



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: The Beach Boys : autenticidad, autoría y olvido en la California de la segunda mitad de los años 1960s : un caso de estudio ; procesos simbólicos y paradigmas estéticos en el rock anglosajón

Autores (en el caso de tesis y directores):

Horacio Andrés Lotito

Norberto Fabián Cambiasso, Tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2022

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Tesina:

**The Beach Boys:
Autenticidad, autoría y
olvido en la California de la
segunda mitad de los años
1960s. Un caso de estudio.**

**Procesos simbólicos y paradigmas
estéticos en el rock anglosajón.**

Horacio A. Lotito

25.594.974

Índice

Introducción	3
Capítulo I	
<i>El Largo Camino Prometido</i>	7
Capítulo II	
<i>Contracultura, tecnocracia y capitalismo</i>	32
Capítulo III	
<i>Autenticidad y autoría</i>	64
Capítulo IV	
La Industria Discográfica	90
Conclusión	129
Bibliografía	137

Introducción

Esta tesina se propone abordar la carrera de los Beach Boys, principalmente durante el período 1966/67, como caso de estudio para describir los procesos que se pusieron en marcha en el ámbito musical de la California de la segunda mitad de la década de los años 60s del siglo XX, y luego a nivel nacional en Estados Unidos. La primera sección abordará la historia de los Beach Boys en el contexto del auge de la economía y la sociedad californiana, centrada en la ciudad de Los Angeles luego de terminada la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, la biografía del grupo aporta elementos fundamentales a la hora de comprender los procesos dinámicos y, en muchos casos, turbulentos que atravesó la banda para afianzarse en el negocio musical y ante su audiencia cuando la industria y el negocio adquirieron una complejidad y un crecimiento tales que impulsaron una dinámica de cambio en su organización, y el ámbito musical en su conjunto vio la aparición de nuevos actores fundamentales en el negocio que obligó a la mayoría a rever sus estrategias y adoptar nuevas.

La segunda sección problematizará el concepto de contracultura en el escenario estadounidense y, específicamente, en la California de la década de los años 60s indagando en las condiciones que hicieron posible su aparición, sus antecedentes ideológicos e históricos, y analizando el escenario mediante el uso de la noción de “estructura de sentimientos” que el teórico cultural británico Raymond Williams creó para referirse a aquellos escenarios cuyas formaciones sociales aún se encuentran “en solución” y no están todavía “precipitadas”, y que están ligadas a una experiencia social en proceso. Por otro lado, se abordarán algunas conceptualizaciones que se han esbozado sobre la contracultura californiana en particular, con sus actores específicos y sus posibles alcances, y las diferentes visiones sobre sus interrelaciones en el escenario del país del norte con el objetivo de otorgarle un mayor rigor a las condiciones históricas y los procesos sociales particulares del escenario.

La tercera sección ahondará en el problema de la autenticidad y la autoría, nociones fundamentales tanto en la dinámica del negocio musical como en la prensa y la crítica de rock que nace durante la segunda mitad de la década de los años 60s como dispositivo simbólico de legitimación de estilos musicales y más tarde de estilos de vida. Sin embargo, las nociones de autenticidad que predominaron en el escenario musical californiano permiten entrever que las estrategias que se han utilizado en el negocio discográfico para promover los números musicales o artistas e interpelar las audiencias, y la presencia de diferentes autenticidades que se desplazan desde los márgenes hacia el centro de la escena y viceversa, expresan la complejidad cada vez más impredecible de las escenas y del mercado musical. En definitiva, nos remontaremos a los años 50s para poder trazar la trayectoria de estos discursos que se instalan con fuerza en el ámbito del rock durante la década de los años 60s. Además, esbozaremos algunas ideas relativas a las diferentes autenticidades que han ido apareciendo y sobre el vínculo entre el negocio discográfico y la contracultura. Este trabajo tomará en cuenta la emergencia y desarrollo, en relación a sus condiciones específicas y las prácticas que cada una habilita y al lugar que cada una le otorgaba a los actores principales participantes (los músicos, el estudio de grabación, y la industria discográfica, principalmente), de cuatro tipos diferentes de autenticidad en la década de los años 60s: *la autenticidad en cuanto la apropiación sincera de orígenes auténticos, la autenticidad como ideología romántica, la autenticidad como libertad artística y experimentación en el estudio de grabación y autenticidad como actuación en vivo y modo de vida.* Y en este sentido, la emergencia del género rock, con su propia autenticidad, prensa y mediadores permite entrever que esta modalidad específica de legitimación cultural, a pesar de configurarse a partir de los discursos más radicales provenientes de la contracultura, pudo responder con eficacia a las complejidades cada vez más impredecibles del mercado discográfico. El énfasis en el análisis de la autenticidad está vinculado a que sus cuatro diferentes modalidades hegemonizaron la escena musical californiana, luego la nacional y más tarde contribuyeron en conjunto a consolidar un discurso sobre el rock. En el mismo sentido, cada una de las mismas tiene como correlato diferentes formas de autoría o prácticas

vinculadas que son importantes para el temprano desarrollo del rock y que analizaremos con detenimiento.

En el último capítulo se abordará el desarrollo de las ideologías de la autenticidad en relación al rock en los años 1960s en un sentido más concreto: profundizando en cómo estas ideologías se imbricaron en el rock en el período, y los efectos que esto tuvo tanto en el sector vinculado a la creación y producción musical como en la recepción de la música rock. Para este objetivo, exploraremos los cambios en la estructura de la industria discográfica en el curso de los años 1960s, con particular atención al período 1965-1970, cuando el emergente género del rock se estableció como el dominante de la música popular, al menos en términos de ventas. En el mismo sentido, analizaremos la influencia que tuvieron estos discursos sobre la autenticidad en el rock en la organización de la industria discográfica.

Por último, y a modo de conclusión, desarrollaré una síntesis lo más acotada posible, aunque sin perder rigurosidad, respecto de cómo todos los procesos que desencadenaron la llegada en primera instancia del rock n' roll y luego del rock se fusionaron muchas veces de forma involuntaria e imprevisible incluso para aquellos actores que tenían el poder de influir en el negocio y que buscaron sortear el caos volviendo a las prácticas habituales que se practicaron durante décadas. En este sentido, tanto las luchas políticas, que ingresaron al nuevo género en formación ya sea como inquietudes generacionales o mediante distintas modalidades de autenticidad más vinculadas con la prensa underground política, como las prácticas innovadoras en el estudio de grabación y las nuevas prácticas de las grandes discográficas para encontrar audiencias a sus productos estéticos, serán abordadas como parte de un mismo escenario analítico. El mismo que merecerá definiciones más precisas si los procesos que involucra así lo requieren. Esto posibilitará entender el escenario contradictorio que incluso un grupo innovador como los Beach Boys tuvo que atravesar aquel entonces con dificultades cada vez más complejas de transitar, a medida que nuevos actores y autenticidades en apariencia más intransigentes con el negocio musical comenzaron a

hegemonizar la industria, y sin los mecanismos que años más tarde el negocio tuvo a mano para un caso como el suyo.

Por último, una aclaración final en vistas de la modalidad que he aplicado para el uso de la bibliografía. Al ser un tema que requiere de fuentes y recursos en su mayoría disponibles únicamente en inglés, los traduje y son estas traducciones la que uso para poder armar un trabajo en castellano. Ahí donde el texto original dificulta una traducción literal pondré en paréntesis la palabra en su idioma original para que los lectores saquen sus propias conclusiones.

Horacio Lotito

I. El Largo Camino Prometido

El futuro está lleno aún de penas y alegrías. ¡La felicidad es posible!

Nathaniel Hawthorne

La frase bien podría reflejar ese impulso social e individual por poblar el Oeste estadounidense que llevó primero a las familias inmigrantes que arribaban al país, y luego por ciclos migratorios internos impulsados por las promesas de las bellezas naturales y la incertidumbre causada por la gran depresión, a movilizarse por oleadas desde el siglo XIX hacia el oeste, en particular hacia la ansiada California, tierra de promesas, ilusiones y, muchas veces, espejismos y miserias. Una de las principales razones para esta añoranza estadounidense sobre esta región era que, tal como describe el historiador Kevin Starr, “(...) a principios del siglo XX, el Estado había ganado el concurso sobre el mejor sitio para la industria cinematográfica emergente. Y esto, a su vez, estableció una matriz para el desarrollo de otros nuevos medios de entretenimiento (radio, discos, televisión, video, CD, DVD) que vendrían después. La razón principal por la que California atraía a tantos visitantes, tanto nacionales como extranjeros, era que hacía mucho tiempo que California se presentaba a ellos a través de los diversos medios de entretenimiento como una tierra de encantamientos y sueños”¹. Esta es una de las razones por las cuales California se erigió prácticamente en la base de un ideal nacional.

CALIFORNIA: LA TIERRA SOÑADA DE LOS WILSON

La familia Wilson, cuna de los tres hermanos Wilson de los Beach Boys, tiene grabada en su historia, y en la psiquis de sus integrantes, los deseos de prosperidad y progreso mezclados con la aventura, los desafíos y la fantasía que las precedentes generaciones de la familia habían puesto en marcha, vivido y contado. Su historia en el país del norte se retrotrae hasta el siglo

¹ Starr, Kevin. *California a History*, Modern Library, EE.UU., 2007, pág.22

XVIII, pero fue el bisabuelo de los miembros de la banda, William Henry, quién se propuso el objetivo de alcanzar el paisaje de la Costa Oeste. Esta trayectoria familiar hacia la ansiada tierra prometida la sintetiza bien el periodista Peter Ames Carlin², cuando detalla que fue “(...) *William Henry Wilson, (quién) decidió perseguir la fortuna hacia el oeste hasta las amplias llanuras de Hutchinson, Kansas. Así que se fueron hacia el oeste, con el patriarca George a remolque, instalándose en una granja grande, aunque relativamente árida, que William Henry pronto abandonó para dedicarse al negocio de la plomería industrial. Contratos para trabajar en el nuevo sistema reformativo del estado, junto con las muchas oportunidades que ofrecía el mundo modernizador que los rodeaba, proporcionaba una vida decente para la clase trabajadora y un bungalow de madera sólidamente construido en una de las agradables calles residenciales de Hutchinson. Cuando el siglo XIX dio paso al XX, William Henry comenzó a pensar de nuevo en perseguir la fortuna en el horizonte occidental*”³. California se asomaba, y se presentaba a sí misma, como un lugar atractivo que prometía trabajo, prosperidad y progreso en una tierra que brindaba además un paisajismo ideal para aquellas familias que seguían el impulso del trabajo duro y el esfuerzo individual. Sin embargo, las dificultades no sólo asomaron temprano sino que dejarían su huella en la genealogía familiar, moldeando una historia donde la búsqueda progreso y la amenaza de la pobreza marcaría a fuego a los Wilson, y por supuesto, a Brian Wilson, líder de los Beach Boys y sus hermanos.

El objetivo de William Henry era claro: California, la meta de cualquier hombre ambicioso en la búsqueda de prosperidad y progreso económico. “*Los folletos inmobiliarios que empapelaban la ciudad de Kansas pintaban los detalles, describiendo el suelo del valle como tan rico y fértil como cálido era el sol y suave la brisa. Así inspirado, William Henry reunió el dinero para comprar, sin ser visto, diez acres de tierras de cultivo de primera en el pueblo de Escondido, en el sur de California*”⁴. Pero las cosas no fueron como lo había imaginado. A

² Carlin la cita de la obra de en la obra de Timothy White, “*The Nearest Faraway Place*”

³ Carlin, Peter Ames. *Catch a Wave: The Rise, Fall, and Redemption of the Beach Boys' Brian Wilson*. Holtzbrinck Publishers, EE.UU., 2006, pags. 9-10

⁴ Carlin, Peter Ames, Op.Cit. pag. 10

pesar de que el escenario era paradisíaco, no lo fue así el trabajo, que demandaban más tiempo y esfuerzo de lo esperado. En 1905, William y su familia regresaron al negocio de la plomería en Kansas. Pero los recuerdos del sol de California y los sueños de tranquilidad y fortuna familiar que habían poblado las ambiciones de William Henry se posaron en la imaginación de su hijo adolescente, William Coral "Buddy" Wilson". El abuelo de Brian Wilson partió diez años más tarde a probar suerte en el Golden State, dejando a su familia en Hutchinson a la espera de la señal para la mudanza colectiva. Pero las ansias se topaban con las complejidades de un carácter arisco, hermético y depresivo en un escenario donde la única arma era el trabajo constante, la concentración y la visión de oportunidad. Visualizando su promisorio futuro sobre las numerosas plataformas de extracción de petróleo que se proyectaban en el horizonte californiano, "(...) *Buddy usó sus habilidades de plomería como su entrada, trabajando como instalador de vapor en las tuberías que canalizaban los chorros de agua del suelo hacia los bolsillos de los hombres ricos cuyo ejemplo estaba desesperado por seguir*", pero su deseo de ascenso se toparía con las limitaciones de su personalidad. "*De mal humor y disperso, plagado de fuertes dolores de cabeza y una sed autodestructiva por el whisky, Buddy vagaba de un trabajo a otro por largos períodos de desempleo, durante los cuales se las pasaba refunfuñando con un vaso en un bar en penumbras. Cuando su esposa Edith y los hijos finalmente se unieron a él en 1921 en el elegante pueblo de Cardiff-by-the-Sea, no podía costear el alquiler de un apartamento en la ciudad. En su lugar, la familia pasó sus primeros dos meses viviendo en una carpa de dos por ocho pies con todos los demás ocupantes ilegales en la playa*"⁵. La vida tomaría un rumbo estable, aunque humilde, cuando la familia se mudó a una pequeña casa en una carretera sin pavimentar en Inglewood, donde los ocho niños Wilson asistieron a la escuela mientras trabajaron en changas de fin de semana. Pero la vuelta a tierra de una vida humilde y limitada en perspectivas haría del abuelo Buddy una fuente de resentimiento cuya bilis se convertiría regularmente en violencia dirigida tanto a su esposa Edith como contra sus 8 hijos, a veces con tanta brutalidad que su segundo hijo mayor, Murry (futuro padre de Brian) salía en su defensa

⁵ Carlin, P.A., Op.Cit., pag. 10

echándolo hasta que estuviera sobrio o trezándose a golpes con el padre al cual apreciaba y quería, pero cuyas limitaciones expresivas, y esa mezcla explosiva de alcohol, autocompasión y resentimiento, dificultaban profundamente la convivencia familiar y marcarían la vida de sus integrantes. Murry Wilson, futuro padre y manager de tres Beach Boys, cargaría durante su vida muchas cicatrices y enseñanzas de esta época, las que transmitiría a sus hijos muchas veces por medios violentos. Como bien enfatiza Carlin, “(...) como en la mayoría de las familias abusivas, la violencia física y psíquica que reinaba en su hogar se convirtió en una presencia no reconocida, una fuerza que dominó sus vidas y las obligó a guardar silencio”⁶.

LA MÚSICA COMO REFUGIO FAMILIAR

Sólo existía un refugio, además de la vida por fuera del hogar para los hijos, que aunaba a la familia, un tesoro que atravesó las generaciones de los Wilson, llegando a Kansas y más allá, y que también tendría una importancia fundamental en la familia de Brian Wilson: la música. Aquellos momentos donde la familia elevaba sus voces para cantar generaban a sus integrantes los pocos instantes de confraternidad familiar, y al abuelo de Brian una de las pocas oportunidades de demostrar afecto hacia su familia. Sus hijos también heredarían esta filosofía musical: tanto Murry como Glee (madre de Mike Love, futuro integrante del grupo musical) formarían familias donde la música se erigiría como una actividad ceremonial recurrente, de unión familiar y de refugio juvenil. Las veladas que organizaba la hermana de Murry, Glee, serían un clásico donde las familias Wilson y Love confraternizaban, a pesar de las históricas rencillas y las diferencias económicas, que su esposo Milton Love solía hacer explícitas en aquellas reuniones, pero que Brian siempre ansiaba para encontrarse con su primo Mike a cantar e improvisar sobre nuevos temas en su cuarto.

La historia de los Beach Boys es una historia musical aunque, indudablemente, también familiar. El papel que la música tiene en la familia Wilson es un

⁶ Carlin, Peter Ames; Op.Cit., pag.10

aspecto poco destacado en las biografías que se han escrito sobre la misma. Un grupo familiar que además cargaba en su historia de vida una cosmovisión sobre la vida y el mundo, marcada incluso a los golpes en el caso de Murry Wilson, en la que la ambición de prosperidad y la amenaza de pobreza signaba la vida y los caracteres de sus integrantes y que tenían un papel fundamental en la personalidad tanto de Murry como de sus hijos. Este aspecto en la dinámica grupal de la banda permitirá comprender las dificultades, los comportamientos y actitudes particulares que resultaron fundamentales en su trayectoria. Los Beach Boys eran una empresa familiar, cuyo timón estuvo férreamente comandado durante los primeros años por Murry Wilson (y nunca lo dejaría del todo), el padre de tres de sus integrantes, y cuya obra dependía claramente del hermano mayor, compositor y líder, Brian Wilson. Sus hermanos Carl y Dennis Wilson, su primo Mike Love y Al Jardine, un compañero de la escuela de Brian, completan la banda⁷.

En el mismo sentido, entender la influencia del padre de los Wilson en las metas y aspiraciones del grupo, y principalmente en su líder Brian Wilson, y en su papel como manager de la banda permitirá indagar con mayor profundidad en las crecientes divisiones internas del mismo, en sus vínculos iniciales con el negocio discográfico y las dificultades que la banda atravesaría en el futuro para dirigir su trabajo hacia nuevos territorios, tanto en la dimensión estética como en la concepción de su carrera, cuando la escena musical y la industria discográfica se vieran atravesadas por un amplio crecimiento de las ventas y por una creciente complejidad del negocio discográfico, en un escenario marcado por la irrupción de una cultura juvenil contracultural cambiante y cada vez más radicalizada en valores.

La violencia y la música también serían parte de la intimidad de la familia de Murry Wilson, pero a diferencia de su padre Buddy Wilson, quien era una figura paterna ausente, Murry se propuso ser una figura férreamente presente en la formación de sus hijos. La relación de Murry con Audree Korthof, futura madre

⁷ Más adelante, cuando el líder y compositor del grupo Brian Wilson, comience a evidenciar los primeros síntomas de problemas mentales, al recluirse de las giras para profundizar el trabajo en el estudio de grabación, la necesidad de un reemplazo para los tours decidirá el ingreso a la banda de Bruce Johnston, un músico y productor de Los Angeles.

de los hermanos Wilson, otra chica de familia llegada a Los Angeles desde Minnesota hacia 1928, que además compartía el amor por la música con Murry, se formalizó el 26 de marzo de 1938. El primer hijo, Brian, nació el 20 de junio de 1942. Su segundo hijo, Dennis Carl, nació el 4 de diciembre de 1944 y un tercer hijo, Carl Dean, nació el 21 de diciembre de 1946.

HAWTHORNE, L.A.

Tres meses después del nacimiento de Dennis, la familia se mudó a la comunidad de Hawthorne, un pueblo de suburbio en la zona del South Bay. Para ese entonces, Los Angeles, y California en general, atravesaban una serie de procesos tanto económicos como culturales que tenían lugar desde la Segunda Guerra y que reformularon el tejido social, urbano y cultural, profundizando el desarrollo y la mutación de la región, cuyo puntapié inicial ya había comenzado con el establecimiento de la industria cinematográfica durante la década de los años 20s del siglo XX. Como destaca Toby Thomas Willett :

“Si bien elevó la posición de importancia del estado dentro de la nación, la Segunda Guerra Mundial reformó fundamentalmente muchos de los componentes básicos de la sociedad californiana. Además de la creciente población migrante, miles de trabajadores se amontonaron en el Golden State en la década de 1940 para ayudar a construir y transportar el material de guerra necesario en el rol que Estados Unidos cumplía como un "arsenal de la democracia". Además de los soldados, marineros e infantes de marina que se estaban preparando para el combate a través del mar, el Golden State vio 300,000 empleados en sus astilleros y 280,000 empleados en sus plantas de aviones. En el mismo sentido, el Estado sirvió como campo de entrenamiento y lugar de embarque para miles de personal de servicio, muchos de los cuales planeaban regresar a las costas del atardecer del Pacífico Oeste. Además de tener un impacto inmediato al promover la migración masiva a California y cambiar inadvertidamente el desarrollo estilístico de la música a nivel nacional, como se vio con el desarrollo del bebop, la guerra también fue un catalizador

creativo en dos formas principales. Primero, la fuerte inversión militar a través de la guerra esencialmente subsidió al estado, fomentando las condiciones que permitieron que California se convirtiera en un motor económico y cultural para el país. En segundo lugar, la guerra y sus secuelas fomentaron aún más la dependencia de la tecnología”⁸.

