinto) y Matthew Fisher (órgano). Su sonido es sumamente complejo pero tan denso que casi se puede tocar: se amuralla en el interior del escucha gracias al órgano de Fisher; no un órgano místico (Vanilla Fudge) o cósmico (Stones), sino muy intenso. Pero esa atmósfera también se logra con la voz de Brooker y el requinto fuzzy. Los solos se construyen con pocas figuras, sosteniendo y raspando las notas. Entre las obras maestras hay que contar: *A Whiter, Repent Walpurgis, She Wandered Through the Garden Fence, Salad Days (are here again), Something Following Me, Cerdas (outside the gates of), A Christmas Camel, Conquistador y Kaleidoscope*.

La experiencia. Jimi Hendrix no es inglés. Su grupo, the Experience, sí: Noel Redding (bajo: sin duda el mejor después de Billy Wyman) y Mitch Mitchell (batería). Hendrix compone, canta y toca todo tipo de guitarras —el uso más eficaz hasta ahora del fuzz y del pedal— en todas posiciones. Hendrix crea los sonidos más extraños, sensuales y violentos: su requinto llora, sangra, ladra, aúlla. El álbum inicial Reprise *Are You Experienced* sólo puede

compararse con la inicial de los Stones. En él se entra en la experiencia, y como afirma Hendrix: "Prepárate. Entrar en una experiencia antes significaba tener un poco de más edad. Esta experiencia te hace amplio: rompe el mundo en fragmentos y luego los reordena. Tendrás nuevos oídos después de estar experimentando. Prepárate." Por eso es capaz de gritar: "Move over and let Jimi take over!" y "Not necessarily stoned but beautiful." El segundo lp, aunque estupendo, no es tan genial como el primero. En *Axis: Bold As Love*, Jimi procuró afianzar su ideología para transmitirla depurada, precisa (*Up From the Skies, If Six Was Nine, You Got Me Floatin', She's So Fine y Bold As Love*), pero lo terrible, lo inquietante, lo genial continúa en *Purple Haze, Maniac Depression, Hey Joe, Foxey Lady, Are You Experienced, The Wind Cries Mary, I Don't Live Today, May This Be Love, Love Or Confusion, Fire y The Third Stone From the Sun*, el tour de force de seis minutos. Todo se sale de lo convencional, de lo habitual; la música de Jimi Hendrix Experience no se parece a ninguna y posee un estilo único, terrible. La grabación recurre a la aceleración, a las pistas lentas, a efectos, al feedback. El grupo usa ocho amplificadores.

Otra onda en la onda

Las últimas grabaciones de las Supremes, a partir de *You Keep Me Hanging On* (Motown) han empezado a recurrir a instrumentaciones que se apartan por completo de las tradicionales. Los Four Tops, en *Seven Rooms of Gloom* (Motown), desarrollaron un tipo de soul que carece de lo simple y posee una estructura distinta. Los Rascals (Atlantic) han logrado dominar un estilo magistral que se inició en

forma a partir de *How Can I Be Sure* y ha llegado a la madurez en el álbum *Once Upon a Dream*. Aretha Franklin (Atlantic), cuando descubrió el material de Otis Redding, emergió hasta ser la primera voz soul femenina de los Estados Unidos. Otis Redding (Volt), antes de morir en este año, dejó una herencia musical vastísima y llena de sensibilidad, de oficio y depuración. Stevie Wonder (Tamla) ha alcanzado, como showman, la estatura de James Brown (King) y como cantante, las sutilezas de su maestro Ray Charles (ABC). Los Beach Boys han dado un hermoso *Smiley Smile* (Brothers). Y los Monkees, un grupo formado y dirigido por Colgems/RCA se ha escapado de los fines comerciales que le impusieron, y en la medida de sus posibilidades, han evolucionado y experimentado mucho en su lp *Pisces Aquarius Capricorn & Jones LTD*.

La renovación en México (negro)

En el campo de la música juvenil mexicana los verdaderos artistas son pocos: Angélica María, Tijuana Five, Dug Dugs, y fundamentalmente, el magister de maestros Javier Bátiz, nacido en el *muy* importante año 1944. En 1959, según sus propias y macabras revelaciones, Bátiz tuvo su primera guitarra y dos semanas más tarde ya había formado su primer grupo (ocho ejecutantes, todos de Tijuana). Desde entonces Javier Bátiz no dejó de practicar y experimentar con su guitarra y de buscar cohesión con otros elementos, de Tijuana o del De Efe, hasta dirigir más de diez grupos. Participó también en films tocando, cantando y componiendo. Para la Peerles grabó un álbum, que él llama *Disco de cagada* con su proverbial autocrítica. Siguiendo el ejemplo de James Brown y sus Famous Flames, a quien Bátiz ve-

nera, ha llamado a *todos* sus conjuntos los Famous Finks, a excepción de su último grupo que con más modestia se denomina Finks mientras no obtenga la fama merecedora del Famous.

Bueno, hasta aquí la información más o menos necesaria. Lo demás: Javier Bátiz, en el show bizz, es un personaje legendario: por su locura sanísima, sus dibujos pasados-pasados, su melena dylanésca, sus lentes antielesedianos, y principalmente, por el talento que le brota por arrobos.