El suburbio de Hawthorne obtuvo su nombre por la hija del fundador Benjamin Harding, Laurine, en honor a su autor favorito, Nathaniel Hawthorne, hacia el año 1906. Ubicado en la zona la South Bay, durante los años 40 del siglo XX el pueblo atravesaba un resurgimiento con la apertura de una planta militar de la Northrop Corporation y su dinamismo se cimentaba en los esfuerzos de la ciudad de Los Angeles por expandirse a través de la adquisición de porciones de terrenos a su alrededor que se integraban al lugar mediante la conformación de suburbios en los que los paisajes de ranchos, granjas y pequeños pueblos se transformaron en entornos cercanos y continuos de viviendas, piscinas, bulevares y centros comerciales⁹. En dos años, la planta, que se convertiría en un importante proveedor de aviones durante la Segunda Guerra Mundial, empleó a más de 2.000 personas. Pronto le siguió el fabricante de juguetes Mattel y otras empresas militares-industriales, y con ellas más familias trabajadoras y de clase media para albergar, vestir y alimentar. De manera que la fisonomía de Los Angeles , y por supuesto también de Hawthorne, se vio empujada hacia un progreso económico y una reconfiguración de su tejido social y urbano que se alimentó tanto de las inversiones militares durante el conflicto bélico como del dinamismo del período posterior, producto por un lado de las tensiones geopolíticas del nuevo escenario de la Guerra Fría y del boom económico que vivió el país en el período de la post Guerra articulados ambos por migraciones masivas internas.

De esta manera, mientras los hermanos Wilson y sus demás integrantes crecían en el suburbio de Hawthorne, el lugar atravesaba un momento de

⁸ Willett ,Toby Thomas. *California as Music to American Ears: Migration, Technology, and Rock and Roll in the Golden State, 1946-2000*. Faculty of California Polytechnic State University, San Luis Obispo. USA, 2010., pag.28

⁹ Starr, Kevin, Op.Cit, pag.216

crecimiento inédito desde hacía varios años. *“Era como un pequeño pueblo del Medio Oeste que acaba de trasladarse allí mismo a ochenta acres de tierra...Había muchos agricultores de Kansas y Missouri, mucha gente del Dust Bowl¹⁰ - gente de la época que se instaló con sus grandes y extensas familias. Nadie era rico, pero no lo sabíamos (...)*”¹¹, recuerda Robin Hood, quien creció a pocas cuadras de los Wilson. Como señala el historiador Kevin Starr: *“Una abundancia sin precedentes relacionada con el crecimiento caracterizó a California en estos años y continuaría haciéndolo durante el resto del siglo. De esta abundancia surgió una cultura de consumismo y conformidad que ganó, incluso entonces, más críticas de las que le correspondían, pero también alimentó la convicción de millones de estadounidenses de que este era su momento y lugar, su recompensa por soportar las privaciones de una depresión y una guerra mundial: una casa, un automóvil, un trabajo, una identidad familiar reforzada y un sentido de bienestar servido por estas comodidades, junto con la convicción de que California era el mejor lugar de la nación para buscar y lograr una mejor vida estadounidense”*¹².

El hogar de la familia Wilson en el suburbio trabajador de Hawthorne era una casa de campo moderna de dos habitaciones aunque acogedora, sobre West 119th Street. Murry Wilson ya había hecho algunos progresos, saltando a un puesto de administración junior en Goodyear Tire and Rubber Company justo después del nacimiento de Brian y luego, al terminar la guerra, a un puesto de jefatura en la planta de fabricación de AiResearch, una empresa aeronáutica de piezas para la creciente línea de aviones civiles y militares de Boeing Aircraft, con sede en Seattle. Murry tenía sentido de la oportunidad y era un trabajador incansable con una inclinación por las grandes ideas, pero las cosas

¹⁰ El Dust Bowl fue uno de los peores desastres ecológicos del siglo XX en Estados Unidos. La sequía afectó a las llanuras y praderas que se extienden desde el golfo de México hasta Canadá, impactando principalmente en Estados Unidos y se prolongó al menos entre 1932 y 1939, siendo precedida por un largo periodo de precipitaciones por encima de la media. El Dust Bowl multiplicó los efectos de la Gran Depresión en la región y provocó el mayor desplazamiento de población habido en un corto espacio de tiempo en la historia de Estados Unidos. Tres millones de habitantes dejaron sus granjas durante la década de 1930, y más de medio millón emigró a otros estados, especialmente hacia el oeste. Ver en https://es.wikipedia.org/wiki/Dust_Bowl#:~:text=del%20New%20Deal,-_Impacto%20cultural,hacia%20California%20y%20otros%20estados.

¹¹ Carlin, Peter Ames; Op.Cit., pag.11

¹² Starr, Kevin. *Golden Dreams. California in an Age of Abundance, 1950–1963*, Oxford University Press, 2009, pag. 12

comenzaron a dificultarse. Un terrible accidente en Goodyear le costó el ojo izquierdo, y ese giro del destino solo enfatizó una personalidad agresiva y belicosa que dificultaba su relación tanto con sus compañeros de trabajo como con sus superiores. Detenido en los niveles más bajos de la gerencia y cada vez más frustrado, Murry descendió a un estado de ánimo oscuro que recordaba demasiado al de su propio padre Buddy. Aun así, reacio a resignarse por completo al destino de su progenitor, reunió todo el efectivo que pudo y abrió su propio negocio, una empresa de alquiler de equipos industriales que llamó A.B.L.E. (Always Better Lasting Equipment) Machinery. A partir de ese momento, Murry Wilson sería su propio jefe y con el esfuerzo necesario, y acomodando horarios, podría educar a sus hijos para que se prepararan a afrontar el mundo.

La relación del padre con sus hijos oscilaba entre la disciplina estricta, que incluía una violencia desmesurada (catalogada ampliamente por las biografías de la banda y en variadas entrevistas a partir de los años 70s) y una presencia cotidiana omnisciente, y el impulso por la expresión musical, refugio en la que la familia se unía en pos de una fascinación tradicional por la música. En este escenario, la música cimentó la guarida personal para los hermanos en la intimidad asfixiante del hogar. Aquí fue donde los hijos de Murry, Brian, Dennis y Carl, llegaron a comprender para sus propias vidas el mensaje de su padre sobre cómo enfrentar al ubicuo y amenazante mundo que los rodeaba: “¿Creen que el mundo les debe la vida?”, solía interpelarlos ante el mínimo desafío. “¿Creen que el mundo va a ser justo? ¡Tienen que entrar allí y patear traseros! Kick ass! Kick ass!”¹³ Solía gritarles durante sus explosivos, impredecibles y agitados enojos. Quería tanto para ellos como para sí mismo. De la peor manera posible, podría decirse.

A pesar de su agobiante presencia, el padre había visto la temprana aptitud de su hijo Brian por la música y se propuso impulsar y desarrollar esta habilidad mediante la práctica del canto, que la familia tenía reservada en su cuarto de música que Murry había acondicionado en una parte del garaje de la casa. Su hijo mayor comenzó a cantar de forma clara y en el tono a los tres años. De

¹³ Carlin, Peter Ames; pag.12

manera que, tal como había sucedido en las generaciones pasadas, la música ejercía una función de unidad familiar y de escape para sus hijos, dado que Murry incentivó y permitió que los hermanos (y su sobrino Mike) y algunos amigos practicasen juntos las canciones del momento bajo la dirección de Brian.

PRIMERAS INFLUENCIAS

El futuro líder de los Boys había sido hechizado tempranamente por Rhapsody in Blue, la ópera de George Gershwin, en la casa de su abuela. Cada vez que la visitaba, y a pesar de tener una amplia discoteca, el nieto elegía el vinilo de la RCA con la versión de "Rhapsody in blue" grabada en 1943 por la orquesta de Glenn Miller. En sus memorias de 1991, con su escritura densamente fantasmal (y profundamente controvertida), Brian escribió que "Rhapsody" contenía *"todas las emociones que he experimentado"*. Años más tarde acotaría que *"...mirando hacia atrás ahora, puedo ver lo que escuché, incluso si no podía expresarlo con palabras en ese entonces. Escucharlo ahora me trae malos recuerdos, porque tuve una infancia muy mala. Pero también buenos recuerdos, porque amé esa composición"*¹⁴.

Siendo un infante, Brian se había unido al coro de la iglesia, donde por su destacado falsetto fue invitado para ser solista, y a menudo cantaba para las funciones de la escuela. Una navidad él y otros tres estudiantes se vistieron como payasos e hicieron una sátira del "Jingle Bells", escrita por el mismo Brian. *"Tenía una voz pura, alta y hermosa, casi como un castrato, lo que generaba que los niños de la escuela se rieran y se burlaran de él"*¹⁵, recordaría su hermano Dennis. Años más tarde llegarían los Four Freshmen, que le enseñaron a Brian el arte de las armonías vocales en articulación con melodías y que escuchó obsesivamente durante años. Se trataba de un cuarteto vocal muy pulido que cantaba melodías de jazz-pop anticuadas con armonías vocales de cuatro partes intrincadamente arregladas, que tuvieron una clara

¹⁴ Carlin, P.A., Op.Cit., pag.12

¹⁵ Gaines, Steve. *Heroes and Villains. The True History of the Beach Boys.*, New American Library, United States, 1986, pag.24

influencia en los Beach Boys. Y por último llegaría la influencia de Johnny Otis, Chuck Berry, Bill Halley, Jerry Lee Lewis y Elvis Presley. Tampoco hay que subestimar la influencia de The Kingston Trio, cuyas melodías Brian desmenuzaba a la hora del almuerzo con sus compañeros de canto de la secundaria en la Hawthorne High School y que ejerció además una influencia estética en sus clásicas camisetas de rayas del grupo. Y cuando tuvo la edad suficiente para salir a merodear la escena de Los Angeles, Brian llevó a sus amigos en expediciones para ver al fenómeno local de la guitarra de surf, Dick Dale, e hizo peregrinaciones solitarias a los hoteles de Catalina Island para darse el gusto de ver a los Four Freshmen en vivo.

El futuro líder de los Beach Boys tomó tempranamente varias lecciones de acordeón con su pequeño instrumento de juguete (que adoptó ante la imposibilidad de Murry y Audree de costearle uno adecuado) cuando era muy joven y años más tarde tomó clases de composición y armonía, absorbiendo los conceptos básicos de notación y orquestación, destacándose tempranamente en el curso al que más adelante tuvo que dejar al chocar con su profesor luego de que como trabajo de fin de curso compusiera un rock and roll en lugar de una sonata tal como se le había encomendado.

EL EJEMPLO DE MURRY WILSON

Brian aprendió mucho sobre el poder de la música al ver a su padre arrojar toda la gravedad de su voz de bajo en sus propias composiciones. Incluso mientras se ganaba la vida en el negocio de la maquinaria y se deleitaba con su papel de suprema autoridad familiar, Murry Wilson todavía albergaba su sueño de la infancia por escribir canciones exitosas. Combinando su aspiración musical con su experiencia en los negocios, redactaba algunas partituras y llevaba su última melodía a las pequeñas editoriales de música de Hollywood, con la esperanza de llevarla al mundo donde alguien, en algún lugar, pudiera escuchar su potencial y grabarlo. Murry era un adolescente durante la era dorada de las Big Bands y de los vocalistas masculinos en la década de 1930. Cuando Los Ángeles comenzó a rivalizar con Nueva York y Chicago como

meca artística, surgieron clubes nocturnos y salones de baile en todo el sur, atrayendo a las orquestas de Bob Crosby, Tommy Dorsey, Duke Ellington, Jan Garber, Horace Heidt, Stan Kenton, Glenn Miller y otros. Esa era la música que el Wilson mayor amaba y, cuando comenzó a escribir canciones a los treinta y cuatro años, tarde para la mayoría de los creativos, esta era la música que emulaba. El padre de los Wilson publicó varias canciones de medio pelo durante los años 50, todas con títulos llamativos como "Hide My Tears", "His Little Darling" y "Fiesta Day Polka". Su mayor éxito fue un número de baile llamado "Two-Step, Side-Step", que fue grabado por un grupo llamado Bachelors en 1952 y se hizo tan popular que Lawrence Welk, uno de sus ídolos, lo interpretó en su programa de radio semanal¹⁶. Este logro personal terminó por convencerlo de su aptitud para la composición. Esta característica de Murry rodearía a la relación con su hijo Brian, temprano compositor y futuro líder de los Beach Boys, de un clima de competencia por momentos destructiva para su hijo.

Por otra parte, este conocimiento del espectro local de la escena musical que tenía el Wilson mayor, producto de su propia apuesta por ingresar al negocio musical será el puntapié inicial para el temprano ingreso de los Beach Boys a un estudio de grabación y el impulso necesario para conseguir tempranamente un contrato con una discográfica de importancia. Además, la figura de Murry configura un tipo de comportamiento y de conocimiento del negocio que impulsará en un primer momento la carrera de los Beach Boys pero que a medida que el negocio de la música comience a cambiar profundamente a mediados de la década de los 60s dificultará la trayectoria del grupo cuando la banda improvise nuevos caminos estéticos e intente involucrarse en la dinámica de otras autenticidades que lo aproximen a las nuevas corrientes estéticas que comenzaron a predominar en la escena regional y nacional del país norteamericano. Este será uno de los aspectos que el trabajo abordará cuando se analicen las problemáticas de las diferentes autenticidades que

¹⁶ Lawrence Welk (1903 - 1992) fue un músico, acordeonista, líder de banda y empresario de televisión estadounidense, que condujo el programa de televisión The Lawrence Welk Show de 1951 a 1982. Su estilo llegó a ser conocido, por su gran audiencia de fans (y críticos) de radio, televisión y presentaciones en vivo, como "música de champán" ("champagne music").

comenzaron a entrar en juego en el ámbito musical de la región en aquellos años.

En la Hawthorne High School, Brian conjugaba sus dos pasiones: el deporte y la música. En ese entonces tenía un porte atlético y era conocido por ser un buen tirador de beisbol, lo que le facilitó relacionarse con los otros atletas, las chicas más atractivas y los otros “líderes” de clase que reconocían y respetaban su discreto carisma. Aunque a diferencia de los deportistas que se pavoneaban por el campus usando sus músculos y chaquetas universitarias para cortejar a las niñas e intimidar a los niños más frágiles, Brian tenía una calidez y un estilo de carácter afín a moverse mediante grupos amigos, de tener gente a su alrededor. “*Él era el mariscal de campo en cualquier grupo, siempre le decía a la gente qué hacer*”, comentó Bruce Griffin, uno de sus compañeros de canto y confidente habitual¹⁷. Fue en la escuela que comenzó a armar equipos vocales con sus amigos y compañeros de deporte para ensayar las últimas novedades del Kingston Trio o de Dion and the Belmonts, que luego se las arreglaba para presentar en los eventos especiales de la institución educativa. En el grupo también estaba su primo Mike Love, Carl se unió más tarde cuando una vez que tuvieron un faltante de último momento, lo presionaron para que entrara. Dennis, el más callejero y rebelde de los tres hermanos, no tenía mucho interés por la música ni por formar un grupo con sus hermanos. Pero ante la insistencia de Audree para que sus hijos no lo dejaran afuera no hubo alternativa.

GRABANDO SONIDOS

Mientras tanto, el mayor de los hermanos Wilson profundizaba su fino oído (ya que era sordo de un oído, al parecer, luego de una golpiza de su padre a los 6 años). Para su decimosexto cumpleaños, Murry y Audree le regalaron una grabadora Wollensak. Por primera vez pudo grabar las armonías él mismo. Y la incorporó en los encuentros familiares, lo que le permitió tomar la posta en la organización de dichos encuentros por sobre la autoridad de su padre. Primero

¹⁷ Carlin, P.A., Op.Cit., pag.13

le enseñaba a Audree la parte más sencilla y cantaba la armonía con ella en la grabadora. Luego la reproducía y él y su madre la cantaban en directo, creando cuatro partes. Más tarde ampliaría las partes para incluir a Murry, con la línea de bajo, y finalmente a Carl. La grabadora, por otra parte, se transformó en un insumo fundamental en el hobby cada vez más intenso de Brian de juntarse para hilvanar y deshilvanar coros y armonías vocales, tanto con su familia como con su primo Mike Love y sus amigos del colegio. No sólo podía grabar sus ensayos y composiciones sino además podía evaluarlas tal como solía hacerlo con la música que escuchaba y desmenuzaba por la radio o en los discos.

Las primeras grabadoras portátiles de cinta salieron al mercado a finales de la década de 1940 y hacia inicios de la siguiente década, la Wollensack era ya una grabadora popular entre los muchos diseños que comenzaron a circular durante los años 50 en el país del norte (se conseguían grabadoras de Ampro, TDC, Bell & Howell, etc.), producto de los adelantos tecnológicos asociados a la inversión militar que brindaría la Segunda Guerra Mundial. Tenía un mecanismo básico pero con el agregado de una moderna carcasa de "construcción aeronáutica" para albergarlo, un sencillo sistema de control deslizante y de 3 teclas, y un amplificador compacto. La unidad resultante era pequeña, ligera, y perfecta para hogares y escuelas. De manera que para cuando los chicos alcanzaron la adolescencia ya era claro para toda la familia, siempre había estado claro en lo que respecta a su capacidad auditiva y habilidades, que el rol de compositor y organizador de veladas musicales tenía en Brian su encarnación más evidente. Cuando las primeras frustraciones deportivas y las desilusiones del amor adolescente opacaron su círculo social, el mayor de los hermanos encontraría en la música su mayor seguridad y un terreno donde refugiarse durante horas, saltando de la grabación a la composición, al piano y al bajo, luego nuevamente a la grabación en una dinámica cada vez más ardua de trabajo y juego que se extendía durante toda la noche, y que comenzaba luego del colegio. Para cuando Mike Love comenzara a empujar a sus primos y tío a "armar algo más serio", agobiado ante problemas económicos que involucraban a toda su familia (quiebra del

negocio de su padre Milton, la Love Sheet Metal Company, que obligó a todo el grupo familiar a mudarse a un lugar más modesto desde su antiguo y residencial hogar) y ante la inminencia de su primer hijo en camino, las miradas se posaron en Brian Wilson. El primo presionaba a Brian para que siguiera el ejemplo de las promesas locales Jan y Dean, un par de universitarios que grabaron en su garaje, y que se habían convertido en una sensación del pop local en ese entonces. Pero lo que en realidad faltaba era la decisión de Murry, que no tardaría en llegar.

MURRY ACEPTA EL POTENCIAL (MUSICAL y FINANCIERO) DEL GRUPO

Y lo que comenzó como una oportunidad adolescente para tener la libertad tan ansiada con sus padres saliendo de vacaciones por una semana, terminó imponiéndose como una idea fija en Murry: la banda tenía el potencial para conseguir un contrato de grabación. Ya en ese entonces el elenco estable consistía en los tres hermanos, Dennis se había incorporado recientemente en la batería, su primo Mike Love, y recientemente Al Jardine. A veces su vecino David Marks también se incorporaba al grupo. Desde hacía rato Brian y su primo estaban ocupados en encontrar algo nuevo sobre lo que escribir. La respuesta vendría de Dennis, que inmerso en la escena surf que se expandía con rapidez y agitaba las playas de California en ese entonces le recomendó a su hermano hacer una canción sobre el surf y lo impulsó a usar para ello la jerga surfista y los mejores lugares del país para practicarlo provistos por el único Wilson entusiasta del surf: Dennis. Usando acordes de Chuck Berry y componiendo junto a su primo, armaron un esquema básico del que Brian estuvo muy orgulloso.

GUILD MUSIC: LOS MORGAN DESCUBREN EL SURF LOCAL

Por la misma época, empujados por la insistencia de su compañero de canto, y aspirante a cantante folk, Al Jardine, los chicos siguieron el consejo de Murry y fueron a ver a Hite y Dorinda Morgan en sus oficinas de Melrose Avenue en Los Ángeles. En ese momento, los Morgans eran dueños de Guild Music, una

pequeña empresa de grabación y edición ubicada en un edificio de un piso al otro lado de la calle de KHJ Radio Studios en el antiguo Capitol Building. La parte delantera de la tienda era la oficina. En la parte trasera había una pequeña instalación de grabación y masterización monofónica. A través de las puertas de esta pequeña tienda habían pasado decenas de grupos principiantes, cantantes y compositores que hacían audiciones para Hite y Dorinda Morgan. Bondadosos, abiertos y alentadores, los Morgan habían visto prácticamente todo lo que el negocio tenía para ofrecer durante sus largas carreras en la edición musical, que habían comenzado en Nueva York con oficinas en Tin Pan Alley¹⁸ antes de mudarse a Los Ángeles a finales de los años cuarenta, y por su estudio habían pasado varias cabezas famosas del West Coast Rhythm and Blues, incluidos John Dolphin, Sam Cooke y Richard "Bumps" Blackwell, que produjo "Tutti Frutti" de Little Richard para Art Rupe's Specialty Records.

Los editores de canciones familiares tenían una amistad con el padre de los Wilson forjada a través de la música. Durante la primera mitad de los años 50s habían comprado algunas de las canciones del Wilson mayor y siempre estaban atentos a nuevos actos interesantes. Así que cuando Murry los llamó y les pidió que escucharan al grupo, ya que no querían tocar sus canciones sino hacer rock n' roll, les solicitó que los ayudaran a encontrar su estilo. Los Morgan, por otro lado, habían conocido a Jardine, que se había presentado con su trío folclórico meses atrás, aconsejado por Murry, y aunque lo que presentaron no los había entusiasmado, la voz aguda y el espíritu asertivo del rubio les dejó una buena impresión. De esta manera, cuando llegó con los Pendletones (el nombre inicial de la banda que habían elegido en un primer momento en referencia a las camisas de lana Pendleton preferidas por los surfistas) accedieron a darles una escucha. Luego de la sesión en la que tocaron covers de R&B y pop, el matrimonio les preguntó si no tenían nada nuevo que ofrecer, explicándoles la necesidad de tener algo original que los

¹⁸ Tin Pan Alley es un término que designa a un grupo de productores y compositores musicales centrados en la ciudad de Nueva York que dominaron la música popular estadounidense durante los últimos años del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

distinguiera de las demás agrupaciones. El que tomó el impulso fue Dennis: ¿Acaso conocían la nueva movida del surf? El grupo tenía un tema, "Surfin", que abordaba esta nueva moda. Podríamos ensayarla y tocarla si ustedes quieren, inquirió el menor de los Wilson. "Es la gran cosa que pasa en la playa", aseguró Dennis a los Morgan. "Todo el mundo tiene una tabla de surf. Incluso dan informes de surf todas las mañanas en la radio", insistió. Hite y Morinda no tenían idea de la nueva movida, pero, curiosos, accedieron.

Resulta notable y extraño que en ese entonces los Morgan nunca hubieran oído hablar del surf; ya que a esa altura – inicios de los 60s - era una de las mayores tendencias recreativas que jamás haya golpeado a California. Como bien destaca Steve Gaines en su biografía de los Beach Boys, "...*Hollywood había comenzado a explotar la escena playera de California en 1959, con el lanzamiento de Columbia Pictures de la primera película de "playa", Gidget, que incluía una de las primeras canciones de surf, "Lonely Surfer". Basada en las aventuras de la vida real de una pequeña surfista llamada Kathy Kohner, apodada "Gidget", abreviatura de "niña enana", la historia proviene de un best-seller escrito por el padre de Gidget, Frederick Kohner*"¹⁹. Este clásico naive condensaba las nuevas inquietudes adolescentes de la época de manera torpe y almibarada: la adolescente en bikini, tentada con el sexo, el amor y el último romance virginal era una gran fantasía adolescente. Y lo más importante es que romantizó a los surfistas y al surf por primera vez. Pero superpuesto al fenómeno cinematográfico, lo que estaba sucediendo a lo largo de las playas no era un producto hilvanado por Hollywood. Lo que estaba en juego era la emergencia de nuevas prácticas sociales que comenzaban a irrumpir en la cotidianidad de Los Angeles y que estaban modificando el estilo de vida en la posguerra del Golden State y que en poco tiempo impactarían de forma profunda a nivel nacional. En palabras de Gaines: "*Los millones de angelinos de la primera generación de baby boomers estaban entrando en la adolescencia; la primera generación moderna de californianos del sur estaba desarrollando su propia cultura. Para la mayoría de los jóvenes nativos cuya vida estaba literalmente bordeada por el Pacífico, el surf era más que un simple*

¹⁹ Gaines, Steven. *Heroes and Villains. The True History of the Beach Boys.*, pag.31

*deporte. Formaba parte de su entorno natural. Surfear era casi adictivo; tenía un efecto hipnótico. La locura del surf se había extendido tierra adentro hasta San Bernardino y arriba y abajo de la costa en un arco lleno de gente desde Malibú hasta Redondo Beach, donde ya había unas doscientas playas de surf conocidas. En 1961, cuando los jóvenes músicos le hablaron por primera vez a los Morgan sobre el surf, se estimaba que había unos treinta mil surfistas habituales en las playas cada fin de semana*²⁰.

El grupo tuvo la bendición de las vacaciones de sus padres, que dejándolos con comida y presupuesto para solventar gastos y emergencias eventuales, se fueron unos días a México con amigos. Con el presupuesto que les dejaron sus padres, insuficiente para alquilar el micrófono, el amplificador y el bajo que necesitaban, acudieron a la madre de Al Jardine, Virginia, que completó los fondos que necesitaban. Una vez con todo el equipo fueron a la casa de los Wilson y comenzaron a ensayar "Surfin" en el garaje. Los cinco pasaron los siguientes dos días en la sala de música de los Wilson resolviendo los problemas en la letra, la estructura y las armonías de "Surfin" y, de hecho, todavía estaban trabajando duro cuando el matrimonio Wilson regresó de México, sorprendiendo a la banda en medio de un ensayo. Murry enfureció en el momento en que descubrió cómo sus hijos habían usado su dinero de emergencia, pero antes de que la violencia paternal desatara la locura, la banda pudo agarrar los instrumentos, y al conteo rápido de Brian comenzaron a cantar: "Surfin' is the only life, the only way for me..." ("Surfin" es la única vida, el único camino para mí ..."). El viejo se calmó, escuchó y asintió. Cuando terminaron, su estado de ánimo había cambiado considerablemente. Impresionado por el desempeño, el mayor de los Wilson vio mucho potencial. En la lógica realista y egocéntrica de Murry, la melodía era grosera y tosca, no tan sofisticada como el tipo de cosas que él hacía, pero tal vez fuera eso lo que se vende. "Podrías grabar eso", sentenció mirando a Brian.

Una vez que Murry comprendió el potencial para el negocio, los ensayos se volvieron serios. Y luego de declararse manager del grupo, su primer punto de

²⁰ Gaines. S., Op.Cit., pag.31

orden fue proclamar al grupo como una empresa familiar. “Todos los demás los joderán”, razonó con su lógica de siempre. Fueron expulsados primero David Marks y luego Al Jardine, que tiempo después pudo volver al grupo por insistencia de Brian.

Cuando volvieron a lo de los Morgan, interpretaron “Surfin” en el estudio de grabación, junto con "Luau", una canción de fiesta de temática hawaiana vagamente parecida a "Tequila", un éxito de la época del grupo The Champs, que estaba compuesta por Bruce, el hijo de los Morgan, como cara B. La canción fue lanzada el 8 de diciembre en el sello local Candix, acreditada no ya a los Pendletones sino a los Beach Boys (un nombre más comercial). Pero la decepción que causó este cambio de último segundo dio paso instantáneamente a la emoción de escuchar sus voces resonando en autos y fiestas en la playa por todo Los Ángeles. Esto, a su vez, se vio eclipsado por la emoción aún mayor de ver a "Surfin" ascender al puesto número dos en las listas locales y, gracias a las ventas de 50.000 unidades en las tierras del sur, al puesto número setenta y cinco en las listas nacionales de Billboard²¹.

En ese entonces la metodología de un sello independiente y chico como Guild Music de los Morgan dependía no sólo de la intuición y el oído para encontrar aquella música que pudiera golpear las listas de éxitos, sino también de los vínculos con las estaciones de radio, disc jockeys, ejecutivos de discográficas y una serie de actores que veremos con mayor detenimiento en el capítulo 3. Y si para un sello chico la fabricación de los acetatos podía ser dificultoso por los riesgos de invertir en una intuición, lo cierto es que en aquella época la demanda de nuevos discos estaba en aumento y si bien las grabaciones de Hite podían ser productos de valor para el mercado, la mayoría de las estaciones de radio se mostraban reacias a reproducir un acetato de un artista desconocido en un sello independiente. En un negocio tan competitivo y en crecimiento, los directores de programas tenían que considerar demasiados lanzamientos legítimos. Estos lanzamientos generalmente los acercaba un

²¹ Billboard (estilizado como billboard) es una revista semanal estadounidense y una lista especializada en información sobre la industria musical. También es una de las revistas especializadas más antiguas del mundo y mantiene varias listas musicales, reconocidas internacionalmente, en las que se encuentran las canciones y álbumes más populares, clasificados en varias categorías. La lista más famosa, «Billboard Hot 100», que se publica desde 1958, clasifica las 100 primeras canciones independientemente del género musical al que pertenezcan, basándose en las ventas físicas, digitales, streaming y emisiones de radio.

promotor de discos (denominado promo men) o un hombre de artista y repertorio (A&R), roles establecidos en ese entonces en las oficinas de los sellos discográficos, a quien el director del programa conocía profesionalmente, si no personalmente. La canción en estos casos era producida por una compañía discográfica establecida con miles de copias en plena producción. En el caso de Guild Music, Hite era su propio promotor discográfico. Conocedor del negocio aquel entonces, Morgan pulía sus intuiciones con gente de su confianza que trabajaba en la radio, un dispositivo fundamental en el “sistema de filtrado” de lo que se lanzaba, más eficaz y de confianza para el negocio de aquel entonces²². Visitaba estaciones de radio locales y se reunía con gerentes de estaciones, directores de programas y disc jockeys de su confianza. Les ponía su disco y les pedía opiniones. ¿Qué les gustaba de la canción? ¿Era comercial? ¿Qué se podría hacer para mejorarla?

La trayectoria de la grabación, un muestrario de la red de comunicación, aún con vestigios de informalidad, que conformaba entonces el negocio de la publicación de discos desde el descubrimiento del número musical hasta su lanzamiento, partió de Hite Morgan, que luego de grabar el acetato se lo reprodujo a un conocido de confianza, Bill Angel, a cargo en aquel entonces de la vasta colección de discos de la estación de radio KFVB²³. Sus responsabilidades incluían sacar discos para que los disc jockeys los reprodujeran en el aire y hacer un seguimiento de las variadas nuevas grabaciones que recibían cada semana. También participaba en la reunión semanal que se celebraba con los disc jockeys de la estación para seleccionar la nueva Fabulous Forty Survey (la Encuesta de los Fabulosos 40²⁴) y elegir qué temas se agregarían a la lista de reproducción para la semana siguiente en la radio Top 40. Angel llamó a su amigo Joe Saraceno, el director de A&R (artistas y repertorio) de Candix Enterprises, un sello indie establecido, que

²² Este aspecto lo veremos con mayor detenimiento en el capítulo 3.

²³ Gaines, S.. Op.Cit., pag.32

²⁴ Se trataba del formato de la Radio Top 40, un formato novedoso en aquel entonces –de mucho éxito en el negocio musical- de 24 horas, que consistía en la programación de los 40 sencillos más vendidos de cada semana, tal como se expresaban en las listas de éxitos de Billboard, intercaladas con jingles publicitarios, pausas de estaciones musicales, variados trucos diseñados para que los oyentes llamasen por teléfono y concursos para mantener a la audiencia en la escucha. En el Capítulo 4 se verá con mayor detenimiento.

había incursionado meses atrás en la música surf produciendo “Surfer’s Stomp” de los Mar-kets y "Underwater" de los Frogmen, sencillos típicamente de la movida musical del surf. Apenas escuchó la grabación entendió su importancia, luego respaldada con entusiasmo por la dirección de Candix. Al finalizar el día, la banda tenía asegurado el lanzamiento del sencillo.

QUIEBRA DE CANDIX. MURRY HUELE EL FENÓMENO Y BUSCA NUEVAS FRONTERAS EN EL NEGOCIO.

Sin embargo, lo que comenzó con un éxito espontáneo para la banda terminó por hacer naufragar a Candix. *“La empresa estaba en bancarrota a causa, paradójicamente, del éxito de los Beach Boys: habían tenido que adelantar dinero para el prensaje de los vinilos, cuyas demandas superaron la capacidad de tesorería de la sociedad. Las deudas obligaron a los propietarios, los hermanos Robert y Richard Dix, a declararse en quiebra”*²⁵. Murry vio el momento como una oportunidad y comenzó a movilizarse para conseguir una nueva casa para sus chicos. Mientras la banda ingresaba nuevamente a un estudio a comienzos de 1962 a grabar, bajo la tutela de Hite Morgan cuatro nuevas canciones producto del trabajo ya compulsivo del compositor y líder, el Wilson manager estaba abocado a conseguir un nuevo contrato con una de las grandes discográficas del momento. Esta vez con instrumentos profesionales recién comprados (un bajo Fender negro para Brian y una guitarra Olympic Jaguar blanca para Carl) grabaron y mezclaron “Surfin Safari”, “Surfer Girl”, “Judy” y “Beach Boy Stomp” en solamente tres horas, aunque Murry no estaba del todo conforme con el resultado. Meses más tarde, otra vez por iniciativa de Murry, alquilarían el estudio Western Records, donde Brian Wilson culminaría históricos trabajos en el futuro en compañía de técnicos de sonido que, como Chuck Britz, *“terminarían por convertirse en el segundo oído del líder y compositor del grupo”*. Remezclaron nuevamente “Surfin´ safari” y “Judy”, grabaron una versión de una balada de Bobby Trump, que luego se convertiría en un clásico del grupo, “Their hearts were full of spring”, y completaron la cinta con “The lonely sea” y “Four-oh-nine”, título inicial de su futuro éxito “409”,

²⁵ González Balsa, José Ángel. *Bendita Locura. La tormentosa epopeya de Brian Wilson y los Beach Boys*. Ed. Milenio, España, 2001. Pag.101.

estos dos últimos temas escritos por Brian y el primero de los letristas ajenos al grupo con quien trabajo, Gary Usher.

Como bien puntualiza Steve Gaines, “(...) aunque siempre continuó escribiendo música con su primo Mike Love, durante el resto de su carrera, por lo general, lo ayudaría siempre un nuevo mejor amigo: una personalidad adjunta por la que Brian tenía una gran necesidad... En parte, estas amistades surgieron porque Brian no se consideraba un letrista competente. Pero a su manera peculiar, Brian se “enamoraba” de sus colaboradores compositores y desarrollaba un vínculo psicológico intenso”²⁶. En parte, posiblemente, porque funcionaba como una válvula de escape de su, por momentos, asfixiante entorno familiar en el que el grupo estaba inmerso. Esta dinámica, en la que Brian encontraba un socio para las letras y un vínculo profundo que trascendía la formalidad, aportaría una mayor turbulencia en la relación grupal, y familiar, en el momento más crítico de su carrera, aspecto que veremos con mayor detenimiento más adelante.

Una vez que las maquetas de los temas estuvieron listas, Murry recorrió con ellas varios sellos, que fueron rechazadas sucesivamente por Liberty, Dot y Decca.

CAPITOL RECORDS

Finalmente, empujado por sus amigos y conocidos en el negocio, decidió enviarla a una compañía que se limitaba a los baladistas para todos los públicos sin un solo artista de rock and roll en plantilla por ese entonces, Capitol Records. Una de las cuatro majors en este escenario, Capitol daría con el fichaje de los Beach Boys, el salto hacia el rock and roll, impulsada por un escenario cada vez más competitivo que tenía a los pequeños sellos como protagonistas que amenazaban con una mayor participación en el mercado, luego del boom inesperado del rock n’ roll a partir de la segunda mitad de los años 50s y que tenía a los sellos “indies” como inéditos protagonistas. A

²⁶ Gaines, S.. Op.Cit., pag.35

principios de 1960, Nick Venet, un cantante pop devenido en promotor de discos, se incorporó a Capitol Records como productor y buscador de talentos. La compañía esperaba que la incorporación de Venet, de veintidós años, a su envejecido departamento de A&R ayudara a capturar una mayor parte del lucrativo segmento juvenil del mercado pop. Así que cuando su superior lo llamó para que atendiera una llamada de un conocido suyo, se hizo cargo del asunto unas semanas más tarde. A la oficina de Venet acudieron Murry y Brian, y mientras el padre adoptó la imagen de suficiencia habitual, Brian permaneció callado durante la reunión. Pero una vez que Venet escuchó las maquetas estaba todo dicho. Apenas podía disimular el entusiasmo. Murry y Brian saldrían aquel día con un contrato bajo el brazo. La venta del master a la compañía se completó en un valor cercano a los 300 dólares.

Sin embargo, Murry había hecho algunos movimientos previos. No quería ceder los derechos de las canciones y fundó Sea of Tunes para administrar las composiciones de su hijo, en un episodio más donde la lógica de querer lo mejor para sus hijos significaba un mayor poder para su beneficio. Por otro lado, el contrato con Capitol se firmó en julio de 1962 y si bien significó un ascenso a la fama y la riqueza para sus integrantes, las condiciones draconianas de esta relación artístico-mercantil eran evidentes aunque no muy distintas a las de cualquier otro principiante en trato con una de las mayores compañías discográficas del momento. Como describe el periodista González Balza en su descomunal biografía de Brian Wilson y el grupo, el contrato “(...) establecía una duración de un año, prorrogable discrecionalmente por la discográfica por otros seis. Los Beach Boys quedaban sometidos al siguiente plan de producción: debían entregar a Capitol seis masters con otras tantas canciones el primer año, idéntico número el segundo, ocho el tercero, diez el cuarto, doce el quinto y otras doce el sexto. La discográfica pagaría al grupo el 5% de las ventas, porcentaje del cual debería deducirse el salario de cualquier músico de estudio o composición necesario para completar las grabaciones. Capitol, además, se reservaba el derecho a aprobar los arreglos musicales y seleccionar qué piezas serían editadas. Además, la empresa contrataba a Brian, Carl, Dennis, Mike y Dave Marks como “vocalistas”, no como músicos”.

Comenzaba, de esta manera, uno de los *rush* creativos más prolíficos e inventivos en la historia del rock. Tal como recuerda Balsa, “...*en menos de un año, entre diciembre de 1962 y octubre de 1963, los Beach Boys editaron cuatro elepés, una marca que ellos mismos superarían en 1964, con la edición de otros cuatro elepés en siete meses. Si bien los dos primeros discos del grupo (Surfin’ safari, lanzado a la venta en diciembre de 1962, y Surfin’ USA, que apareció en marzo del año siguiente) eran obras primerizas, producidas por un técnico ajeno al grupo, el promotor de Capitol Nick Venet, a partir del tercer disco (Surfer Girl, julio de 1963) todo estaba bajo control de Brian Wilson*”²⁷. Este esfuerzo resulta inimaginable hoy en día, cuando la producción discográfica está diseñada con precisión milimétrica y estudios de mercado previos al lanzamiento, incluso en ese entonces eran un exceso. Para tener una idea, los Beatles, en paralelo a los Beach Boys, sólo firmaron cuatro discos entre 1963 (Please please me, With the Beatles) y 1964 (A hard day’s night, Beatles for sale), a una media de dos por año, apenas la mitad de la velocidad productiva de los californianos.