Pero lo importante en Bátiz y sus Finks es que están llenos de vitalidad y oficio y sentimiento y profesionalismo y deseos de renovar el ambiente anquilosado de nuestra música, o casi, popular. Casi todo eso lo canalizan a través de la soul music, en la cual no hay nadie capaz de competir con ellos, a excepción de Mayita. Bátiz y sus Finks han asimilado la mejor onda de Otis Redding, Stevie Wonder, James Brown, Sam y Dave, Ray Charles, Aretha y toda la onda Stax; pero también se han interesado por el blues, por el material de Frank Zappa y los Mothers of Invention (Bátiz es el único freak de a deveras en Mexiquitolímpico), de Procol Harum, de Jimi Hendrix, de Al Kooper y Blood Sweat and Tears, et caetera; y cuando tiene que hacer concesiones (en la música mexicana es difícil evitar las concesiones), transforma por completo y da vida a piezas como *Midnight Hour*, *Land of One Thousand Dances*, *Shotgun*, *Gimme Li'l Sign*, *Funky Broadway* et al.

El grupo Fink que dirige Bátiz en la actualidad es uno de los mejores que ha reunido. Compacto a pesar de la economía de sus elementos (Bátiz ha intentado formar pequeñas bandas de blues con sax, trompetas, etcétera) y ofrece un sonido que llena completamente, un sonido limpio y poderoso. Los Finks actuales son Ángel Miranda, el Car-

tucho, en la batería; Ramón Rodríguez, bajo; y el Borrado, alias Héctor Martínez, quien toca el pandero, el órgano cada vez mejor y que ha demostrado ser una gran mancuerna para la voz negra, potente y sincera de Javier. La versión de *You've Lost That Lovin' Feelin'*, a ambas veces, estupenda est. Pero lo principal de los Finks: todos, como alardearía Zappa, son *músicos*. Ramón, en el bajo, logra tejer una serie de armonías que se apartan completamente de las rutinas tediosas de los grupos mexicanos. Y el Cartucho ha llegado a una gran madurez interpretativa en la percusión; sus solos, en las jam sessions del grupo, poseen unidad y belleza: no simple golpear los tambores como acostumbran los bateristas a la hora de mostrar que tienen agilidad para mover las baquetas. Cuando Michel se les une en la flauta, y principalmente en la armónica, inunda de swing y sentimiento sus improvisaciones

Por su parte, Bátiz se ha convertido en un virtuoso de la guitarra: normalmente utiliza una Fender de seis cuerdas, pero también maneja una Vox de doce; su equipo incluye fuzztone, pedal, amplificador de 100 watts. También toca la cítara hindú, la guitarra española y el órgano. Ya es famosa su calidad para improvisar y para obtener sonidos desgarradores y profundos a la altura de Eric Clapton, Jimi Hendrix o Robin Trower. Sin embargo, hay que oírlo cantar, ya sea *A Whiter Shade of Pale*, *You've Lost*, *Misty*, *Georgia on My mind*, *Misty*, *Born in Chicago* (Bátiz dice "en 1944", no en "1941", como Paul Butterfield). Su voz electriza y vuelve más sensible la epidermis. Y si se tiene la fortuna de oír *Stand By Me* cantado a dúo con Mayita, el público llega a sentirse en todas partes, menos en México.

Cuando Bátiz y sus Finks tocan para público universi-

tario, o cuando no se les ocurre qué pieza interpretar, entonces inician sus jam sessions que deberían quedar grabadas por la frescura, la creatividad y la fuerza de las interpretaciones. Las piezas generalmente se vuelven larguísimas y se inician sin ningún tema ya conocido. Es allí donde se advierte qué tan acoplado está un grupo, y el de Bátiz lo está. El bajo y la batería deslizan su acompañamiento cuando Javier toca solo, y lo mismo sucede cuando improvisa Ramón o el Cartucho. En ocasiones Javier deja la guitarra y toma asiento frente a otra batería para tocar a dúo con el Cartucho. El índice de calidad de estas jam sessions supera con mucho a todas las falsificaciones de nuestros grupos de seudojazz o de algunos conjuntos (a excepción de los Dugs) cuando quieren impresionar tontos y dan rienda suelta a su falta de talento al repetir rutinas a pasto mientras fingen improvisar. Con los Finks no pasa eso, todo lo contrario: pueden haber imperfecciones, excesos, pero el resultado final es ovacionable.

Hay veces en que el grupo toma una tonada gris y la utiliza para desbocar toda su locura y sus deseos de hacer juegos freaks con una intención criminalmente satírica. El mejor ejemplo es *Louie Louie*, una pieza que ha tocado medio mundo a causa de su falta de complicaciones y su comercialidad. Bátiz la inicia comodiosmanda, pero con un sabor especial; al llegar al puente, empieza a trascender la canción con sus improvisaciones; da una vuelta más al tema y entonces empieza el freaking out, encabezado por Javier y el Borrado, mientras bajo y batería los secundan. Desde jadeos, frases inconexas, referencias a otros músicos ("not necessarily stoned but beautiful": Jimi Hendrix), partes de Zappa ("Suzy Creamcheese, what's got into you"), de los Beatles, y gritos, voces, monosílabos, aullidos, ron-

quidos, etcétera, se van mezclando con orden y ritmo sorprendentes. El resultado final es la verdadera locura. La buena.

Yo espero que el nuevo grupo de Javier Bátiz siga unido por mucho tiempo, porque la razón —una de las razones, más bien— por la que Javier no ha podido dar todo lo que tiene dentro, ha sido la falta de material humano que esté a su altura en calidad y sensibilidad. Mientras Javier cambiaba de músicos no lograba realizarse plenamente: para poder florecer al máximo se requiere un equipo unido y compacto que se ame y se respete; que comprenda, como decía el byrd Dave Crosby: cuando los músicos de un grupo recuerdan que son uno solo y se aman y se comprenden, crean música; si lo olvidan, hacen ruido.

También es necesarísimo que a la brevedad posible Javier y sus Finks empiecen a dar a conocer su propio material para trascender la mera interpretación magistral (y en veces lo obtienen) y ofrezcan su punto de vista, su creatividad para enriquecer nuestra música. Lo más probable es que esto se logre con la próxima grabación de un álbum que ya preparan.

En lo que se produzca y se edite este disco hay que reconocer a Javier Bátiz como a uno de los pocos músicos (en el sentido Zappa) que ha dado este paísín, y a un intérprete de la música negra que sin ningún titubeo mereció hallarse en Macon, Georgia, durante el entierro de Otis Redding; al lado de James Brown, Stevie Wonder, Wilson Pickett, Aretha Franklin, Percy Sledge, Carla Thomas, Jackie Wilson, Booker T., Sam y Dave, Joe Tex, Arthur Conley, Joe Simon, Tousaint McCall, Johnny Taylor y la presencia espiritual de Ray Charles.

La renovación en México (blanco)

Armando Nava, de Durango, Durango, llamó Dug Dugs al grupo que formó con muchachos de Tijuana. En esa época, Jorge de la Torre, la Borrega —cantante oficial del quinteto—, aún no utilizaba su sombrero a la Zal Yanovsky como atuendo oficial. Genaro García perdió un bajo estupendo y durante un tiempo pudo obtener grandes armonías con un viejo Fender; ahora tiene ya el mejor Gibson que hay en el mercado. Gustavo Garáizar fue el primer requinto mexicano en conseguir distorsionador, vibrador, fuzztone y pedal para reforzar su poderosa Rickenbaker stoniana (es capaz de crear sin cansancio una cantidad increíble de groovy sounds con su guitarra y aporreando el amplificador —Vox— para reforzar sus tours de force interpretativos). Por suerte, Jorge Galván, alias Carcacho, regresó al grupo después de separarse unos días y de nuevo la batería de los Dugs suena maravillosamente. Armando toca guitarra de acompañamiento, órgano Farfisa al que agregó un teclado de piano eléctrico, compone y canta.

Mientras Bátiz y sus Finks se interesan por el blues, lo freak y la soul music, los Dugcitos se inclinan por la música blanca. Los Beatles son sus grandes maestros y lo demuestran con versiones estupendas, con estilo Dug, de pieza legendarias y difícilísimas como *A Day in the Life*, *I Am the Walrus*, *The Fool on the Hill* (Gustavo y la Borrega tocan, y se intercambian, sendas flautas de madera), *Hello Goodbye*. Pero también recrean, con sus propios elementos, *She's a Rainbow* (Stones), *Light My Fire* (Doors), *You Keep Me Hanging On* (Vanilla Fudge), *Words* (Bee Gees), *Purple Haze* y *Fire* (Jimi Hendrix). Todo este manejo de piezas difícilísimas hace que superen las versiones

originales de *Pushin' Too Hard* (Seeds), *Good Vibrations* (Beach Boys) o *Inciense and Peppermints* (Strawberry Alarm Clock). A los Dugs les encanta lo difícil y lo emprenden porque si hay algo que les sobra es calidad, oficio, tablas, buen oído y creatividad sin fin. Para el film de Carlos Velo, *Cinco de chocolate y uno de fresa*, el quinteto arregló varias piezas y por primera vez se escuchó a Angélica María con un acompañamiento a su altura. Crearon también, en un lapso brevísimo, un tema donde el vibrador de Gustavo trasciende el sonido de una gaita. En las presentaciones en vivo (Tiberius, 5 à Go-Go, Pista Olímpica, La Esfera) logran crear la histeria y el público se les entrega sin reservas. Los Dug Dugs han llegado a convertirse en uno de los conjuntos más populares de México sin haber grabado un solo disco. Esto es importantísimo porque es el primer caso en nuestro país en que un grupo adquiere popularidad sin hacer concesiones. En la RCA Victor se les exigió que cantaran en español y con canciones que la grabadora elegía. Como era de esperarse, los Dugs prefirieron no grabar para hacer lo que ellos considerasen correcto. El resultado era previsible, el quinteto ha sido llamado de Nueva York para que elabore un álbum Columbia con su propio material. Sólo en los Estados Unidos hallaron posibilidades de grabar buena música.