BRIAN WILSON: COMIENZA LA ERA DE LA INDEPENDENCIA CREATIVA DE LOS MÚSICOS EN EL ESTUDIO

Por otro lado, este vínculo prolífico sería pionero en el cambio de época del negocio discográfico y en el cambio de significación de los músicos de rock y su trabajo. Empujado por las exigencias de independencia creativa de Brian Wilson, con sus canciones en los charts nacionales como argumento, para grabar, arreglar y producir su disco (en este caso, Surfer Girl), un nuevo terreno impredecible se abría y una nueva época comenzaba a asomarse: el pop y el rock and roll, pasaban a adquirir carácter de obra de autor y no sólo meros productos de consumo. Mediante la emergencia de la figura del productor-empresario-emprendedor, de una serie de circunstancias relativas a la reorganización de las grandes compañías, de inéditas contaminaciones y solidaridades entre los diferentes actores en el estudio de grabación y de desplazamientos como resultados de estas nuevas amalgamas, los músicos

²⁷ Balsa, J.A.G., Op.Cit., pág.118

pasaban gradualmente a controlar su trabajo en el estudio de las grandes compañías, lo que implicaba la autoridad sobre un conjunto de decisiones que hasta entonces eran potestad de los ejecutivos de las compañías discográficas²⁸.

²⁸ En los capítulos 3 y 4 examinaremos mejor estos procesos tanto en el estudio de grabación como dentro de las compañías discográficas

II. Contracultura, tecnocracia y capitalismo

CONTRACULTURA

Hasta el lanzamiento de *The Making of a Counter Culture*²⁹, del historiador Theodore Roszak, el término “contracultura” se había usado, como recuerdan los historiadores del fenómeno Braunstein and Doyle, en la jerga académica del estructural funcionalismo de Talcot Parsons. Cuando en los inicios de la década de 1960 el sociólogo estadounidense J. Milton Yinger lo retoma para su análisis de la cultura, el término hará un viraje para hacer referencia, en el contexto de la teoría que focaliza su mirada hacia el problema de la dimensión psicológica de la desviación social respecto de las normas sociales, a aquellas dimensiones de las subculturas donde el conflicto se tomaba en cuenta como una instancia que agregaba a la tradición el problema del poder. Yinger propuso el término "contracultura" para distinguirlo como un fenómeno sociológico de la categoría más familiar "subcultura", que definía como un subconjunto neutral de una sociedad más grande como, por ejemplo, grupos raciales, étnicos o religiosos.

*“Una subcultura genera aquellas características que se consideran normativas principalmente a través de un proceso de socialización e interacción dirigido internamente. Por el contrario, argumentaba Yinger, una contracultura representa un movimiento de oposición en toda regla con un conjunto distintivamente separado de normas y valores que se producen dialécticamente a partir de un conflicto claramente delineado con la sociedad dominante. A diferencia de las subculturas, una contracultura aspira a transformar los valores y costumbres de su cultura anfitriona”*³⁰.

Comenzaba a surgir tanto en la academia como en determinados sectores de la sociedad, una inquietud por las cuestiones de la alteridad en el seno mismo

²⁹ Me refiero al título del exitoso libro del historiador estadounidense Theodore Roszak escrito en 1968. *El Nacimiento de una Contracultura*, de ahora en más.

³⁰ Braunstein, Peter y Doyle, Michael W., *Imagine nation: the American counterculture of the 1960s and '70s*, Routledge, New York, 2002, pags. 6-7

de las sociedades industriales, y propiamente en la sociedad estadounidense, que desafiaba la concepción de la cultura como espacio monolítico y homogéneo. No es casualidad que el suceso de *El nacimiento de una Contracultura* no haya consistido únicamente en su éxito comercial sino además en su capacidad de funcionar como un catalizador de las heterogéneas experiencias que vehiculizaba y de los distintos sectores a los que hacía referencia a finales de la década del 60s en los Estados Unidos. Tal es así que Braunstein y Doyle afirman que cuando “(...) Roszak revivió el término original en su obra...cerca de finales de la década de 1960, entró en el discurso público como un significante exclusivo de la versión de los sesentas del radicalismo cultural, la Contracultura paradigmática. Lo que a su vez comprometió su utilidad para analizar otras manifestaciones anteriores o posteriores de este fenómeno sociológico”³¹. De manera que cuando se indaga en el término existe un doble problema, uno es el carácter variable del concepto “contracultura” producto de su uso flexible, que hace referencia a un escenario específico y, al mismo tiempo, carga con sentido académico vaciado de rigor. Sin embargo, esta especificidad histórica que ha configurado a la noción, esta “(...) inflación casual del término en una nebulosa de significantes que comprenden pipas de agua, manifestaciones de protesta, ashrams y desnudez social asoma aparentemente a cualquier retrospectiva de los años sesenta³² (...)”, iluminando la complejidad del asunto cuando lo que se busca es darle un mayor rigor al fenómeno. Aún hoy en día continúa siendo el centro de un debate acalorado sobre el significado, el alcance y las causas del fenómeno.

A pesar de esto, cuando observamos las definiciones y significados que los diferentes observadores, críticos y analistas han esgrimido, surgen algunas ideas básicas y puntos en común evidentes, más allá de los matices importantes que cada enfoque pone en juego. En el caso de Roszak, su definición de contracultura en el Estados Unidos de fines de los años 60s, se esfuerza tanto por dejar en claro la exclusión de los sectores sociales que no son parte del fenómeno como en acentuar la naturaleza juvenil del mismo: “(...)

³¹ Braunstein, Peter y Doyle, Michael W., Op.Cit., pag. 7

³² Op.Cit., pag 6

la contracultura de la que yo hablo solamente atañe a una estricta minoría de jóvenes y a un puñado de sus mentores adultos. Evidentemente, excluye a nuestra juventud más conservadora....Excluye también la diáspora de grupos de jóvenes marxistas de la vieja escuela cuyos miembros, al igual que sus padres antes que ellos, siguen atizando las ascuas de la revolución proletaria... Excluye asimismo a nuestra juventud más liberal, para la que el alfa y omega de la política es sin duda, todavía, el "estilo Kennedy" y lo que es más importante, excluye en gran medida a los militantes jóvenes negros, cuyos programas políticos se están definiendo en unos términos étnicos tan estrechos que, a pesar de su urgencia, aparecen ya culturalmente desfasados, como las mitopoyesis nacionalistas del siglo XIX (...). Luego, intenta explicar el fenómeno y sus síntomas más generales: "(...) ignoro por completo dónde pueda encontrarse, además de entre esa juventud disidente y entre sus herederos de las próximas generaciones, un profundo sentimiento de renovación y un descontento radical susceptibles de transformar esta desorientada civilización nuestra en algo que un ser humano pueda identificar con su hogar. Esos jóvenes son la matriz en donde se está formando una alternativa futura que todavía es excesivamente frágil... que esta alternativa viene vestida de modo extravagante y abigarrado, con prendas y colores de muchas y exóticas fuentes: la psicología profunda, restos nostálgicos de la ideología de izquierdas, religiones orientales, el Weltschmerz romántico, la teoría social anarquista, el dadaísmo, la sabiduría india americana y, supongo, la sabiduría perenne... Creo, además, que es cosa de todos impedir la consolidación final de un totalitarismo tecnocrático en el que terminaríamos ingeniosamente adaptados a una existencia totalmente enajenada de todo aquello que siempre ha hecho de la vida del hombre una aventura interesante"³³.

En esta última frase está comprimida una parte importante del relato de la emergencia contracultural que se sitúa a partir del escenario de postguerra de los años cincuenta. El país del norte había afianzado no sólo su papel geoestratégico mundial sino su despegue económico, cuyo correlato hacia

³³ Roszak, Theodore., *El Nacimiento de una Contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Kairos, Barcelona, 1981, pag.11

adentro posibilitó la emergencia del malestar por la pérdida de la vitalidad del individualismo y el asociacionismo estadounidense, como así también el problema de la “alienación” en el que las viejas tradiciones individualistas estaban desapareciendo, enterradas bajo el imperio de las grandes empresas, de la expansión descontrolada de ciudades prefabricadas y de una sociedad que se había reorientado en torno al imperativo de consumir bienes producidos en serie. Si bien se habían superado en gran parte la pobreza y la escasez de antaño, en la «sociedad del bienestar económico» que siguió a los tiempos difíciles de la depresión, los “descendientes de los pioneros” corrían el riesgo de verse reducidos a piezas anónimas de una gran máquina, cual autómatas de un sistema de producción cada vez más racionalizado e informatizado que fabricaba en serie automóviles, televisores, bombarderos y mentalidades. El papel de la juventud radicalizada en el fenómeno contracultural, siguiendo la narrativa de Roszak, era el de revitalizar esta tradición pero orientándola hacia un cambio de paradigma que reemplazaría el liberalismo individualista y materialista por uno que pusiera en primer plano la sensación y el goce hedonista enmarcado a través de una experiencia comunal. En este escenario, los dos sectores protagonistas del movimiento componían una trama contradictoria y de difícil cohesión aunque claramente operativa de cara al “(...) *enemigo común contra el cual combinan sus fuerzas*”³⁴.

Bajo la dirección de la Nueva Izquierda, este movimiento contracultural heteróclito sustentaría su unidad si se considera “(...) *el bohemismo beat-hip como un esfuerzo por elaborar la estructura de la personalidad y el estilo global de vida que se deriva de la crítica social neo izquierdista...En el mejor de los casos, esos jóvenes bohemios son los supuestos y utópicos pioneros del mundo implícito en la negación intelectual de la Gran Sociedad. Intentan inventar una base cultural para la política de la Nueva Izquierda, descubrir nuevos tipos de comunidad, nuevos modelos familiares, nuevas costumbres sexuales, nuevos medios de vida, nuevas formas estéticas, nuevas identidades personales en un marco radicalmente diferente de la política del poder, "del hogar burgués y de la sociedad de consumo. Cuando la Nueva Izquierda hace*

³⁴ Roszak, T., Op.Cit., pag.71

*llamamientos en favor de la paz y nos ofrece crudos análisis de lo que está pasando en Vietnam, el hippy traduce en seguida la palabra por shantih, la paz que trasciende todo entendimiento y satisface las dimensiones psíquicas del ideal*³⁵.

UN TÉRMINO EN DISPUTA

En otras palabras, la complejidad de definir el fenómeno en términos de movimiento social o de unidad se resuelve, en gran parte, a través de lo que no es, en comparación con la sociedad dominante o tecnocracia, términos opacos que por momentos podían referirse al sistema económico, a la doctrina liberal, al imperialismo o al racismo. Tenemos por un lado, la dirección política que expresa el movimiento en la serie de actores y grupos denominados Nueva Izquierda (Students for a Democratic Society, el SDS, los Yuppies de Abbie Hoffman, los movimientos alrededor de los derechos civiles, el feminismo, los derechos de los homosexuales, etc.) y “complementando” la perspectiva política, la contracultura bohemia de los hippies, las drogas, el rock, y las artes vinculadas, lo que el escritor y crítico musical inglés Ian McDonald engloba en términos de “cultura lisérgica”. De acuerdo con McDonald, esta dimensión hedonista de la contracultura “(...) surge en oposición al materialismo de la sociedad dominante, (...) en California con una concentración especial en San Francisco y sus alrededores. Aunque enmarcado en términos de liberación sexual y basado en ideas religiosas importadas de Oriente, el eje central de la contracultura fueron las drogas, y una droga sobre todo: la dietilamida 25 del ácido d-lisérgico o LSD”³⁶.

Esta narrativa sobre las condiciones de emergencia y los actores involucrados en el fenómeno se ha consolidado, con matices varios, a través del tiempo. Stuart Hall ha sido otro de los analistas que han observado desde sus inicios el escenario de la contracultura. A fines de los años sesentas, Hall llega a la conclusión que el movimiento hippie contenía en su “proyecto” una

³⁵ Op.Cit., pags.77-18

³⁶ McDonald, Ian. *Fabled Foursome, Disappearing Decade en Revolution in The Head: The Beatles' Records and the Sixties*, Fourth Estate, Londres, 1994, pag.13

potencialidad revolucionaria y que tanto su forma de vida y “los valores y actitudes representadas” tenían una pauta desviacionista en relación a los valores tradicionales de la sociedad estadounidense. “*La forma de vida hippie representa ‘definiciones de la situación’ diferentes y opuestas a las mantenidas como válidas y legítimas en las consabidas aceptadas rutinas de la sociedad de la clase media americana: ‘un islote de significados desviacionistas en el mar de su propia sociedad’. La sociedad americana está poderosamente integrada alrededor de una maraña de valores y actitudes – reconocimientos y confirmaciones – que atan a los hombres al ‘sistema’*”³⁷. Esta oposición o desconocimiento de los valores válidos contenía, de acuerdo con Hall, un potencial revolucionario que si bien podía expresarse en valores “adaptativos” al sistema y limitarse a actitudes individuales, su potencial disruptivo social dependía de una serie de factores donde la evaluación de estos desvíos se analizaban de acuerdo a si se podían definir como contra-definiciones a los valores del sistema, si estos se sitúan o no en los puntos centrales de tensión y violencia de los valores normativos y si, finalmente, ofrecían formas de acción y proyecto de vida que involucren estructuras alternativas. Esta propuesta en el análisis del movimiento hippie por parte de Hall, se inscribía en su interés por los nuevos modos de existencia que emergieron con la cultura lisérgica y comunal, principalmente en San Francisco, y en la preocupación, compartida por varios sectores de la izquierda en aquel entonces, de que las búsquedas de iluminación individual, a través de las drogas o la meditación, fueran contraproducentes en el impulso de la transformación social.

En el mismo sentido, esta evaluación del hipismo y de la contracultura de la costa oeste en términos del potencial político y social de los nuevos modos de vida que traía consigo el fenómeno, es importante en la medida en que es un interrogante que corre en paralelo a la creciente importancia que la autenticidad del rock tiene en el ámbito musical y en la industria discográfica en términos tanto de legitimidad cultural como estética, aspecto que analizaremos con mayor detenimiento en la próxima sección.

³⁷ Hall, Stuart. *Los hippies: una contra-cultura*, Anagrama, España, 1969, pag. 11

Más recientemente, el Historiador y periodista estadounidense Rebee Garófalo afirma que la contracultura de los 60s vinculada con el hipismo y la psicodelia estuvo impulsada por el escenario de radicalización del movimiento de poder negro: *“A medida que los grupos de poder negro como los Black Panthers se volvieron más militantes, un número récord de jóvenes blancos (así como algunos jóvenes de color) comenzaron a experimentar con alternativas a la vida de clase media. La contracultura, como se llamó a este movimiento, se basó en el rechazo de una sociedad competitiva y orientada al logro a favor de estilos de vida libres y amorosos y de comunidades compartidas. Sus ciudadanos eran llamados hippies, una variación de hipster, un término negro de los años cuarenta y cincuenta usado para los marginales urbanos. Si los Panthers sintieron que “el poder venía del cañón de un arma”, los hippies se inclinaron más hacia la no violencia. De hecho, el flower power se convirtió en el análogo hippie del black power. Varias tendencias filosóficas y desarrollos políticos enmarcaron la contracultura: una creencia cristiana en “amar al prójimo” y una fascinación por las religiones y la música orientales, la disponibilidad masiva de métodos anticonceptivos fiables (la píldora) y la escalada de la guerra en Vietnam. Un elemento unificador fue el uso generalizado de drogas que expanden la mente”*³⁸. Si bien Garofalo no lo afirma explícitamente, esta expansión y radicalización del movimiento afroamericano pareciera complementar, a la manera en que Roszak lo afirma literalmente, la experiencia de la juventud de la clase media blanca norteamericana hacia nuevas formas de convivencia: el pacifismo del flower power como el correlato de la violencia radicalizada de los Panthers. Por delante, y unificando el campo contracultural, la sociedad competitiva y materialista.

Por otro lado, la visión conservadora de los 60s suele observar el fenómeno como el inicio de la pérdida de los valores sociales predominantes en los Estados Unidos. En este sentido, durante los años 80s, en pleno auge del reaganismo en Estados Unidos, la crítica a la contracultura de los sesentas fue uno de los caballitos de batalla del conservadurismo cultural imperante. Uno de sus mayores críticos fue Newt Gingrich, político republicano y antiguo profesor

³⁸ Garofalo, Reebie y Waksman, Steve. *Rockin Out. Popular Music in the U.S.A.*, Pearson, EE.UU., 2008, pag.181

universitario de historia. El escritor y periodista estadounidense Thomas Frank cita su pensamiento sobre la época de la siguiente manera:

“Los años sesenta representan una ruptura crucial o «discontinuidad». Desde 1607 hasta 1965, «una serie de características fundamentales se repiten a lo largo de la historia de Estados Unidos. Así fue hasta que la Gran Sociedad lo echó todo a perder: no trabajéis, no comáis; vuestra salvación es espiritual; por definición, el gobierno no puede salvar vuestras almas; los gobiernos se ocupan de arreglar las cosas, y todas las buenas reformas implican una transformación». Más tarde, desde 1965 hasta 1994, hicimos cosas extrañas como país. Ahora que todo eso ha quedado atrás, debemos sobreponernos. La contracultura es una aberración puntual en la historia de Estados Unidos y se recordará como un pintoresco período bohemio que sedujo a las élites nacionales”. Por supuesto que esta visión es importante para entender el rechazo de una persona representativa de un sector político y social hacia la cultura de toda una época, pero las afirmaciones carecen de rigor *“(…) histórico desde el momento en que insiste en ver los años sesenta como una fuerza causal en sí y por sí misma, y que además desdibuja las líneas divisorias entre varios actores históricos: aquí «contracultura» equivale a la Gran Sociedad³⁹, lo cual equivale a su vez a la Nueva Izquierda, que equivale también a «la generación de los sesenta» y, misteriosamente, a todas ellas las movía el impulso de destruir la cultura occidental”⁴⁰.* Semejante reacción ha dificultado aún más la comprensión del fenómeno insuflando mayor rigidez y tensión al debate sobre el fenómeno.

CONTRACULTURA Y EMPRESA

³⁹ La «Gran Sociedad» (en inglés Great Society) fue un conjunto de programas nacionales de reforma social del gobierno de Estados Unidos iniciados entre 1964 y 1965, durante la presidencia de Lyndon B. Johnson. Los objetivos principales de la Gran Sociedad fueron la eliminación total de la pobreza y la segregación racial a través del incremento del gasto y el refuerzo de la asistencia en educación, sanidad, ordenación urbana, el medio rural y el transporte. Además de la lucha contra la pobreza y el fortalecimiento de las minorías nacionales, especialmente a través del incremento de los derechos de los afroamericanos, la Gran Sociedad incrementó la protección al consumidor, al medio ambiente y las inversiones en infraestructura, entre otros aspectos.