Jorge, la Borrega, aparte de tocar pandero, maracas y flauta estupendamente, ha ido desenvolviéndose como un cantante de mucha fuerza y personalidad. Sabe cómo dominar al público, por agresivo o siniestro que sea. Canta con ganas y transmite su emoción. Ha aprendido a deslizar humor ("everybody smokes pot, everybody is supposed to be smoking pot": en *Walrus*) y a crear atmósfera. Gustavo es un requinto inmejorable que cada día descubre nuevas

formas, sonidos, que transmite con su Rickenbaker; y siguiendo el edificante ejemplo Who, puede llegar al clímax destruyendo guitarras. Armando es el eje y alma del grupo, quien dictamina los arreglos y responsable de la maravillosa unidad del grupo, de la interrelación y la compenetración, no sólo musical, que existe entre ellos. Además, canta y obtiene una ternura desgarradora con facilidad. En el bajo, Genaro es de lo mejor: lejano a lo convencional, puede construir armonías alucinantes sin repetirse jamás. Carchacho es otro gran músico, que llena de pasión cada golpe de su batería; y como el Cartucho (del grupo de Bátiz), elabora sus líneas percusivas sobre moldes armónicos, no de simple acompañamiento.

El quinteto es un grupo muy muy unido, con una ideología e intereses semejantes. Ya ha empezado a componer, pensando en el álbum que grabarán en los Estados Unidos. Aparte de ideas musicales que dejan florecer, han elaborado una canción, *Mundo de amor*, que por instrumentación, vitalidad y calidad, bien podría pasar como algo del mejor material de los grupos más avanzados del mundo (y me refiero a Beatles, Stones, Vanilla, etcétera). Los Dugs parecen todo menos un grupo mexicano: mientras nuestros rocanroleros siguen obnubilados por lo comercial, o por buenos deseos carentes de talento en el mejor de los casos, los Dugs han avanzado a pasos inmensos y su desarrollo anuncia a un conjunto de categoría internacional, capaz de enriquecer todo el movimiento musical, al lado de los grupos legendarios. Cada vez que se les escucha hay nuevas experiencias musicales que asimilar. Parece que los sonidos no surgen de los instrumentos, sino de un solo espíritu que ama, respeta y enriquece la música.

La única y verdadera cantante mexicana

Es Angélica María. Y no hay vuelta de hoja. Y no porque yo lo quiera; porque: do, es la única que *sabe* cantar: maneja su voz hasta los registros que quiere; re, es la única que posee un ángel sobrehumano: una vez que se le mira es imposible dejar de hacerlo simplemente porque siente lo que canta, lo proyecta, lo trasmite y pone en trance al público; mi, no hay otra cantante que posea las virtudes anteriores.

Cierto público que se autopontifica como culto cree que Angélica María es superficial; no se explica, ni quiere explicarse —para eso es entrecomilladamente culto— por qué desde que grabó su primer acetato ha tenido un éxito inconcebible que conserva hasta la fecha, por qué es uno de los poquísimos y auténticos ídolos que existen en México, capaz de ocasionar disturbios cuando se presenta en público; no, simplemente cree en los chismes periodísticos: no analiza ni *escucha*. De ahora en adelante deberá hacerlo.

Por principio, aunque cantante popular —para el público— Angélica no ha sido una rocanrolera que copie las versiones de otras cantantes, como la gran mayoría de las intérpretes mexicanas. Por ejemplo, Armando Manzanero difícilmente habría comido si Angélica no hubiera grabado sus canciones, aun en contra de la voluntad de la Musart: lo mismo sucede ahora con Lolita de la Colina. Esto ya la separa completamente del resto. Por otra parte, no hay canción traducida que cantada por Angélica se parezca a la versión original, sino que ella les da nueva vida con su estilo (un estilo que han tratado de copiar hasta la repugnancia pero que nadie ha podido lograr), con su sensibilidad y con las ganas que pone en cada canción. Lo que

sucedía con Angélica era: la gente que seleccionaba su material y que hacía sus arreglos no era especialmente talentosa, sino que quería conservarla en una onda, la onda Novia de la Juventud, para no arriesgarse; Angélica comprendió esto, lo asimiló y cortó de raíz: dejó Musart y aceptó los ofrecimientos de la RCA Victor pero condicionándolos: material digno, arreglos decorosos y margen para experimentar en los caminos que ella considere prudentes. Por eso es de vital importancia oír las nuevas grabaciones RCA de Angélica que están por aparecer: en arreglos, selección de material y letras son insólitas en México.

Eso no quiere decir que las canciones de la early Angélica fueran malas, au contraire: a pesar de malos arreglos y mal material ella supo convertirlas en piezas limpias y cañonazos de público —y conste: aquí incluyo éxitos como *Edi Edi*, *Dominique*, *Fortachón*, etcétera—; y es más, nos encontramos con que Angélica ha convertido en canciones bellas, simplemente con su genio, a material como *Dile adiós*, *El día*, *Amar y ser amada*, *Paso a pasito*, *Pobres besos míos*, *Yo te quiero todavía*, *Sabía*, *Yo que no vivo sin ti*, *Tonta*, *Yo no sé qué fue*, *Pasto verde*, *Pobre viejo mundo*, *Más fuerte que tu amor*, *Pinta mi mundo*, *Sin pensar en mí*, que con otra voz hubiera sido mediocre. Resulta imprevisible lo que Angélica María puede hacer cuando hay alguien que la acompañe a su nivel. La colaboración que ya ha empezado a tener con los Dug Dugs, por ejemplo, ha ofrecido frutos estupendos. Y eso es sólo el principio.

Angélica tiene un dominio absoluto de su voz: sabe conducirla a registros altos o a niveles de susurro que acarician como sábana limpia. El tono en que canta es rarísimo y quizás ése sea un factor que hace tan especial a su voz.

Y por otra parte: su estilo que nadie podría traducir o definir; se adhiere perfectamente a la calidad de su voz y sólo así es posible ese fenómeno extraño y hermoso: no hay ninguna voz que se le parezca y que sea tan accesible y compleja, capaz de conmover a cualquiera que se entregue.

Pero eso no es tan importante como su sensibilidad, causante directa de su ángel. Su capacidad para sentir no tiene precedente: si se trata de algo alegre, su voz es fresca, limpia, sin caer en monotonías ni trampas, vicios, efectos falsos; y cuando se trata de una balada, su voz transmite una emoción que difícilmente llegó a suponer el autor. Ella no finge nunca, se entrega con honestidad y entusiasmo, y por eso comunica autenticidad, verdadera emoción, verdaderas ganas de vivir, de disfrutar y comprender la vida aun en momentos dolorosos. Angélica está viva, es conciente del momento en que transcurre y de su responsabilidad, y se ofrece a su oficio con profesionalismo, sin descuidos ni pedanterías. Siempre se halla aprendiendo y ese hábito vital está presente en toda su obra: no se contenta con interpretar, sino que busca crear belleza, hacer arte.

Angélica María, por todas estas razones, es un caso insólito en este medio conformista. En la actualidad es un modelo de artista que avanza a pasos agigantados —lo prueban sus nuevas grabaciones, su participación en *Marat/Sade* y en films como *Cinco de chocolate*—, pues sabe que puede hacer y está dispuesta a hacerlo, que revolucionará en esencia nuestro medio artístico para elevarlo hasta un nivel de dignidad y creatividad que nunca ha poseído. De nadie, *nadie*, se puede afirmar lo mismo en estos momentos y sólo hasta después de ella contaremos con un antecedente en la música popular que verdaderamente haya llegado a ser clásico.

Análisis. (Etapa Musart.)

Dile adiós (de *Angélica María*, Musart ED 750) contó con la traducción de Armando Manzanero sobre la letra de Wilkin y Burch; pero mientras en inglés tuvo una repercusión modesta, con AM fue un exitazo. La pieza es de una sencillez ejemplar, y como el arreglo del fallecido Cuco Valtierra respetó esto, hasta la fecha sigue fresca y contemporánea. No ha envejecido, aunque la voz se sienta más juvenil, un poco más aguda. Las armonías del piano y las rutinas del bajo rescatan lo convencional de las cuerdas. No hay coros y eso es una fortuna para la interpretación impecable.

Paso a pasito (de *Angélica María vol. 2*, D 814) es una hermosa canción de Manzanero que fue el mejor playback del lamentable film *Mi alma por un amor*. El arreglo (solemne, a toda orquesta, recargado de cuerdas, metales y coros aleluyianos) de Jorge Ortega ahora suena implacablemente anciano. En cambio, AM cantó con su sensibilidad y limpieza habituales: resolvió las invitaciones al exceso y pudo dignificar esta buena canción.

El día (de *Angélica María vol. 3*, D 903) es la única composición tolerable de Luis Demetrio. Se inicia con un abuso de trompetas (el arreglo ad hoc debe de ser de Nacho Rosales), pero se compone en el acto cuando entra AM, en esta ocasión más ronca y susurrante, más intensa. El estilo aquí ya se halla perfectamente definido a través de la pronunciación de las "v", y las "y" y "ll", las aes aspiradas, la forma de alargar y acortar las sílabas casi con simultaneidad, el poco uso de vibratos, etcétera.

Pobres besos míos, perpetrada por Manzanero, figura en un álbum (*Angélica María vol. 4*, D 971) donde casi todo el material es original e incluye piezas de Manzanero,

Luis Demetrio, Vicente Garrido, Palito Ortega et al. En el arreglo, Jorge Ortega utilizó ad nauseam los inevitables violines pero tuvo el tino de incluir saxofones, líneas de órgano y de instrumentos eléctricos. Formalmente la canción es un poco caótica, pero no se advierte por lo bien que está cantada. Angélica se halla más suelta, con más aire y su experiencia le indicó la mejor forma de pasar al lamento después de la contención emotiva.

Yo te quiero todavía (de *Angélica María* vol. 5, D. 1065) es una italianada desconcertante. El arreglo (Ortega) es muy convencional, mas bien hecho; ésta es una de las veces en que se descubren imperfecciones en Angélica: inicia el fraseo con demasiados gemidos, en momentos desliza su voz plana y sin matices, hay una que otra desafinada audible; pero posee frescura y algo imprecisable que le da validez. Por supuesto, hay grandes momentos, mas por sí solos no bastan. La pieza aguanta mucho, no sé por qué.