⁴⁰ Thomas, Frank. *La conquista de lo cool. El negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, Alpha Decay, Barcelona, 2011, pag.22

Además de los filtros de pertenencia, que a veces se focalizan sobre sectores sociales específicos (Roszak) o que hacen hincapié en las potencialidades revolucionarias que ponen en juego, es llamativa en las concepciones que he mencionado sobre la “contracultura” de los años sesentas la falta de rigor histórico sobre los alcances de la misma. Cuando lo que se pone en juego es la extensión de sus ideas y preceptos, la mayoría de los críticos expone sus argumentos alrededor del problema de la “apropiación” por parte del sistema capitalista. Este argumento lo expone Frank de la siguiente manera: “...desde sus mismos orígenes y hasta el día de hoy, la empresa hostigó a la contracultura con una falsa contracultura, una réplica comercial que imitaba todos sus movimientos y que fascinaba a millones de espectadores de televisión y a las empresas patrocinadoras del país”⁴¹. La idea de dividir la contracultura en auténtica y falsa es problemática, particularmente porque muchos fenómenos y medios que surgieron en el marco de la cultura de masas fueron adoptados por la contracultura, como podría decirse en el caso del rock. Con cierta razón, Frank argumenta que en la mirada sobre el fenómeno contracultural, los estudios y análisis sobre la revolución cultural de los años sesenta parecen pasar por alto los avatares de la empresa. Como si las narraciones dieran “(...) por sentado que la empresa representaba un corpus estático e inmutable de convicciones, métodos y objetivos, un trasfondo de color gris sobre el que la contracultura pintó sus imágenes a todo color”⁴². En realidad, argumenta, la teoría y filosofía empresarial a fines de los años 50s y durante todos los años 60s tuvo un período de ebullición importante en los que gradualmente el ataque contra la jerarquía, la falta de iniciativa e innovación individual, el estatismo burocrático que dominaban las burocracias corporativas se fue intensificando y que, al contrario de lo que suele pensarse, vastos sectores de la clase corporativa vieron en la contracultura un aliado simbólico de sus propias luchas contra unos procedimientos rutinarios y una jerarquía insoportable que se habían ido acumulando a lo largo de los años. “A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, los líderes de la publicidad y de la moda masculina hicieron una crítica de sus propias industrias, de la hiperorganización y de la falta de creatividad, crítica que compartía muchos

⁴¹ Frank, T., Op.Cit., pags.28-29

⁴² Op.Cit., pag. 27

*rasgos con la que hacía la contracultura hacia la sociedad de masas*⁴³. En lo que respecta al desarrollo de la industria discográfica, y de los sellos discográficos tanto de los grandes como los “indies” durante la década de 1960, las afirmaciones de Frank parecen tener asidero cuando en el capítulo 4 analicemos el pasaje desde un sistema jerárquico “cerrado” y altamente integrado en la toma de decisiones hacia un sistema abierto donde la independencia relativa de los actores que integraban estas organizaciones alcanzó no sólo al personal creativo (músicos, productores, ingenieros, etc.) sino además a las secciones de marketing y publicidad de la misma, entre otras, a través de consultores externos o, más específicamente, nuevos intermediarios culturales. Por esto mismo, este aspecto – el énfasis en la apropiación de los elementos más revolucionarios de la contracultura por parte del capitalismo o el mercado - es fundamental para este trabajo, ya que en las definiciones sobre la contracultura de los años sesenta esta cuestión suele poner fin a su etapa más disruptiva o utópica. Esto tiene como correlato una evaluación que se hace sobre el propio rock. Como afirma el sociólogo Jan Butler, “(...) *el esquema del auge y caída de la contracultura también suele estar vinculado a la comercialización, ya sea de la contracultura misma o de la música rock*”⁴⁴. Un ejemplo de esta caracterización nos lo brindan en la actualidad Peter Braunstein y Michael W. Doyle, quienes, siguiendo los argumentos de Roszak y contestando las dudas y perspectivas que Hall exponía en su abordaje sobre el hipismo, sugieren que la fase inicial de la contracultura fue un movimiento de clase media blanca basado en la juventud, con una gran proporción descrita a menudo como hippies. Además, afirman que el término “hippie”, que fue ampliamente utilizado en los principales medios de comunicación, puede entenderse como “(...) *una farsa ideológica adoptada temporalmente por algunos contraculturalistas “que se abandonó después de 1968, y que el término persiste simplemente como “un supuesto significativo para designar un look, una moda, una actitud o un estilo de vida*”⁴⁵. En sus

⁴³ Op.Cit., pag. 32

⁴⁴ Butler, Jan. Op.Cit. pag.

⁴⁵ Braunstein, P. & Doyle, M. W., Op.Cit., pag.

memorias sobre aquella época, el sociólogo y activista político Todd Gitlin⁴⁶ parece confirmar esta perspectiva: *“La contracultura de los jóvenes intentó combinar dos impulsos a la vez: el libertario y el espiritual... La parte libertaria quería acabar con la represión en nombre del yo. Los cuerpos jóvenes querían liberarse. La separación del sexo de la procreación era el requisito previo y el impulso. Los estilos se adaptaron a ello: pelo largo, música rock sin tapujos, insultos en público, gestos de afecto y desamor salvajes... Pero el deseo desatado no es necesariamente un deseo cumplido; es más probable que sea un deseo entretenido... la liberación también adoptó formas cultivadas por la sociedad de consumo. Los comerciantes aprendieron a canalizar las demandas de los sentidos. Gran parte del anhelo libertario fue procesado en la moda por lo que podría llamarse la industria de la rebelión”*⁴⁷.

Una vez más, el problema de abordar el fenómeno contracultural en términos de un movimiento con cierta coherencia y unidad, revestido de cierta ideología anti-establishment ilumina las limitaciones y los desafíos para poder comprender el escenario. Los abordajes sobre este fenómeno que emergió en la segunda mitad de la década de los 60s en Estados Unidos, si bien ponen en juego diferentes perspectivas en sus enfoques, parecen rondar alrededor de interrogantes sobre la coherencia y la cohesión de la contracultura, su potencialidad y limitaciones y la absorción de sus elementos más revolucionarios por parte del “sistema” y sobre si lo que proclamaba era cierto o no. Ya sea como interrogante, como afirmación o como su negación, las miradas parecen coincidir en que la contracultura era justo lo que decía ser: uno de los mayores adversarios del orden capitalista. En el mismo sentido, como afirma Frank, *“(...) todas las narraciones de los sesenta giran en torno a*

⁴⁶ Gitlin se convirtió en activista político en 1960, cuando se unió a un grupo contra las armas nucleares de la Universidad de Harvard llamado Tocsin, del que luego fue presidente. Fue uno de los organizadores de una manifestación nacional en Washington, del 16 al 17 de febrero de 1962, contra la carrera armamentista y las pruebas nucleares. En 1963 y 1964, Gitlin fue presidente de Students for a Democratic Society. Ayudó a organizar la primera manifestación nacional contra la guerra de Vietnam, celebrada en Washington, DC, el 17 de abril de 1965, con 25.000 participantes, así como la primera desobediencia civil dirigida contra el apoyo empresarial estadounidense al régimen del apartheid en Sudáfrica: un sit-in en la sede de Chase Manhattan Bank en Manhattan el 19 de marzo de 1965. En 1968 y 1969, fue editor y colaborador del San Francisco Express Times, un periódico underground, y escribió regularmente para periódicos underground a través del Liberation News Service.

⁴⁷ Gitlin, Todd, *The Sixties. Years Of Hope, Days Of Rage*, Bantam Book, EE.UU., 1993, pag.5

grupos que se supone que eran transgresores y revolucionarios, y dichas interpretaciones consideran que la cultura de las empresas estadounidenses pasó a ocupar un espacio marginal, si es que la llegan a tener en cuenta⁴⁸.

MÚLTIPLES ELEMENTOS EN EL ESCENARIO

Una de las miradas más originales y exhaustivas sobre los años sesentas es la del escritor y crítico musical Ian McDonald. En la primera mitad de los años 90s, McDonald escribió un libro fundamental para entender a los Beatles, pero cuya introducción esbozaba una idea clara y concisa sobre los años sesentas y los fenómenos que dejaron huella en el período tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos, entre ellos, la contracultura. El británico propone dos principios para abordar el período: *“Primero, lo que sucedió entonces no fue en modo alguno homogéneo. Muchas tendencias distintas estaban trabajando en diferentes fases de desarrollo al mismo tiempo, y gran parte del carácter contradictorio de la década se debió a interacciones inesperadas entre ellas. En segundo lugar, los sesenta fueron una reacción a los cincuenta, es decir, juzgar los sesenta sin tener una idea de lo que los provocó equivale a negarles un juicio justo”⁴⁹*. En esta estructura dinámica de sucesos, McDonald menciona dos fenómenos fundamentales que tuvieron una trascendencia clara en la dinámica de aquella década y en la contracultura en particular. Uno es la influencia de la Generación Beat, un grupo de escritores e intelectuales cuyos orígenes se remiten a la segunda mitad de la década de los años 40s pero que toman cierta trascendencia en los años 50s, cuyos integrantes más reconocidos fueron Allen Ginsberg, William Burroughs, Jack Kerouac, Gregory Corso y Lawrence Ferlinghetti. Su primer escenario es New York, sobre todo Greenwich Village, el barrio bohemio donde estaban los más famosos clubs de jazz y se fumaba marihuana. De acuerdo a McDonald, *“(…) el nombre de la Generación Beat en realidad se refería a una sensación de ser maltratado por la vida y arrojado a los márgenes de las tierras baldías de una civilización materialista. Cargando connotaciones apocalípticas, la "condición" de Beat, tal como la define su voz principal, Jack Kerouac, implicaba un estado de despojo*

⁴⁸ Frank, T., Op.Cit, pag. 27

⁴⁹ McDonald, I., Op.Cit., pag. 5

del aislamiento social que, como resultado, estaba dotado de una claridad epifánica.. En su mayoría de clase media, eran vagabundos visionarios alienados de la sociedad: "en el camino", tanto literal como metafóricamente...estaban menos preocupados por la integridad del yo que por trascender los límites personales, buscando algo más allá del alcance de la experiencia diaria. Como no sabían con precisión adónde iban, se definieron a sí mismos por lo que estaban a favor y en contra. Estaban en contra del materialismo adormecedor del alma ("Moneytheism"); abogaban por la imaginación, la autoexpresión y el Zen. Contra los depresivos aprobados por la sociedad (alcohol, barbitúricos); por los estimulantes prohibidos como la marihuana, las anfetaminas y la mescalina. Contra el racionalismo, la represión, el racismo; por la poesía, el sexo libre y el jazz. Buscando la autorrealización a través del "hipness" y la paradoja, los Beats fueron la auténtica voz religiosa de la Era Atómica"⁵⁰. Este aspecto secular, que el crítico inglés inscribe en un proceso histórico de crisis espiritual, "la muerte de Dios", con su "(...) su pérdida concomitante tanto de un punto de referencia moral como de nuestra antigua fe en la inmortalidad personal, comenzó a filtrarse en la sociedad desde sus orígenes entre los estudiosos racionalistas hace unos cuatrocientos años. A medida que su influencia se extendió, alterando todo tipo de suposiciones y reconfigurando sutilmente las relaciones humanas, la actitud analítica de la ciencia y los productos tecnológicos llegaron a ser percibidos como una amenaza para el reino de la imaginación, provocando regulares revueltas culturales"⁵¹. McDonald menciona al Gótico del siglo XVIII, al Impresionismo y el Romanticismo del siglo XIX, llegando incluso hasta el Simbolismo y el Surrealismo en el siglo XX como antecedentes del proceso en el que "(...) la pérdida de un índice moral trascendente llevó a los artistas a sondear las fronteras de la ética personal, haciendo retroceder los límites para el comportamiento aceptable y enfatizando la autenticidad de la experiencia individual sobre el dogma transmitido del pasado o de la clase dominante", y que tiene como correlato el desafío total hacia la sabiduría heredada, los valores y estructuras tradicionales, todo lo que una vez le había dado forma y

⁵⁰ Op.Cit., pags. 5-6

⁵¹ Op.Cit., pag. 6

estabilidad a la vida(...)"⁵². La particularidad de esta influencia, siguiendo este argumento, reside en que el estilo de vida que antes practicaba un pequeño cenáculo, ya fuera el de un Baudelaire, la furia alucinada de un Rimbaud, o el de un automarginado como Allen Ginsberg, paso a ser copiado por "muchos" - una minoría en la sociedad, posiblemente, pero no por ello menos numerosa - y se tornó dominante en la escena cultural. Este cambio de escala confiere a la cultura de los años 60, y a la contracultura en sentido estricto, su especial poder, además de que el estilo de vida bohemio, antes limitado a una pequeña élite, se represente ahora en la pantalla gigante de los medios de comunicación.

El otro fenómeno de importancia para entender el escenario de la contracultura de acuerdo con McDonald fue "(...) *la emancipación negra. Encarnada políticamente en el impulso de África hacia la independencia y la marcha del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos, y cuyo impacto más inmediato en la cultura blanca fue a través de la música, comenzando con los discos de blues, rock-and-roll y rhythm and blues*"⁵³. El advenimiento del rock and roll aceleró la adopción de formas musicales afroamericanas por parte de la juventud blanca de clase media, un proceso que ya había sido puesto en marcha por la popularidad del jazz antes de la guerra, y contribuyó a poner en primer plano los primeros síntomas de lo que luego vendría, en la forma inicial de las alertas de las voces oficiales sobre lo que denominaron la 'delincuencia juvenil' de mediados de la década de 1950, representada en películas como *Rebelde sin causa*, *The Blackboard Jungle* y *The Wild One* y cuyos emblemas de esta nueva rebeldía estaban personificados en las nuevas estrellas como James Dean y Marlon Brando. Fue esta la imaginería de la que se nutrió la primera generación de clase media que se fascinó con el rock n' roll.

LOS DERECHOS CIVILES: EL PUENTE ENTRE LA POLÍTICA Y LAS ARTES

⁵² Op.Cit., pag. 6.

⁵³ Op.Cit., pag. 8

Pero fue el movimiento por los derechos civiles el que reactivó el acoplamiento de las artes y la protesta política, una práctica usual antes de que la HUAC (the House Un-American Activities Committee) pusiera el foco en Hollywood en los años 40s, pero que en la década de los años 60s tomó un fuerte impulso. A través del activismo desatado tanto en los campus universitarios como en las protestas por los derechos civiles, el activismo afroamericano fue uno de los motores de la politización juvenil de la clase media estadounidense. En lo que respecta al ámbito musical, la figura y trayectoria de Bob Dylan ayudan a iluminar el desarrollo de este fenómeno, además de contribuir decisivamente en la aparición de este nuevo género musical que emergería de la mezcla de inquietudes políticas, exploración de nuevos sonidos psicodélicos y una imaginería estética donde se cruzaban las inquietudes espirituales y sus liturgias, y las prendas austeras y coloridas de hipismo, como era el rock. Como afirma Christopher Gair, "(...) aunque la reunión del 28 de abril de 1963 en el Lincoln Memorial⁵⁴ es, por supuesto, mejor recordada por el discurso 'I have a dream' de Martin Luther King, también contó con la aparición de Bob Dylan, para entonces indiscutible como el nuevo poeta de la izquierda contracultural. La combinación en Dylan de una tradición popular blanca personificada por Woody Guthrie y el blues rural afroamericano del sur profundo coincidía con la mezcla multirracial de una audiencia que se había reunido de todo el país. Dylan es una figura fundamental en la transformación de la contracultura desde grupos como los Beats, que constituían una pequeña minoría de la población, en gran parte limitada a enclaves en Nueva York, San Francisco y algunas otras grandes ciudades, en una colección de movimientos superpuestos más grandes con agendas compartidas"⁵⁵. La figura y popularidad de Dylan ayudó a trazar puentes entre la vieja izquierda, representada en Peter Seeger, y la nueva izquierda cultural, cuya constelación de figuras iban desde el escritor Beat Allen Ginsberg, pasando por el ya mencionado Todd Gitlin, cabeza en ese entonces de la naciente Students for a Democratic Society, un centro neurálgico que en poco tiempo más impulsaría diferentes acciones políticas en

⁵⁴ La marcha fue un momento decisivo para el movimiento de derechos civiles, y ayudó a presionar a los legisladores para que aprobaran la Ley de Derechos Civiles de 1964 y la Ley de Derechos Electorales de 1965.

⁵⁵ Gair, C., Op.Cit., pags. 124-125

todo el país, entre ellas el movimiento contra el rearme, Vietnam, los derechos civiles, etc.

En el mismo sentido, otro de los movimientos estratégicos de Dylan marcaría a fuego el devenir de la contracultura en todo el país, aunque con especial énfasis en la Costa Oeste. Al "volverse eléctrico" en el festival folk de Newport de 1965, empujó a varios de su generación, hasta ese entonces componentes del movimiento folk, a moverse a las aguas del rock and roll (contribuyendo a su vez al nacimiento del rock). Al mismo tiempo, la electrificación del cantautor insufló una mayor audacia lírica y temática en aquellos en el terreno del rock and roll y del pop más inquietos por expandir las posibilidades estéticas y temáticas del género como fue el caso más conocido de The Beatles. Este movimiento, al que siempre se aborda principalmente desde el aspecto estético o político resultó muy importante tanto para aquellos que comenzarían a imitar este gesto como para los sellos discográficos, lo que veremos con mayor detenimiento en el próximo escenario, cuando analicemos el tema de la autenticidad en el mercado incipiente del rock.

LA CULTURA COMO ACTOR FUNDAMENTAL DEL CAMBIO

Otro analista que participó del debate sobre el impacto de la contracultura en la sociedad norteamericana desde sus inicios fue Daniel Bell. Años antes de producir una de sus obras más conocidas, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, el sociólogo estadounidense escribió a inicios de los años 70s un artículo homónimo en el que discutía la tesis de Rozsak acerca del fenómeno contracultural. Su hipótesis en este ensayo afirma que lejos de ser la tecnología, o su forma sistémica, la tecnocracia, el principal factor dinámico del cambio social, era la cultura, o lo que se desarrolla en el imaginario artístico, lo que es fundamental. De acuerdo con Bell, el arte ha hecho que la idea del cambio sea aceptada y esperada, y la sociedad ahora acepta este papel para la imaginación. Bell encuentra la causa de este fenómeno, al igual que McDonald, en un proceso que se inicia siglos atrás, aunque el estadounidense lo focaliza en el movimiento moderno, que desde la segunda mitad del siglo

XIX emerge como una sucesión de grupos y vanguardias artísticas que renuevan las artes y se movilizan contra los valores de la burguesía. De acuerdo con Bell, el modernismo emerge como síntoma y respuesta a dos cambios sociales en el siglo XIX: “(...) uno en el nivel de la percepción sensorial del entorno social, el otro en la conciencia sobre uno mismo”⁵⁶. El primero, vinculado a la revolución de los transportes y las comunicaciones generó una dislocación espacio-temporal de movimiento y altura inédita hasta entonces que tuvo como correlato social la emergencia de las grandes ciudades con la aglutinación e interacción entre personas, la mezcla de estilos de vida y la movilidad geográfica y social, las nuevas experiencias de la vida nocturna posibilitadas además por la luz eléctrica. Todo esto impulsó y generó las condiciones para las respuestas estéticas de la “nueva sintaxis del arte” y la “dislocación de las formas tradicionales”. Para el estadounidense, “(...) en el modernismo, el género se convierte en una concepción arcaica cuyas distinciones se ignoran en el flujo de la experiencia”⁵⁷. De esta manera, los cambios en lo sensorial y lo cotidiano establecieron nuevas formas y convenciones para juzgar la propia experiencia. Por otro lado, estos cambios generaron una transformación en la auto percepción de uno mismo: “El declive de la religión, y especialmente de la creencia en un alma inmortal, provocó una ruptura trascendental con la concepción centenaria de un abismo infranqueable entre lo humano y lo divino”⁵⁸. Esto trae como consecuencia que el individuo pase al primer plano, hay una divinización de lo individual. Y la vida pasa a concebirse respecto a su preciosidad. Son los tiempos de lucha contra la esclavitud, de la emergencia del feminismo, y de la consolidación de idearios utópicos para la humanidad, donde comienza a pensarse que el hombre no pertenece al reino de la necesidad, sino que puede aproximarse a un futuro producto de su propia voluntad, lo que trae como corolario que el hombre de la modernidad busque “(...) ir más allá de sí mismo; sabiendo que la negatividad, la muerte, es finita, se niega a aceptarla. Detrás del quiliasmo del hombre moderno, está la megalomanía de la autoinfinización. En consecuencia, la

⁵⁶ Bell, Daniel. The Cultural Contradictions of Capitalism en Journal of Aesthetic Education, Vol. 6, No. 1/2, University of Illinois Press, EE.UU., 1972, pag. 24

⁵⁷ Op.Cit., pag. 25

⁵⁸ Op.Cit., pag. 26

*arrogancia moderna es la negativa a aceptar límites, la insistencia en superarlos continuamente; y la palabra moderna propone un destino que siempre está más allá de la moral, más allá de la tragedia, más allá de la cultura*⁵⁹. En este nuevo escenario, de acuerdo con Bell, el impulso secularizador representado en el desafío a lo establecido por parte del modernismo en el orden cultural, y cuyo basamento es propio de la mente moderna con el triunfo de la Razón y del espíritu científico, llega a los años sesentas del siglo XX no sólo triunfal en el orden autónomo del arte, sino en el de la vida. En el escenario estadounidense de de dicha década, esto significó que lo que se denomina contracultura no sea otra cosa que el producto de un largo proceso, precedido por otros episodios que fueron horadando progresivamente los valores tradicionales asentados en la ética protestante y el puritanismo de la sociedad norteamericana. La lista es larga, pero Bell resalta el papel de los Young Intellectuals, un grupo de intelectuales bohemios que en la década de los años 20 del siglo XX dio un debate importante en su crítica a la vida de los pequeños condados y pueblos, centros neurálgicos de la tradición protestante y agraria del país, por considerarlos restrictivos y banales para las nuevas condiciones de vida en la norteamérica moderna de aquel entonces. Además, de acuerdo con el norteamericano dicha década resulta fundamental para entender otro de los cambios cruciales: *"(...) la verdadera revolución social en la sociedad moderada se produjo en los años 20, cuando el auge de la producción en masa y el alto consumo comenzó a transformar la vida de la propia clase media. En efecto, la ética protestante como realidad social y estilo de vida para la clase media fue sustituida por un hedonismo materialista, y el temple puritano por un eudemonismo psicológico.*"⁶⁰. Por esto mismo, Bell relativiza el carácter disruptivo del movimiento contracultural dado que las críticas que movilizaba contra la sociedad tecnocrática o burguesa ya estaban hacía tiempo consolidadas en el tejido social. *"Desde el punto de vista cultural, la política del periodo que va de los años 20 a los 60 fue una lucha entre la tradición y la modernidad. En los años sesenta apareció un nuevo estilo cultural. Llámesele psicodélico o llámesele, como sus propios protagonistas, "contracultura". Anunciaba una estridente oposición a los valores burgueses y a*

⁵⁹ Op.Cit., pag. 26

⁶⁰ Op.Cit., pags. 33-34

los códigos tradicionales de la vida americana... Lo que resulta quijotesco en estos pronunciamientos es la caricatura polémica e ideológica de un conjunto de códigos que habían sido pisoteados hace mucho tiempo - comenzando sesenta años antes, con los Young Intellectuals (Jóvenes Intelectuales)... La nueva sensibilidad, con su énfasis en la experiencia psicodélica, la libertad sexual, los estados de ánimo apocalípticos y cosas por el estilo, se considera a sí misma en contra de la cultura "burguesa". Pero en realidad, la cultura burguesa desapareció hace mucho tiempo (...)"⁶¹.