El sexto volumen de AM (D 1193) tiene tres joyas: *Sabía* es una composición de los spaniards Guijarro y Algueró y creo que el arreglo se hizo en España. En todo caso, es el primer corte de AM con una técnica de grabación profesional y eficiente: basta advertir el manejo del eco. Las percusiones son notables, así como los acordes sostenidos de los violines, y al final se escucha un corno o una trompeta muy acornada que hacen insólito al arreglo. Con este buen fondo, claro, AM está insuperable. Su voz baja, sube, da el swing justo y se empiezan a intuir las maravillas que esta cantante puede hacer con un buen fondo. Lo mismo se advierte, aún más magnificado, en *Yo que no vivo sin ti*, sin duda una de las obras maestras de AM. La grabación es perfecta y el arreglo también (incluye, oh sorpresa feliz, en 1966, un clavecín). La pieza está cantada

con muchas ganas. La versión italiana y la inglesa, de Dusty Springfield, son muy inferiores a ésta. *Tonta* es otra composición de Manzanero que él mismo arregló y dirigió, con mucho tino. Es de lo mejor de Manzanero y dan ganas de llorar al oír *Tonta* junto a tarugadas como *Esta tarde vi llover*. La de AM es la mejor versión de la pieza porque incluye un prodigio de sentimiento y de técnica.

Manzanero y Ortega son responsables del cúmulo de monosílabos *Yo no sé qué fue*. Los Sumisos del Rock hicieron un acompañamiento sin brillo. Los coros: abyectos, pero la pieza es sincera, mezcla de casipop y onda latina y por eso es audible. Salvo unas payasadas, la interpretación-creación de AM es sorprendente y ovacionable por naturalísima, honesta, desprovista de trucos. La entrada es admirable por la seguridad y el oficio, capaces de elevar una canción plana. (*De La novia de la juventud* —vol. 7—, D 1257.)

Pobre viejo mundo (de *Angélica María* vol. 8, D 1309) es una pieza importante: muestra por primera vez que AM quiere decir algo en sus canciones. Ya en track anterior (*Pinta mi mundo*) se advierte la saludable intrusión de una flauta en sol, gaitesca, y de buenos coros (¡al fin!) en el arreglo. AM, en *Pobre*, canta con sensibilidad especial porque no está diciendo babosadas. Dice, a este mundo: “Dónde está el amor y la verdad, dónde está la paz, la libertad; todos te querían disfrutar, pero te quieren destrozar.” No importa que resulte un poco elemental, pero es el principio.

Del mismo disco es *Sin pensar en mí*, una balada italiana cuya versión se debe achacar a Lola de la Colina y el arreglo, a Jorge Ortega. AM canta con gran calidad y ya no hay arma del oficio que no maneje bien; ha sabido equilibrar su aire, su entonación, su dicción, sus arranques

de emotividad, hasta llegar a la madurez y a un nivel artístico que nadie posee en México.

En general, este último disco que Angélica María grabó para la Musart es el mejor: las versiones de *No* y *Esta tarde vi llover* son mucho mejores que los licomanzaneros, y son estupendas *Pinta mi mundo*, *Yo te quiero a ti*, *Cuando me digas sí* y *Más fuerte que tu amor*.

Las grabaciones recientes para la RCA Victor (*Cuando me enamoro*, *Es que estás enamorado*, *Voy a inventar* y *Quiero ser libre*) y las que están por aparecer son caso aparte porque responden a una nueva época, así es que con el último álbum Musart se cierra la primera gran etapa de esta gran artista.

DISCOGRAFÍA ELEMENTAL

Bob Dylan: *Blonde on Blonde*, Columbia C2S 841. *John Wesley Harding*, CS 9604.

Beatles: *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, Capitol ST 2653. *Magical Mystery Tour*, ST. 2835.

Rolling Stones: *Between the Buttons*, London PS 499. *Flowers*, PS 509. *Their Satanic Majesties Request*, NPS-2.

Doors. *The Doors*, Elektra EKS 74007. *Strange Days*, EKS 74014.

Mothers of Invention: *Freak Out!*, Verve U6-5005-2. *Absolutely Free*, V6-5013. *We're Only in It For the Money*, V6-5045X.

Elvis Presley: *Elvis' Golden Hits vol. 4*, RCA Victor LPS 3291.

Chuck Berry: *Greatest Hits*, Chess 1485.

Buddy Holy: *The Buddy Holy Story*, Coral CRLS 57279.

Butterfield Blues Band: *The Paul Butterfield Band*, Elektra EKS 7294. *East/West* EKS 7315. *The Resurrection of Pigboy Crabshaw*, EKS 74015.

Blues Project: *Live at Cafe Au Go Go*, Verve Forecast FTS 3000. *Projections*, FTS 3008. *Live at Town Hall*, FTS 3025.

Blood Sweat and Tears: *The Child Is Father to the Man*, Columbia CS 9619.

Electric Flag: *The Trip*, Sidewalk 5908. *A Long Time Comin'*, Columbia CS 9597.

Big Brother and the Holding Company: *Big Brother and the Holding Company*, Mainstream S 6099.

John Mayall Blues Breakers: *Crusade*, London PS 529.

Canned Heat: *Canned Heat*, Liberty LST 7526. *Boogie With*, LST 7541.

Lovin' Spoonful: *The Best*, Kama Sutra KLPS 8056. *The Best vol. 2*, KLPS 8064.