Esto es un aspecto también destacado por Thomas Frank: es imposible entender la efervescencia de los años sesenta si no se relaciona con el hecho básico de que la crítica a la cultura de masas era enormemente popular. Bell concluía en su artículo que "(...) *la organización tradicional de la vida burguesa -su racionalismo y sobriedad- ya no tiene defensores en la cultura, ni tiene ningún sistema establecido de significados culturales o formas estilísticas con alguna respetabilidad intelectual o cultural*". Y apuntando directamente a Rozack, concluía: "*Asumir, como hacen algunos críticos sociales, que la mentalidad tecnocrática domina el orden cultural, es contradecir todas las evidencias que tenemos*"⁶². Su escepticismo sobre los pronunciamientos del movimiento, sin embargo, no implica una subestimación del fenómeno. En este sentido, el sociólogo afirmaba que existía "(...) *una disyunción radical de la cultura y la estructura social, y son estas disyunciones las que históricamente han allanado el camino para las revoluciones sociales más directas*"⁶³.

Pero quería concentrarme en los cambios en las costumbres a los que se refiere Bell. Este impulso modernista que resignificó tanto los modos de vivir como de auto percibirse no fue drástico sino progresivo y en el escenario estadounidense ilumina uno de los aspectos más expresivos que la época y el fenómeno contracultural produjeron en la sociedad norteamericana. La erosión gradual de la tradición y las costumbres provocada por la emergencia de una sociedad cada vez más influenciada y motorizada por el consumo produjo tempranamente un cambio radical en las conductas. La caída gradual del

⁶¹ Op.Cit., pags. 35-36

⁶² Op.Cit., pag. 30

⁶³ Op.Cit., pag. 30

temperamento protestante, que se arraiga en lo que Bell denomina “gratificación postergada” y que se basaba en una ética de la escasez, en la idea del ahorro y del control del apetito, pasó a ser uno de los blancos principales de la forma de vida considerada burguesa por los revolucionarios de los 60s. Este aspecto de la contracultura coincidía, paradójicamente, aunque mediante un proceso paralelo, con la consolidación de una sociedad cada vez más determinada, tanto en sus dinámicas organizacionales como comunitarias, por las lógicas mercantiles y económicas.

CONTRACULTURA Y MODERNIDAD. CAMBIOS MULTIDIMENSIONALES EN LA SOCIEDAD ESTADOUNIDENSE.

Una vez llegados a aquí, la hipótesis de este trabajo en lo referente a esta dinámica disruptiva del movimiento contracultural afirma que sus componentes más radicales constituían los síntomas más expresivos de un escenario en el que convergían fenómenos diferentes, y en algunos casos, contrapuestos, que tomaron fuerza en aquella época. Uno es la caída de los tabúes de las costumbres, con todo el abanico de prácticas, actitudes, protocolos y ceremonias transmitidas generacionalmente; otro es la caída del cristianismo y de las religiones organizadas en el imaginario individual y colectivo, todo el andamiaje relativo a la idea de la existencia de un más allá divino arraigado desde hace siglos en la mente y las prácticas; y por último la consolidación a su vez de una ideología corporativa que vio en las manifestaciones contraculturales no sólo una oportunidad de negocios (como bien concluían los componentes de la contracultura) sino también una serie de valores con los que reformar el ideario del capitalismo estadounidense, una inquietud que, como bien afirma Thomas Frank en su trabajo, se puede rastrear desde fines de los años 40s en los libros de teoría del management empresarial como *El hombre organización*, *El aspecto humano de las empresas* y *Más arriba en la organización*⁶⁴.

⁶⁴ Frank, T., Op.Cit., pag. 51

Al contrario de lo que considera Bell respecto del escenario bisagra que la contracultura significaría para la estructura social, el fenómeno contracultural fue una oportunidad para que un sector dinámico del empresariado estadounidense reformulara gradualmente la procedimientos y prácticas del funcionamiento empresarial, corroído por un control jerárquico asfixiante que inhibía la iniciativa individual, cuando no era directamente atacada.

Este último aspecto fue vívido y profundamente conflictivo aunque gradualmente fue tomando una forma definida y relativamente estable a finales de la década de 1960, si bien continuó reformulándose con ciertas tensiones hasta mediados de la década de 1970. Y posiblemente sea por esto mismo que la consolidación de estos valores en la sociedad norteamericana coincida paradójicamente con la emergencia y consolidación de las ideas y discursos más disruptivos en el ámbito de rock impulsados por la escena bohemia de San Francisco, que emergió en la segunda mitad de la década de los 60s, con grupos como The Grateful Dead o The Jefferson Airplane. Es el momento, como bien describe el gran historiador del rock Charlie Gillett, del fichaje masivo de estos grupos y similares por parte de las grandes discográficas de entonces y que tuvo su clímax en el Festival de Monterrey⁶⁵. Y para que esto sucediera, una serie de dispositivos simbólicos, económicos y organizacionales aparecieron generando las condiciones para que el escenario fuese posible. Uno de ellos es la autenticidad, el cual medió entre músicos, discográficas y audiencias, y permitió la convergencia entre un núcleo bohemio, radical y auto percibido revolucionario, como eran los grupos de rock pertenecientes a la escena de San Francisco y los que aspiraban a pertenecer si no a la escena, a los valores que como una constelación de prácticas, actitudes e ideas los aglutinaba, y el negocio discográfico. En este sentido, otro actor fundamental para entender esta dinámica aparecería durante la misma época: la prensa de rock con la revista Rolling Stone a la cabeza. Este proceso será abordado en el próximo capítulo.

La sociedad norteamericana fue el escenario de la explosión de una serie de desarrollos relativamente independientes cuyos síntomas remitían a décadas

⁶⁵ Gillett, Charles. *Historia del Rock. El sonido de la ciudad*, Robinbook, Barcelona, 2008, pag. 402

atrás, cuando al finalizar la segunda guerra mundial el país comenzó un proceso inédito de crecimiento cuyas consecuencias comenzarían a forzar la malla de tradiciones, costumbres, hábitos y conductas que modelaban el imaginario colectivo del país desde fines del siglo XIX. Aunque, como hemos visto, este proceso fue gradual y tiene antecedentes históricos que se remontan a la década del 20 en el país norteamericano. Para los actores del propio movimiento, aunque también, como hemos visto, para otros que se vieron interpelados o acompañados en sus valores por las proclamas libertarias que catapultaban a la imaginación, el deseo, la rebeldía y el pensamiento anti-establishment, esta multiplicación de síntomas simultáneos que parecían contradecirse, superponerse o rechazarse según por dónde uno comenzara a hilar, fue lo que provocó la electricidad que millones de personas sintieron entonces en el aire.

UNA ESTRUCTURA DE SENTIMIENTO

En este sentido, propongo abordar la dimensión afectiva, emocional y vivencial del escenario a partir del concepto de **“Estructura de Sentimiento”**, una noción propuesta por Raymond Williams, pensada inicialmente para sortear los problemas teóricos y metodológicos del marxismo clásico, o mecanicista, en el análisis cultural y literario pero que en su obra *“Marxismo y Literatura”* expandió su uso para analizar lo social y viviente, lo activamente presencial, lo que en se encuentra “en solución” y no “precipitado”, según el autor. Sabiendo la polémica que desataría entonces, el teórico y crítico galés explica el concepto de la siguiente forma: *“(...) (S)entir ha sido elegido con la finalidad de acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de “concepción del mundo” e “ideología”. No se trata solamente de que debemos ir más allá de las creencias sistémicas o formalmente sostenidas, aunque siempre debemos incluirlas. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son sentidos y vividos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistémicas o formales en la práctica son variables (incluso históricamente variables) en una escala que va desde un asentimiento formal con una disensión privada hasta la interacción más matizada y existente entre*

las creencias seleccionadas e interpretadas y las experiencias efectuadas y justificadas... Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una "estructura": como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica, e incluso aislante, pero que en el análisis tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente, sus jerarquías específicas"⁶⁶. En este sentido, la noción busca no caer en el error persistente de ciertos análisis marxistas de reducir lo social a formas fijas definidas. Como hemos relevado en lo que se refiere a los abordajes sobre el movimiento contracultural, esta invitación a observar los fenómenos intentando capturar las experiencias y las prácticas en su plasticidad de sentidos, en sus contradicciones aparentes y en las formas en que se vivieron según actores y escenarios puede ayudar a comprender cómo un fenómeno que se prestaba a una interpretación disruptiva, de bandos en pugna, como el propio término invita a pensar, puede generar obstáculos para la comprensión del fenómeno. Más si entre los objetivos del presente trabajo está el análisis de las trayectorias de artistas que las más de las veces trabajaron en la intersección de la contracultura y la cultura popular. Mucho más si en los análisis de estas trayectorias encontramos que existe una relación escurridiza y a menudo incómoda entre el "mainstream" y lo "marginal".

Como afirman los investigadores Jorge Cáceres Riquelme y Hugo Herrera Pardo en su análisis sobre la noción: "(...) *por lo general, los términos que son sometidos a análisis se presentan como formas sustanciales siempre definidas en pasado, como algo ya acabado, obviando que aquellos términos, en la*

⁶⁶ Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona, 1997 pags. 153-154

práctica, constituyen formas singulares y en desarrollo. La notable ausencia de lo viviente y lo presencial en los análisis culturales ha dado cabida a la expresión de las tensiones sociales en términos de oposiciones que no hacen sino agudizar errores persistentes”⁶⁷.

Ian McDonald también aborda el escenario de los sesentas desde su positividad, es decir, intentando no sólo monitorear las condiciones que hicieron posible el fenómeno sino además interpretando el entorno que las condiciones propiciaron y desencadenaron en las prácticas, las experiencias y los sujetos. En este sentido, el análisis que realiza sobre el escenario “poscristiano” y a partir de una serie de nociones que no están entrelazadas de manera estructural pero sí de forma específica en su trabajo, propongo el uso del concepto “Estructura de sentimiento” para intentar iluminar la dimensión de lo vivencial, de lo que estaba ocurriendo y que se encontraba en desarrollo y que se constituye como una serie de procesos formadores y formativos antes que totalidades acabadas. La justificación obedece a que las transformaciones que el movimiento contracultural vehiculizó no sólo como propios, sino que ayudó también a impulsar, a veces conscientemente y muchas otras veces sin proponérselo, se encontraban en proceso y desarrollo incluso aún en su auge, en los años que van desde mediados de la década de 1960 hasta fines de la misma.

Mi objetivo es que la noción posibilite comprender que, en términos de influencias, estos elementos que configuran la estructura de sentir no necesitan “(...) *esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción (...)*”⁶⁸. Estos límites y presiones atravesaron a la sociedad y a las personas de maneras íntimas y concretas, muchas veces sin ser proclamadas como vectores de cambio, aunque fueron determinantes para que la sociedad diera ese salto que, en retrospectiva, como bien afirma

⁶⁷ Cáceres Riquelme, Jorge y Herrera Pardo, Hugo. Las formas fijas y sus márgenes: Sobre “Estructuras de sentimiento” de Raymond Williams. Una trayectoria en UNIVERSUM · Vol. 29 · Nº 1 · Universidad de Talca , Chile, 2014, pag.183

⁶⁸ Williams, R., Op.Cit., pag. 154

McDonald, puede interpretarse como “...un abismo histórico entre una forma de vida y otra⁶⁹”.

Esta “estructura de sentir” tiene su figura semántica basal en el **PRESENTE** como tiempo de experiencia y de existencia, en contraposición a lo que McDonald (aunque también Bell) denomina la “ética de la escasez”, que se arraiga en La “ética protestante” y el “temperamento puritano”, que eran códigos que hacían hincapié en el trabajo, la sobriedad, la frugalidad, la restricción sexual y una actitud prohibitiva hacia la vida y que definían la naturaleza de la conducta moral y la respetabilidad social⁷⁰. En este sentido, también puede entenderse como una “gratificación retardada” o una “restricción de gratificación”, el mandato malthusiano de prudencia en un mundo de escasez que marcó el “...ethos de las generaciones precedentes (que) había sido de acumulación prudente y ordenada basada en presupuestar para el futuro y controlar el apetito”⁷¹. Las “figuras semánticas”, en este sentido, son “(...) índices de procesos formadores y formativos, por lo que constituyen elementos consustanciales del proceso social material (...)”⁷², elementos configuradores que se entrelazan para conformar este pasaje gradual desde una forma de vida basada en la escasez y el ahorro a otra “poscristiana”, componentes o nociones que están asociadas a procesos fundamentales de la época, son el “**AHORA**”, “la **INSTANTANEIDAD**” y la **SIMULTANEIDAD**”.

El **AHORA** como el eje temporal en el que se requería ritualmente satisfacer todas las demandas de protesta y de las luchas, y que iluminaba la urgencia en el sondeo y la exploración de las fronteras de la ética personal. El ahora como síntoma de un mundo que ha perdido progresivamente las amarras culturales de los valores cristianos, donde la espera y el ahorro que habían caracterizado a las generaciones precedentes a los baby boomers eran el método para mirar el futuro promisorio y posponer las gratificaciones del presente, una “inercia espiritual” que los jóvenes en los sesentas ya no estaban dispuestos a

⁶⁹ McDonald, I., Op.Cit., pag. 25

⁷⁰ Bell, D. Op.Cit., pag. 31

⁷¹ McDonald, I., Op.Cit., pag. 18

⁷² Herrera y Pardo, Op.Cit., pag. 186

sobrellevar, y que contenía los ecos de las insatisfacciones de los Beats durante los años 50s. Como afirma McDonald: “(...) *Con su promesa de inmortalidad personal, el cristianismo había centrado durante siglos los ojos de sus congregaciones en el futuro feliz más que en la injusticia presente. En la década de 1950, cuando los Beatles y su audiencia estaban aún creciendo, parecía claro que la religión ya no tenía ninguna garantía sobrenatural para respaldar sus afirmaciones. Los jóvenes dedujeron que las suposiciones de sus padres eran obsoletas y que, dado que este mundo era el único que conocerían, posponer el autodescubrimiento placentero no tenía sentido*”⁷³. De acuerdo con el crítico británico, este AHORA fue el grito de llamada tanto de las manifestaciones políticas contra la Guerra de Vietnam y a favor de los derechos civiles como de la mentalidad “lisérgica”, nombre que engloba la cultura hippie alrededor de la música y las drogas. En este sentido, este AHORA (nowness) marcó lo que hicieron los Beatles en el estudio de grabación tanto a nivel compositivo como técnico, dado que al esquivar el aprendizaje de un instrumento correctamente, siempre querían moverse directamente hacia su expresividad, mostrando también una impaciencia llamativa si se producía algún retraso en la instalación de los nuevos efectos de grabación o si la orquesta o arreglo que requerían no se producía en el momento. “*La espera mataba la espontaneidad que tanto apreciaban, devolviéndolos al mundo paciente, pospuesto y lento de sus padres*”. Esta actitud que se complementaba con “(...) *un elemento cultivado de auto-sorpresa basado en la falta de un sentido arraigado sobre lo que debería venir a continuación (...)*”⁷⁴, era compartida tanto por la mayoría de los compositores británicos jóvenes de la época como por varios de los músicos estadounidenses. Es conocida la impaciencia de Bob Dylan con el estudio de grabación y sus aspectos técnicos, quizás la actitud más radical respecto del aspecto compositivo que la generación psicodélica tomó años más tarde como pancarta política.

Como contemporáneos e inmersos en el mismo escenario, los Beach Boys también expresaban a su manera, tanto en sus letras como en sus

⁷³ McDonald, I., Op.Cit., pags. 18-19

⁷⁴ Op.Cit., pags. 19-20

comportamientos en el estudio, ese ahora que no sólo era un signo de impaciencia ante la espera o la dilución de momentos sino además un imperativo del goce del presente. El líder del grupo, Brian Wilson, era capaz de contratar una docena o más de músicos para una sesión pero luego mandarlos a la casa porque *“las vibraciones del momento no eran las indicadas”*. Anécdotas similares sobre el vínculo entre “la vibración” del momento y la ocasión de grabar en el estudio se encuentran por decenas en el grupo, algunos de estos episodios expondrían las fragilidades mentales del propio líder y mostrarían, a su vez, la contraparte de la crisis espiritual de la época: la paranoia y el desapego nihilista. Pero la irrupción de sonidos accidentales que se agregaban al instante en la grabación era deliberadamente aceptado e incluso estimulado, y a medida que se involucró más en el estudio fue incrementando este factor aleatorio haciendo un uso regular de sucesos accidentales durante la grabación, que se complementaba con su férreo control de lo que sucedía en el estudio. Este sentido del **AHORA** era compartido, sentido y vivido, pero también se reconfiguraba de diversas formas. Como veremos en el próximo capítulo, una de los rasgos que catapultó la escena que comenzó a hegemonizar el panorama contracultural de la costa oeste a mediados de los 60s, la de San Francisco, fue la interpretación en vivo, entendida como la forma de cristalización más “honesto” y “auténtico” del fenómeno musical de aquel entonces ya que ponía en acción este AHORA de la experiencia sensorial compartido por todos los actores presentes, sin distinciones, esquivando a su vez lo que comenzaba a percibirse como un símbolo del sistema y del control corporativo de las discográficas: el estudio de grabación. Uno de los aspectos que terminaría por barrer del mapa del rock a la banda de Brian Wilson.

La **INSTANTANEIDAD** como respuesta, exploración y reacción vivencial y subjetiva a las nuevas experiencias en una sociedad que comenzó a vivir de forma cotidiana ese *“(....) cóctel de innovaciones científicas demasiado potentes para resistir: televisión, comunicaciones satelitales, transporte privado asequible, música amplificadas, anticoncepción química, LSD y la bomba nuclear. Para la gente común - los verdaderos motores y agitadores de los*

años sesenta - estos factores produjeron una inquietante sensación de urgencia combinada con oportunidades sin precedentes para la libertad individual⁷⁵. Incluso la permeabilidad de la brecha cultura/contracultura estuvo facilitada por la prosperidad de los Estados Unidos en la posguerra. Y gran parte de la música, la literatura, el arte y el cine que desafiaron los valores dominantes, como reflexiona el investigador escocés Christopher Gair, “...fue producto de, más que una reacción contra, la riqueza material de la que disfrutaba gran parte de la nación en lo que se creía que era una economía de la ‘posecasez’⁷⁶. En el mismo sentido, el predominio de familias con más de un automóvil también contribuyó a la revolución sexual de la época, y no es casualidad que las canciones de Eddie Cochran, de The Beach Boys y otros innumerables artistas de los años 50 y principios de los 60 celebraran la libertad ofrecida por el T-Bird de papá, o lamentaran su confiscación.