Mamas and the Papas: *Farewell to the First Golden Era*, Dunhill DS 50025.

Byrds: *Younger Than Yesterday*, Columbia CS 9442. *The Notorious Byrd Brothers*, CS 9575.

Jefferson Airplane: *Takes Off!*, RCA Victor LSP 3701. *Surrealistic Pillow*, LSP 3766. *After Bathing at Baxter's*, LSO 1511.

Grateful Dead: *Grateful Dead*, Warner WS 1680.

Country Joe and the Fish: *Electric Music For the Mind and the Body*, Vanguard VSD 79244. *I Feel Like I'm Fixin' to Die*, VSD 79266.

Love: *Love*, Elektra EKS 74001. *Da Capo*, EKS 74005. *Forever Changes*, EKS 74013.

Peanut Butter Conspiracy: *The Great Conspiracy*, Columbia CS 9590.

Moby Grape: *Moby Grape*, Columbia CS 9498. *Wow*, CS 9613. *Grape Jam*, MGS 1.

Kinks: *Greatest Hits*, Reprise RS 6217.

Yardbirds: *Greatest Hits*, Epic BN 246.

Pink Floyd: *The Piper at the Gates of Dawn*, Tower ST 5093.

Fugs: *Tenderness Junction*, Reprise RS 6280.

Nice: *The Thoughts of Emerlist Davjack*, Immediate! Z12 52004.

Freak Scene: *Pschedelic Psoul*, Columbia CS 9456.

Donovan: *A Gift Form a Flower to a Garden*, Epic B2N 6071.

Simon and Garfunkel: *Parsley, Sage, Rosemary and Thyme*, Columbia CS 9363. *Bookends*, KCS 9529.

Arlo Guthrie: *Alice's Restaurant*, Reprise RS 6277.

Leonard Cohen: *The Songs of Leonard Cohen*, Columbia CS 9533.

Judy Collins: *In My Life*, Elektra EKS 7320. *Wild Flowers*, EKS 74012.

Tim Buckley: *Tim Buckley*, Elektra EKS 74004. *Goodbye and Hello*, EKS 7318.

Janis Ian: *Janis Ian*, Verve Forecast FTS 3034. *For All the Seasons of Your Mind*, FTS 3034.

Leadbelly: *Library of Congress Recordings*, Elektra EKL 301/2.

Woody Guthrie: *Library of Congress Recordings*, Elektra EKL 271/2.

Ravi Shankar: *At the Monterey International Pop Festival*, World Pacific WPS 21244.

Gabor Szabo: *The Sorcerer*, Impulse! AS 9346.

Richie Havens: *Something Else Again*, Verve Forecast FTS 3024.

Mugwumps: *Mugwumps*, Warner Bros. WS 1697.

Peter Paul and Mary: *Album 1700*, Warner Bros. WS 1700.

Iron Butterfly: *Heavy*, Atco SD 33-227.

Steppenwolf: *Steppenwolf*, Dunhill DS 50029.

Blue Cheer: *Vincebus Eruptum*, Philips PHS 600-2544.

First Edition: *First Edition*, Reprise RS 6276.

Hook: *Will Grab You*, Uni 73023.

Ultimate Spinach: *Ultimate Spinach*, MGM SE 4518.

Rotary Connection: *Rotary Connection*, Cadet LPS 312.

Hour Glass: *Power of Love*, Liberty LST 7555.
United States of America: *United States of America*,
Columbia CS 9614.
Clear Light: *Clear Light*, Elektra EKS 7401-1.
Sopwith Camel: *Sopwith Camel*, Kama Sutra KLPS
8060.
Lemon Pipers: *Green Tambourine*, Buddah BDS 5009.
Kaleidoscope: *A Beacon From Mars*, Epic BN 26333.
Candymen: *Candymen*, ABC S 616.
Fever Tree: *Fever Tree*, Uni 73024.
Phluph: *Phluph*, Verve V6-5054.
Strawberry Alarm Clock: *Inciense and Peppermints*,
Uni 73014.
Chamber Brothers: *The Time Has Come*, Columbia CS
9522.
Bobby Gentry: *Ode to Billie Joe*, Capitol ST 2830. *The
Delta Sweete*, ST 2842.
Scott McKenzie: *The Voice*, Ode Z12 4402.
Rascals: *Once Upon a Dream*, Atlantic SD 8169.
H. P. Lovecraft: *H. P. Lovecraft*, Philips PHS 600-252.
Vanilla Fudge: *Vanilla Fudge*, Atco SD 33-224. *The
Beat Goes On*, SD 33-237.
Velvet Underground: *The Velvet Underground & Nico*,
Verve V6-5008. *White Heat/White Light*, V6-5046.
Traffic: *Here We Go 'Round the Mulberry Bush*, United
Artists UAS 5175.
Bee Gees: *First*, Atco SD 33-223. *Horizontal*, SD 33-233.
Cream: *Fresh*, Atco SD 33-206. *Disraeli Gears*, SD-232.
Who: *Sing My Generation*, Decca DL 74644. *Happy
Jack*, DL 74892. *Sell Out*, DL 74950.
Procol Harum: *Procol Harum*, Deram DES 18008.