LA **SIMULTANEIDAD** como la dislocación espacio-temporal que modeló no solo las percepciones estéticas sino también las subjetividades de forma profunda en la sociedad emergente. Como bien afirma su gurú intelectual, el filósofo canadiense Marshall McLuhan, “(...) la *simultaneidad de la comunicación eléctrica, también característica del sistema nervioso, hace que todos nosotros estemos presentes y accesibles para todas las demás personas del mundo*”⁷⁷. Es un mundo modelado por las nuevas condiciones que propiciaron las comunicaciones pero también por la nueva etapa del capitalismo global en la que las empresas comenzaron a migrar gradualmente hacia la estructura organizativa posfordista, caracterizada por la fusión, integración y descentralización de sus unidades. Este nuevo escenario además moldeó las mentalidades y las multitudes desbordando los diques tradicionales entre el arte bajo y alto, un panorama en el que el rock emergió con una fertilidad y vitalidad que marcó a fuego la época. Este tipo de mentalidad cristalizada en el rock la describe con exactitud McDonald cuando, citando a un cristiano conservador que se burla del libro “In his Own Write”, lanzado por el

⁷⁵ Op.Cit., pag. 27

⁷⁶ Gair, Christopher. *The American Counterculture*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007, Op.Cit., pag. 4

⁷⁷ McLuhan, Marshall. *Comprender los Medios de Comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Bs. As., 1996, pag. 257

líder de los Beatles, John Lennon, describe a su autor como "(...) *captando fragmentos de Tennyson, Browning y Robert Louis Stevenson mientras escuchaba con un solo oído los resultados de fútbol en la radio*"⁷⁸. De acuerdo con el británico, tanto al grupo de Liverpool como a los de su generación, "...les gustaba rodearse de un balbuceo mediático de bajo nivel de periódicos y revistas ilógicamente dispersos y de un murmullo permanente de radio y TV. Aparte del hecho de que les divertía vivir así, saboreando las coincidencias y choques de los estilos alto y bajo que ello implicaba, valoraban la simultaneidad por sus referencias cruzadas aleatorias que sugerían ideas que de otro modo no se les hubieran ocurrido"⁷⁹.

El papel de los medios en la configuración de la audiencia y de las subjetividades a veces no se la evalúa de acuerdo a su importancia. Basta subrayar, en lo relativo a las subjetividades en el rock (aunque no sólo vale para este ámbito) los argumentos de la profesora de periodismo, Ellen Willis, cuando afirma que "(...) *la multitud principal (primary crowd) (la que es fundamental para comprender la relación entre la música y la audiencia) es la multitud de los medios masivos, que está reunida [inicialmente] y mantenida por la radio, los discos y la imagen pública de los artistas pop presentados principalmente a través de la televisión*". Ella argumenta que esta fue "(...) *la realidad primaria y subyacente que le dio a la actuación en vivo su contexto y significado...El rock era la lengua franca de una multitud que podía conectarse sin exigir la subordinación del yo al grupo, esta multitud funcionaba como un grupo de individuos conectados a través de la música compartida, no como una masa en un espacio físico*"⁸⁰. En este sentido, el gurú e intérprete de la simultaneidad del período fue el filósofo y ensayista canadiense Marshall McLuhan, quién deploraba el pensamiento lineal y los puntos de vista fijos, los cuales veía como fuentes de conflicto y tensión en la mente occidental, y quién además acogió con agrado el caótico "flujo" de simultaneidad de los medios, el intercambio comunitario y la experiencia sensorial amplificada.

⁷⁸ McDonald, I., Op.Cit., pag. 21

⁷⁹ Op.Cit., pag. 21

⁸⁰ Willis, Ellen. Crowds and Freedom en Kelly, K. y McDonnell, E. (Eds) *Stars Don't Stand Still in the Sky*, NYU Press, 1999, pag. 154

Lo que sucedió a mediados de la década de 1960 resulta difícil de aprehender en su totalidad porque aquello que se denomina “contracultura” integra en su seno diferentes actores con tradiciones específicas que convergieron mediante complementación, superposición y variados conflictos en un tiempo en el que todo parecía ser posible. Tal como afirma McDonad, la contracultura como fenómeno específico parece haber sido la cabeza visible de una serie de procesos que desataron transformaciones bajo las cuales “(...) *nueva forma de vida reemplazó de manera tan persuasiva y omnipresente a una anterior que la mayoría hizo el cruce mental entre ellas sin realmente darse cuenta*”⁸¹. Y, al contrario de lo que argumenta Rozack con sus exclusiones y evaluaciones sobre el carácter disruptivo del fenómeno, ninguno de los grupos o temas de protesta, ninguna de las corrientes de evolución hubiese adquirido tamaña fuerza si no estuviera, por uno o más lazos, unido a los demás. Se trató de un fenómeno que desconcertó a los tres poderes: el político, el cultural y el económico. A nivel económico no se limitó, a pesar de estar en las agendas de las demandas y protestas, ni a la reivindicación económica de una clase oprimida, ni a la reivindicación política de un partido opositor, ni a la reivindicación de una escuela de pensamiento o de moral.

Es más, tal como se argumentó en este trabajo, las reivindicaciones fueron saludadas por una parte del sistema económico no sólo como oportunidad de lucro, que los actores contraculturales vieron como una respuesta ofensiva del “sistema”, sino para renovar tanto sus valores como sus procesos organizacionales. Políticamente, el movimiento suscitó un terremoto institucional y legal, con la expansión y radicalización de las marchas de protestas por Vietnam y la multiplicación de reclamos por los derechos civiles de los afroamericanos y los vehiculizados por el feminismo y otras “minorías”. Culturalmente, abandonan la moral norteamericana del rendimiento puro, lanzan la revolución sexual, inventan un estilo de vida cuyos aspectos (vestimenta, música, droga, desprecio por el dinero, promiscuidad) concurren a la destrucción de los códigos de respetabilidad propios de la clase media. Y por

⁸¹ McDonald, I., Op.Cit., pag. 41

si fuera poco, la mayoría de estas rupturas de diques provocaron la inundación de varios sectores a la vez. Tanto Ian McDonald, como Daniel Bell y Rozack, sin embargo, coinciden en el carácter revolucionario de lo sucedido. Si este fuera el caso, y hay muchas razones para considerarlo de dicha manera, habría que reconsiderar los sentidos de la palabra. Lo que sí es cierto, tal como concluye el primero, “...*pocos no se vieron afectados por esta (revolución) y, como resultado de ello, el mundo cambió más profundamente de lo que podría haberlo hecho bajo una dirección meramente política*”⁸².

THE BEACH BOYS: INMERSOS EN SU ÉPOCA

En lo que respecta a los Beach Boys, desde 1965 a 1967 exploraron musicalmente este escenario imbuidos totalmente en esta estructura de sentimientos. Su líder Brian Wilson, de hecho, consolidó durante este período una considerable reputación de artista y productor, un reconocimiento que, como más adelante veremos, no fue sencillo, pero que estaba basado en el respeto de sus pares por su particular relectura de los esquemas de producción que Phil Spector, otro productor que comenzó su carrera a finales de los 50s y que personifica un desarrollo en la evolución del sonido y la marca del estudio de grabación. Es esta nueva práctica la que Wilson se propuso no sólo homenajear sino elevarla a otro nivel propio del momento cultural, artístico y sensible de entonces: la canción como un dispositivo modular, que el líder de los Beach Boys buscó luego aplicarlo al propio disco de larga duración, un rompecabezas o puzzle compuesto por partes intercambiables sólo posibilitadas por un proceso de construcción modular en el estudio de grabación y cuyas unidades mínimas eran los feels, que pueden entenderse como “***ideas musicales: riffs, puentes, fragmentos de temas***” encapsulados en melodías con los que el músico organizaba su trabajo.

Como veremos a continuación, esta exploración sonora y estética estaba sujeta al estudio de grabación, una herramienta y dispositivo que comenzó a ser evaluado por un tipo de autenticidad más radical que surgió a mediados de los 60s y que veía en el mismo una herramienta del control corporativo que la

⁸² Op.Cit., pag. 25

industria discográfica hacía pesar como un martillo en la libertad artística de los músicos.

III. Autenticidad y autoría

“Aquí estaba el problema para los Beach Boys: el nuevo movimiento hippie era casi exclusivamente blanco; los negros ya estaban desencantados, quedando fuera de la sociedad. Sólo un año antes, Time había informado que los Beach Boys eran la única banda de pop "blanca" (que sonaba); casi todas las demás eran una mezcla de R&B o inglés con raíces de R&B. En pocas palabras, toda la audiencia de Brian Wilson, compuesta por niños blancos ricos de clase media, había sido arrastrada por una ola de cambios. Se acabaron por completo los adornos del estilo de vida clásico de California, los surfistas relucientes por el sol y los coches caros. Ahora la insignia de honor se otorgaba a los pobres, a los que vivían en comunas socialistas. De la noche a la mañana, la música del surf y del automóvil estaba muerta, y la lúgubre introversión de PetSounds fue de poca ayuda. De la noche a la mañana, los Beach Boys se convirtieron repentinamente en el epítome de lo anticuado”⁸³.

Este capítulo intentará responder algunos de los interrogantes que nos deja este párrafo del Steve Gaines en relación a los Beach Boys en el escenario contracultural de dicha época. Nos remontaremos a los años 50s para poder trazar la trayectoria de este discurso de la autenticidad que se instala con fuerza en el ámbito del rock durante los sesentas. Además, esbozaremos algunas ideas relativas a las diferentes autenticidades que han ido apareciendo y sobre el vínculo entre el negocio discográfico y la contracultura con la ayuda de algunos argumentos que el sociólogo inglés Jan Butler ha trazado en su investigación sobre las tensiones entre estos dispositivos de autenticación de ciertos géneros musicales y el estudio de grabación en estos años.

Siguiendo algunos de los lineamientos de Roy Shuker⁸⁴, la autenticidad es un concepto central en los discursos de la música popular y que está imbuido de un considerable valor simbólico. En el ámbito del rock, este concepto ha sido utilizado como criterio básico de evaluación de músicos e intérpretes, géneros y prácticas. Y como está investido de una serie de ideas, prácticas y discursos que se han ido incorporando como sedimentos a su sentido y significado desde mediados de la década del 50 del siglo XX, especificar estos rasgos del concepto no es nada sencillo. Sin embargo, tal como afirma la Socióloga Deena Weinstein, “(...) desde sus inicios, la oposición binaria entre arte y comercio ha sido una característica central, si no definitoria, del discurso del rock...que estalló en la música juvenil en la década de 1960 a través de la

⁸³Gaines, S. Op.Cit., pag.61

⁸⁴ Shuker, Roy. *Rock Total. Todo lo que hay que saber*, Robinbook, Barcelona, 2009, pag.34

*contracultura (el último gran movimiento romántico en Occidente) que fomentó la búsqueda de la autenticidad: "Haz lo tuyo" ("Do Your Own Thing")*⁸⁵. En lo relativo al concepto, la hipótesis de este trabajo toma como punto de partida la existencia de una serie de ideas acerca de dicha noción durante década de 1960 que fueron moldeando el escenario de la música popular, en este caso, del rock en Estados Unidos. Tal como argumenta el sociólogo Jan Butler, podemos identificar cuatro aspectos o ideas diferentes sobre este concepto durante los sesentas: "...*(la) autenticidad en cuanto la apropiación sincera de orígenes auténticos, la autenticidad como ideología romántica, la autenticidad como libertad artística y experimentación y la autenticidad como interpretación en vivo y modo de vida*"⁸⁶. Estas cuatro modalidades si bien se diferencian con claridad, están vinculadas y en contextos determinados han circulado simultáneamente en el período analizado y las veremos con mayor detenimiento más adelante. La complejidad del escenario se sustenta en el hecho de que, como género, el rock como hoy lo conocemos emergió en los últimos años de los años 60s, y las ideas de autenticidad que se fueron incorporando al mismo cambiaron a través del tiempo, a veces conduciendo a que las bandas estuvieran imbuidas de un tipo de autenticidad que actuaba para ocultar a otras, a veces haciendo que bandas que antes se consideraban auténticas en otro momento se percibieran como no auténticas, o a veces fusionándose para hacer que las bandas o músicos parecieran indiscutiblemente auténticos en todos los sentidos. Como ya se ha mencionado, estos diferentes rasgos del concepto se fueron incorporando al género emergente del rock durante la década de 1960, influyendo de manera fundamental en su génesis y conformación, además de ser un aspecto influyente en la forma en que la industria discográfica consolidó su organización y prácticas. En el mismo sentido, la emergencia de la prensa de rock durante los últimos años de la década tuvo un papel fundamental en la consolidación de las ideas de la autenticidad en todos los actores participantes. Estos procesos serán examinados con mayor detenimiento en el transcurso de este capítulo.

⁸⁵ Weinstein, Deena. *Art vs. Commerce: Deconstructing a (Useful) Romantic Illusion* en Karen Kelly and Evelyn McDonnell (eds), *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth*, New York University Press, EE.UU., 1999, pag.56

⁸⁶ Butler, Jan. *Record production and the construction of authenticity in the Beach Boys and late sixties American rock*. PhD thesis, University of Nottingham, 2010, pag.17

Estos diversos sentidos del concepto aplicados al rock en los años sesenta son, en última instancia, expresiones de preocupaciones sobre la naturaleza del arte, y en particular, de la relación del arte con el comercio. Y se vinculan en torno a una paradoja que intentaremos desmenuzar aquí: en el mismo momento en que las grabaciones comenzaron a independizarse de su “materia prima”, es decir, de la música en cuanto ejecución y performance, y comenzó a estar más manipulada en el estudio de grabación, el problema de la autenticidad se convirtió en un aspecto fundamental en la definición de la música rock y en su circulación, esto es, la radio, la industria discográfica, la prensa de rock, además de los propios músicos y técnicos vinculados a la creación.

AUTENTICIDADES

Weinstein afirma que a principios de la década de 1960 en el discurso de la música rock, la "autenticidad" tenía dos significados. Por un lado, la autenticidad para los jóvenes blancos urbanos y suburbanos se tomó prestada de fuentes auténticas, particularmente de los negros y los blancos rurales, con los estilos vernáculos basados en la comunidad, como el folk y el blues, como fuentes demarcadoras del rock. Pero hacia mediados de los 60s, el significado de la autenticidad en el rock cambió de sentido para significar “*obediencia a una musa propia, a uno mismo*”⁸⁷, a medida que la percepción sobre el rock cambió progresivamente de entenderse como basado en orígenes externos a ser visto como de naturaleza “autoiniciadora” (self-initiating)” o endógena⁸⁸. Weinstein y otros describen este nuevo rasgo de lo auténtico como romántico en su concepción, con el sentimiento, la pasión y la imaginación como pivotes contra la regulación y el mainstream; y la individualidad, la excentricidad, el exceso y la autenticidad personal como características altamente valoradas. Cabe destacar, sin embargo, que esta versión romántica de la autenticidad no pudo reemplazar enteramente la idea previa de la noción, que estaba basada en fuentes externas, ya que tal como afirma Butler, “(...) *se piensa en el rock*

⁸⁷Op.Cit, pag.58

⁸⁸Op.Cit., pag.58

como "arte romántico [que] obtiene gran parte de su poder de sus raíces populares."⁸⁹

En los años cincuenta, el rock n' roll no fue discutido en términos de autenticidad, aunque fue visto como una oposición de la nueva juventud de entonces contra la música y las problemáticas adultas. Ni tampoco los músicos involucrados estaban interpelados por una idea de autenticidad en relación al vínculo con la música o hacia el comercio. Según Simon Frith, "(...) *La rebelión del rock 'n' roll había sido contra los adultos, pero no contra las compañías discográficas para adultos, ni contra las prácticas culturales del entretenimiento para adultos. Sólo ahora, después del folk, se desarrolló una cultura del rock que se oponía explícitamente a la ideología de la música de masas*"⁹⁰. El significado del rock n' roll en aquel período se derivó de las necesidades y valores vagamente definidos de los adolescentes: los problemas de la pubertad, la familia, la escuela; la música se tomó para expresar la diversión, la emoción, la ansiedad y la sensualidad de los adolescentes. Pero la cuestión no era establecer la relevancia general de esta música para los jóvenes, sino instalar la autenticidad expresiva de discos particulares; para este objetivo, las afirmaciones de los adolescentes no eran convincentes.

Sin embargo, algunas inquietudes estaban en proceso de cambio en la época. El sociólogo David Riesman identificó tempranamente en sus trabajos de campo un grupo minoritario entre los adolescentes estadounidenses que rechazaba la imagen de la juventud que presentaban los medios de comunicación. Riesman sugirió que tal 'movimiento juvenil' se diferenciaba de los movimientos juveniles de otros países en que no tenía conciencia de sí mismo como tal; no tenía conciencia política directa ni tampoco, en general, medios de comunicación especializados⁹¹. Pero en la década de 1960 esta evaluación tuvo que revisarse: la juventud rebelde se volvió consciente de sí

⁸⁹ Butler, J. Op.Cit., pag.15

⁹⁰Frith, Simon. *Sound Effects. Youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll*, Pantheon Books, New York, 1981, pag.30-31

⁹¹ Riesman, David. *Listening to Popular Music* en B. Rosenberg and D. M. White, eds., *Mass Culture*, New York, EE.UU., 1957

misma y políticamente asertiva; desarrollando sus propios medios y formas de expresión.

A.EL ROCK COMO MÚSICA DE RAÍCES AUTÉNTICAS

La temprana música rock, a veces denominada como rock and roll, que emergió en los tempranos 60s, fue vista como una música auténtica, una música “del pueblo, para el pueblo” la cual se había desarrollado en las cercanías, aunque fuera, del revival folk y de los músicos blancos interesados en el blues. Así, a través de portadas y homenajes estilísticos, los músicos podían ser auténticos mediante “la apropiación sincera de una fuente auténtica”. Parte importante de la Invasión Británica, los tempranos Kinks, los Animals, en menor medida The Beatles, y los grupos folk estadounidenses como Peter, Paul and Mary y the Kingston Trio sirven de ejemplos.

Jan Butler afirma que otro de los ejemplos sobre cómo operó exitosamente esta autenticidad puede verse en el caso de los Beach Boys, lo que permite además entender las dificultades posteriores que tuvieron para saltar hacia otros tipo de autenticidad cuando el escenario cambió. Butler afirma que “(...) *los Beach Boys, quienes primero fueron fichados por Capitol Records en 1962 (...) fueron vistos inicialmente como auténticos representantes del modo de vida californiano, como representantes de la escena local californiana del Surf... Los mismos Beach Boys, excepto Dennis, no hacían surf, pero estaban bien imbuidos en la jerga e imaginaria surfer a través tanto de sus amigos de la escuela como de la serie de películas populares sobre la playa producida por Hollywood... Aunque no se apropiaron sinceramente de las fuentes, como establece la definición de autenticidad temprana de Weinstein y Frith, fueron vistos por algunos en ese entonces como una nueva forma de música popular blanca, que representaba genuinamente una forma o estilo de vida*”⁹². Si bien esta imagen del grupo como representación “auténtica” de una forma de vida surfer no resiste un examen profundo, su imagen, sin embargo, estaba firmemente ligada a la escena del surf californiana, con las portadas de sus álbumes que a menudo los representaban con las tablas de surf, o en las

⁹² Butler, J. Op.Cit, pags.10-11

playas o el océano. En ese período de su carrera, no era ampliamente conocido que los Beach Boys no eran estrictamente parte del mundo del surf como ellos mostraban, primero para el resto de Estados Unidos, y luego para el resto del mundo, y estaban considerados como una auténtica banda en la medida en que parecían estar creando música “del pueblo para el pueblo”. Butler cita a Carl Belz en su *Story of Rock*, uno de los primeros tratados académicos escrito en 1969, donde Belz afirma que, aunque los temas de los Beach Boys parecen anacrónicos frente a las preocupaciones más políticas de otra música rock de los 60, trabajaban en la misma tradición, basada en raíces populares, ya que estaban creando música que alcanzaba “un nuevo nivel en la sofisticación popular”⁹³. Como hemos dicho, esta persistencia en su imagen como surfistas de las playas estadounidenses fue tan profunda que el grupo enfrentaría serias dificultades años después para saltar hacia otros tipos de autenticidad más sofisticadas.