Jimi Hendrix Experience: *Are You Experience*, Reprise RS 6261. *Axis: Bold As Love*, RS 6281.

Supremes: *Greatest Hits*, Motown MS 2-663.

Four Tops: *Greatest Hits*, Motown MS 662.

Spencer Davis Group: *Greatest Hits*, United Artists VAS 6641.

Otis Redding: *Live in Europe*, Volt S 416, *History of Otis Redding*, Volt S 418. *The Dock of the Bay*, S 419.

James Brown: *I Can't Stand Myself When You Touch Me*, King 1038.

Beach Boys: *Smiley Smile*, Brothers ST 9001.

Monkees: *Pisces, Aquarius, Capricorn & Jones LTD*, Colgems COS 104. *The Birds, the Bees and the Monkees*, COS 109.

Angélica María: *Vol 8*, Musart D 1309.

DF, abril 26, 1968.

ÍNDICE

La onda, 5. Flashback w/apologies to old Rabelais, 11. Flashback inevitable, 13. El jefe Dylan, 15. Beatles forever, 18. Sus satánicas majestades, 27. Puertas que *no* se cierran, 33. La invención, 36. Los azules, 41. Honoris causa, 43. Byrds do fly, 44. Wear flowers in your hair, 46. Far out, 49. Loners, 51. Groupies, 53. Groovy, 55. Move over & let England take over, 58. Otra onda en la onda, 61. La renovación en México (negro), 62. La renovación en México (blanco), 67. La única y verdadera cantante mexicana, 70. Discografía elemental, 77.

CUADERNOS DE LA JUVENTUD

*Instituto Nacional
de la
Juventud Mexicana*

LIC. PÍNDARO URIÓSTEGUI MIRANDA
Director General del I. N. J. M.

RENÉ AVILÉS FABILA
Presidente del Consejo Ejecutivo Editorial

Cuadernos de la Juventud

OBRAS PUBLICADAS

La Revolución de Independencia, Gastón García Cantú.

Custodia de la Palabra (Poesía), Raymundo Ramos.

La Novela Mexicana Contemporánea y su Valor Testimonial, Rosario Castellanos.

Los dueños del tiempo (Ensayo), Emmanuel Carballo.

Espejismo de Juchitán, Agustín Yáñez.

Tres apuntes sobre la Historia de México, Francisco López Cámara.

El otro diluvio, Gerardo de la Torre.

La Plaza y otros cuentos, Juan Tovar.

El artículo 27 Constitucional y la Reforma Agraria, Manuel Díaz Cisneros.

La zona rosa y otros reportajes, Vicente Leñero.

EDITORIAL IMPRENTA CASAS, Fernando Zárrega 31, México 7, D. F.
Consta la edición de 2,000 ejemplares.

La nueva música clásica es el primer intento serio que se realiza para crear una historia de los ritmos modernos y de sus principales exponentes; un intento valorativo para hacer notar su real importancia, su trascendencia. En menos de quince años, la nueva música iniciada por Elvis Presley, Chuck Berry, Budy Holly, por citar algunos, ha adquirido un prestigio mundial que jamás se había visto. Y ahora los actuales intérpretes son dueños de fama increíble. Este tipo de música que está hecho por jóvenes, indudablemente tiene la categoría de arte, aunque muchos se la regateen; existe como gran arte a pesar de los anquilosados y día a día se supera, se transforma positivamente. De la evolución que ha venido sufriendo el rock and roll (usando el término para totalizar) nos habla *La nueva música clásica*. De cómo se ha ido conformando hasta llegar a los altos niveles que ahora tiene. De cómo a los instrumentos tradicionales del conjunto moderno, se le fueron añadiendo otros, clásicos o populares. De cómo aparecieron sonidos más audaces, más elaborados; matices siempre maravillosos. De cómo las letras de las canciones dejaron las boberías para cobrar un sentido poético, social, pero en todos los casos letras inteligentes, bellas, innovadoras. La breve secuencia que se inicia allá por 1955 y que llega a los Beatles, a los Rolling Stones, a los Bee Gees, a los Mothers of Invention, a Bob Dylan, es extraordinariamente enriquecedora para la música moderna en sus diferentes facetas, incluyendo lo que podríamos denominar como música culta. Los Beatles, digamos, de un lp a otro corren con botas de siete leguas, obligando al escucha a seguirlos por su mágico y genial mundo de sonidos. Y en general saltan las sorpresas musicales que pasman, que le imprimen otro sentido a la vida. La importancia de este Cuaderno se magnifica cuando pensamos en que por vez primera tenemos a la mano un material de estudio abundante, inteligente y agudo que incluso recurre al análisis sociológico, aparte, claro está, del estrictamente musical. José Agustín es todo un experto en la materia, un investigador a conciencia y un estudioso de los clásicos y de los ritmos modernos. Siempre al día de lo que sucede en el mundo de la música, añade al final de su trabajo una discografía básica.

José Agustín nació en 1944. Es autor de *La tumba* y *De perfil*, dos novelas catalogadas entre lo más importante de la producción de los últimos años. Su autobiografía ha sido sumamente discutida. Multiplica sus actividades culturales, dándole preferencia a la literatura, al cine y a la música.