Simultáneamente, de acuerdo con Simon Frith, los músicos blancos “(...) encontraron en el blues una manera más honesta que la del pop adolescente” y percibieron al folk como “(...) la única forma que podía responder directamente a sus preocupaciones políticas, que podía servir al mismo propósito como la música negra lo hacía para su oyentes”⁹⁴. En este sentido, el movimiento de blues rock de los años 60 se basó en parte en el empleo de un estilo (“el blues”) que, en sus orígenes en el delta del Mississippi, racista y económicamente desfavorecido, se consideraba que simbolizaba una realidad tan dura que dicha realidad encarnaba en el propio estilo. Esta recuperación estilística durante los sesentas remitía no sólo a los aspectos estéticos, sino que también reproducía el gesto político que dichas músicas portaban desde sus orígenes en su consolidación como géneros. Me refiero a la cuestión del purismo, a la voluntad de los músicos de R&B, blues y jazz, aunque también del folk, de pretender alcanzar la legitimidad a nivel local y/o regional diferenciándose del mercado musical dominante⁹⁵. En este sentido, la

⁹³ Butler. J., Op.Cit, pag.12

⁹⁴ Frith, S., Op.Cit, pag.29

⁹⁵ Una polémica que los folkies songwriters y rockeros de los sesentas reproducirán bajo otras condiciones.

búsqueda de la creatividad musical y cultural por parte de los músicos que forjaron estos estilos se consideraba un intento por alcanzar el purismo y el esencialismo artísticos al tiempo que se oponían o rechazaban las recompensas comerciales de un negocio que no los reconocía o sencillamente no era tenido en cuenta⁹⁶.

Los grupos y músicos que apelaban a las fuentes "auténticas" involucraban aspectos estéticos y políticos. Esta novedosa recuperación de fuentes durante los sesentas marcaba diferencias en un negocio que comenzaba a sentir los nuevos vientos. Así, se convirtió en una cuestión de ideología que emplear el "blues" dentro de un contexto social completamente diferente, al venerar a sus creadores, permitía la apropiación de su propia autenticidad. Esto se ejemplifica en los primeros trabajos de Eric Clapton con la Blues Incorporated de Alexis Korner, aunque también puede vislumbrarse con Cream.

La tradición de la canción folk fue una de las vías a través de las cuales el rock se nutrió de un tipo de autenticidad en el que la cultura de masas comenzó a adquirir un rasgo claramente negativo. Como destaca Simon Frith en su análisis de la autenticidad, el movimiento folk estadounidense de los años 30, impulsado por el Partido Comunista y por radicales afines a través del Frente Popular, se basaba en una contradicción que persistiría en el tiempo en los discursos o ideologías de la autenticidad del rock durante los años 60s. *"Las creaciones folk espontáneas" que celebraba eran el resultado de juicios musicales realizados por outsiders, por intérpretes urbanos...la música folk no era una fuente de arrepentimiento (ya que las "comunidades orgánicas" del pasado se comparaban con los conflictos de clase del presente), sino una fuente de inspiración, una forma de contrarrestar los efectos debilitantes de los medios de comunicación de masas y de imbuir a la clase trabajadora de "conciencia folk"...Las organizaciones de los trabajadores estadounidenses (los Wobblies, por ejemplo) siempre habían visto la música como una importante fuente de organización e inspiración y habían escrito canciones en consecuencia. Pero en la década de 1930 la política del Partido Comunista pasó de escribir "un nuevo tipo de canción, que se identificará tanto con los*

⁹⁶ Burnes, Bernard y Choi, Hwanho, *Market Legitimation in Countercultural Market Change* en Marketing Theory , SAGE Publications, EE.UU., 2021, pags.13-14

trabajadores que nadie podrá quitársela", a utilizar, en palabras del portavoz del partido Mike Gold, la "conciencia y tradición folk nativa existente, un tesoro del arte del pueblo". El partido adoptó así la música rural como la expresión más adecuada para el trabajador urbano; los intelectuales del partido se convirtieron en "artistas del pueblo" cantando canciones folclóricas vestidos con ropa de Oakie⁹⁷, El problema político seguía siendo el mismo: cómo utilizar la música para atraer a la gente a una organización, para desarrollar su conciencia de clase⁹⁸. Este cambio de táctica suponía el reemplazo de nuevos formatos o líricas de música obrera por el uso de una forma antigua, rural. Lo que se mantuvo inalterable, a pesar de la mirada nostálgica, fue la posición cultural: las canciones "correctas" seguirían siendo las que desarrollaban un sentido de solidaridad de clase, privilegiando el efecto por sobre la fuente. Incluso un músico como Woody Guthrie, modelo de autenticidad para las figuras más relevantes del folk y el rock de los años sesentas, hizo su música para una audiencia urbana, educada y politizada, más que para los trabajadores rurales sobre los que cantaba. O, como resume Frith, "(...) el logro de Guthrie, no fue llevar canciones "correctas" a los Oakies, sino articular sus experiencias a la izquierda neoyorquina⁹⁹. En otras palabras, "(...) la "autenticidad" del folk se juzgaba de dos maneras: según su corrección política y según sus orígenes populares. El truco radical consistía en equiparar estas dos medidas. Los artistas folclóricos representaban al pueblo, instruyéndolo y aprendiendo de él¹⁰⁰. Este panorama cambiará con la nueva generación de folkies y singer-songwriters, los hijos de la bomba o babyboomers.

B. AUTENTICIDAD COMO MUSA INTERIOR

⁹⁷"Okie" se ha definido históricamente como "un trabajador agrícola migrante; especialmente: un trabajador de Oklahoma" (Webster's Third New International Dictionary). El término se convirtió en despectivo en la década de 1930, cuando se produjo la migración masiva hacia el oeste. "Okie" solía describir a los trabajadores agrícolas migrantes "blancos"; "Okie" nunca se utilizó, o al menos rara vez, para referirse a los migrantes afroamericanos durante la Gran Depresión. La mayoría de los trabajadores agrícolas migratorios, u "Okies", eran blancos y viajaban hacia el oeste desde los estados del medio oeste donde se producía la sequía y el algodón. La mayoría de los emigrantes afroamericanos de la década de 1930 procedían de los estados algodoneros del sur y emigraron hacia el norte en busca de trabajo no agrícola en Chicago, Detroit y otras ciudades industriales. <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry.php?entry=OK007>

⁹⁸Op.Cit, pags.28-29

⁹⁹Op.Cit., pag.28

¹⁰⁰Op.Cit, pag.31

Pero en los años 60s, artistas como Bob Dylan y Phil Ochs comenzaron a esquivar este mandamiento del movimiento folk al rechazar la idea de que representaban a su público, o de que estaban subordinados a él, aunque su argumento no era sólo una cuestión de política: seguían compartiendo las preocupaciones políticas de su público. Su argumento giraba en torno a la relación entre la música y la experiencia. Como había escrito Alan Lomax en *Sing Out!*, el cantante folclórico "auténtico" tenía que "*experimentar los sentimientos que subyacen a su arte*"¹⁰¹, y fue este concepto de autenticidad -la verdad para uno mismo más que la verdad para un movimiento o un público- el que los folkies conservaron cuando se convirtieron en cantantes/compositores de éxito, al pasar de las formas comunitarias a las comerciales de hacer música.

Se han propuesto varias explicaciones para este cambio en el sentido de la autenticidad, desde un significado vinculado a la apropiación de una fuente auténtica para significar "obediencia a una musa propia, a uno mismo", una de las fundamentales es la que argumenta Weinstein, por ejemplo, al enfatizar la emergencia simultánea de la contracultura con una nueva generación de jóvenes músicos que deseaban desafiar las posibilidades musicales propuestas tanto por las tradiciones comunitarias como por la industria discográfica. "*En el mismo momento en que el rock se constituía como una música juvenil autoconsciente, generada endógenamente, estructurada programáticamente por el binario arte-autenticidad / comercio, la crítica del rock apareció y se fundó sobre este mismo binarismo*"¹⁰². Es importante este aspecto, ya que Weinstein destaca la importancia de la emergencia de la prensa de rock en el establecimiento desde entonces "(...) (d)el mito de la oposición irreconciliable entre el arte auténtico y el comercio: en adelante el discurso musical tuvo un discurso literario para vigilarlo, en realidad, para normalizarlo"¹⁰³, un aspecto que veremos con más detenimiento más adelante.

Un análisis más oblicuo, sin embargo, podría encontrar en la articulación entre el músico y su autoría, su obediencia a la musa interior, si bien en términos de

¹⁰¹ Citado por Frith, S. Op.Cit., pag.32

¹⁰² Weinstein, D., Op.Cit., pag.59

¹⁰³Op.Cit., pag.59

honestidad y excentricidad, una salida o solución que hacía posible participar el negocio musical sacándose de encima la fuerte tradición anti-comercial que el movimiento folk traía desde los años treinta y que dificultaba afrontar la carrera individual con la libertad y la exploración que los músicos jóvenes buscaban. Esto puede verse en la trayectoria de Bob Dylan, quien incluso antes de hacerse famoso a nivel nacional, se estaba sumergiendo en una serie de experiencias culturales, incluido el teatro fuera de Broadway, el arte impresionista y la arquitectura moderna, además de mantener su entusiasmo adolescente por el rock and roll, todo lo cual lo empujaba a mirar más allá de las estructuras simples de la mayoría de la música folk. No había duda de que, como concluye Christopher Gair en su análisis de la contracultura de los sesentas, “(...) *Dylan ambicionaba mayores fama y recompensas económicas de las que podría proporcionarle la relativamente pequeña comunidad folk, pero hacer esto demasiado evidente habría puesto en riesgo su condición de artista contracultural. Como resultado, su relación con Albert Grossman, quien lo representó durante la mayor parte de la década de 1960, le permitió aparentar que se enfocaba únicamente en su arte y se convirtió en el modelo para muchos otros artistas contraculturales en ese momento y desde entonces*”¹⁰⁴. Este es un aspecto que examinaremos más adelante, la emergencia de nuevas profesiones impulsadas por las prácticas que puso en juego en el negocio discográfico la autenticidad en el rock.

C. AUTENTICIDAD COMO INNOVACIÓN EN EL ESTUDIO

El musicólogo Allan Moore, por otra parte, enfatiza el rol de la creciente libertad de los grupos de rock sobre su propio producto dentro de los límites de la industria discográfica y los desarrollos de la tecnología del estudio de grabación, la combinación que le dio vuelo a la experimentación musical, aceptando, al igual que Weinstein, que el movimiento de protesta (o contracultura) fue un factor decisivo¹⁰⁵. Este aspecto de la creciente autonomía creativa sobre su obra por parte de los músicos y bandas, y la tendencia hacia

¹⁰⁴Gair, C.. Op.Cit., pag.168

¹⁰⁵ Moore, Allan. *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge University Press, New York, 2004, pag.19

la innovación en el estudio dentro del marco de la industria discográfica, además de la omisión del rock como socio contracultural, causaron tensiones en la ideología de la autenticidad en desarrollo en el caso de los Beach Boys. Fueron estas tres condiciones, el surgimiento de una modalidad romántica de la autenticidad, la libertad creciente para el uso de la tecnología y el crecimiento de la prensa musical sobre el rock, elementos importantes en el cambio de los Beach Boys desde una forma de autenticidad basada en raíces locales y populares hacia una autenticidad rock más desarrollada en la que la autoría, o la obediencia a una musa propia, y la experimentación en el estudio tuvieron un papel primordial.

El énfasis de Moore sobre los cambios en la industria discográfica, y la afirmación de Weinstein de que el nacimiento del rock era sinónimo de la binariedad “arte/comercio” plantean la cuestión de cómo una música como el rock, creada y diseminada dentro de los límites de la industria discográfica puede ser auténtica. En este sentido, la autenticidad basada en la autoría y en la exploración sonora y tecnológica en el estudio evidenció las nuevas condiciones bajo las cuales el negocio discográfico comenzó a estar influenciado por el discurso de la autenticidad, permitiendo la experimentación de los músicos en el momento creativo (y autónomo) en el estudio. Este escenario estuvo vehiculado en la figura del productor emprendedor, que veremos más adelante.

D. LA AUTENTICIDAD DE LA ACTUACIÓN EN VIVO

Fue la aparición de la escena de San Francisco a partir de 1966 en adelante la que marcó el comienzo de una nueva idea acerca de cómo ser una auténtica rockstar, que depende de su performance en vivo, enfatizando tanto en el intenso contacto psíquico y sensorial como en la base de una comunidad o escena de pertenencia. Puede catalogarse esta última autenticidad como la que fundó el discurso de la prensa de rock, un actor fundamental para la “institucionalidad” del género en el campo cultural. Butler describe el escenario de la siguiente manera: “*La escena rock de San Francisco entre 1965 y 1968*

*está identificada como el lugar donde el rock fue primero liberado de las grabaciones y convertido en un modo de vida total*¹⁰⁶. Este pasaje implicó un cambio de los parámetros de autenticidad más allá de la ideología romántica de expresión personal que se articulaba con las raíces folk. Era un llamado para vivir la vida que la música representaba, convirtiéndose dicha experiencia en un exponente de la escena de la que surgió la música. Las bandas evolucionaron a través del patrocinio de dos grandes lugares en vivo en el área de Haight Ashbury, Fillmore y Avalon, además de Carousel¹⁰⁷, donde tres grupos tocaban sets extendidos todas las noches, acompañados de un espectáculo de luces que incluía proyecciones de colores, luces estroboscópicas, películas experimentales y diapositivas de pinturas fundidas en las paredes.

De esta manera, la ideología del rock mutó para reflejar las ideas de la escena de San Francisco. En este desplazamiento tuvo especial relevancia la revista Rolling Stone, que comenzó en San Francisco a finales de 1967 y rápidamente se convirtió en la revista musical de mayor influencia del periodo. Fue este periódico el que instaló la distancia entre los músicos de San Francisco, con su énfasis en las presentaciones en vivo, de los de Los Ángeles, más basados en los estudios de grabación, enfatizando en comparación la autenticidad de la escena de San Francisco. Es a partir de este sesgo de la escena de San Francisco que la dicotomía de la performance en vivo versus grabación en el estudio se estableció como parte de la ideología de la autenticidad del rock. Estos procesos en la California de los últimos sesentas, y en particular el cambio desde una ideología romántica de autenticidad a una basada en la dicotomía entre el vivo y la música grabada tuvieron una influencia decisiva en la carrera de los Beach Boys como se verá más adelante.

SIGLO XIX: FOLK, CULTURA POPULAR Y ALTA CULTURA

Si bien el objetivo de este trabajo no se centra en las concepciones sobre el arte en el siglo XIX, las cuales demandarían con seguridad la extensión de una tesina aparte, de igual forma requiere de un necesario aunque breve

¹⁰⁶ Butler, J. Op.Cit., pag.15

¹⁰⁷Gillett, C., Op.Cit., pag.401

comentario crítico sobre el sentido y el valor de las ideas acerca del arte y el folkllore ya que puede ayudar a esclarecer algunos de las problemáticas que en siglo XX entraron en juego en el discurso de la autenticidad¹⁰⁸. De acuerdo con Butler, el desarrollo de la música popular como una categoría negativa en el siglo XIX puede explicarse por el desarrollo paralelo de un nuevo concepto de música como *“obra de arte perdurable”*¹⁰⁹, capaz de ser analizada y comprendida (de acuerdo a los criterios para la cultura intelectual). Este nuevo énfasis generó las condiciones para un mayor interés en la música folclórica (previamente considerada como *cultura baja* o *música popular*) por parte de la burguesía educada. Esta mayor atención se sustentó en la idea de que *“...algunas canciones consideradas previamente como arte bajo eran canciones folk “genuinas” que expresaban lo “puramente humano”, y estas genuinas canciones folk fueron separadas usualmente de la categoría general de arte bajo en términos de la longevidad de su existencia en el repertorio folk”*¹¹⁰. La nueva taxonomía permitió una redistribución del valor de las obras en momentos en que acontecía una gran transformación social, principalmente en los modos en que las obras llegaban al público: *“La música del pueblo (o Folk) ofreció una alternativa tanto a la idea emergente de que la música debía ser analizada y comprendida antes que experimentada, como a la vulgaridad percibida en mucha de la música urbana sencilla, la cual fue cada vez más accesible al público debido a los avances en las impresiones y el acceso creciente a una variedad de entretenimientos previamente reservados para las clases privilegiadas”*¹¹¹. De manera que la categoría de lo popular en relación a la música también se originó en este período y a medida que el siglo XIX avanzó hacia el siglo XX, esta se transformó en una categoría denigrante, particularmente a medida que lo popular comenzó a asociarse con los productos de la cultura de masas. De esta forma, las discusiones sobre la

¹⁰⁸ La emergencia del folk y la problemática del arte bajo y alto en el siglo XIX es muy extensa y compleja como para abordarla en profundidad en esta tesina. Se trata de un movimiento de alcance internacional y que tiene consecuencias importantes en las nuevas ideas de identidades nacionales y la cultura popular. A su vez, asume diversas formas de acuerdo a los países en donde se produjeron estos revivals. Y está influido no solo por el romanticismo sino por corrientes ligadas a la antropología evolutiva, las filologías y literaturas comparadas y ciertas resonancias derivadas del darwinismo social.

¹⁰⁹ Butler, J., Op.Cit., pag.26

¹¹⁰ Op.Cit., pag.26

¹¹¹ Op.Cit., pag.27

autenticidad en la música a menudo se convierten en una discusión sobre el arte en contraposición al comercio, como podemos ver en los argumentos de Adorno que mencionaremos a continuación.

AUTENTICIDAD, CULTURA DE MASAS Y SOCIEDAD MODERNA

Una pregunta aún sin responder se refiere a cuáles fueron los procesos e inquietudes sociales para este desplazamiento tectónico acerca del sentido de la música rock emergente en el marco de las prácticas culturales de la sociedad moderna. Mi respuesta es que la autenticidad brindó una plataforma a través de la cual el rock pudo catalogarse como distinto o superior a la cultura de masas mediante las categorías de arte y folk, y los grupos se elevaron al estatus de folk o arte al "demostrar" que eran auténticamente del pueblo (folk) y/o auténticamente artistas que eran honestos consigo mismo (artistas en el sentido romántico), por lo tanto, mezclando las dos categorías de folklore y arte elevado en un intento por diferenciarse de ser etiquetados como "música popular". En síntesis, en los años sesentas, aconteció un revival folk que se originó entre los años 30s y 40s y adquirió popularidad comercial en Estados Unidos gracias a lo cual comenzó a explicarse que el rock era una clase de cultura folk, en un intento por distanciarlo de las connotaciones negativas de haber surgido dentro de los límites de la cultura de masas. Pero, a diferencia de lo sucedido en el siglo XIX, las prácticas culturales que estaban siendo vigiladas y difundidas eran parte de la cultura popular, no del arte elevado. En este punto, tal como argumenta Daniel Bell, ...*"la teoría de la sociedad de masas vio en el mundo moderno la ruptura de los lazos tradicionales del grupo primario de la familia y la comunidad local; vio los órdenes tradicionales reemplazados por la "masa", en la que cada persona vivía en forma atomística o anómica"*¹¹².... En resumen, aunque las ideas políticas se habían agotado, y la vida política comenzaba a estar dominada por la amenaza de una guerra fría entre un enemigo comunista extranjero y una superpotencia capitalista, la intelectualidad cultural cavilaba sobre temas de desesperación, anomia y

¹¹² Bell, D. Op.Cit., pag.20

alienación, tópicos que alcanzarían una encarnación política en la década de 1960.

De manera que el concepto de autenticidad que se instaló en la música popular y más específicamente en el rock también brindaba respuestas que involucraba juicios culturales críticos sobre la calidad de vida en la sociedad moderna: los músicos no eran solamente materialistas o estaban desesperados por el estrellato sino que respondían con su música a inquietudes propias, ya fueran políticas o íntimas, que se inscribían no sólo en el corpus de inquietudes generacionales sino en el marco de una comunidad donde las distinciones entre sus participantes eran intercambiables o, al menos, no articuladas mediante jerarquías superficiales y/o explotadoras.

Uno de los argumentos que más peso tuvo en el ámbito académico y cultural fue el de los críticos de la escuela de Frankfurt, principalmente de Adorno y Horkheimer, con su concepto de industria cultural. En su *Dialéctica de la Ilustración*, los teóricos alemanes afirmaban que la secularización y racionalización de las esferas de la sociedad, conforme al avance del capitalismo, lejos de haber provocado un caos cultural, llevó a una integración total de la cultura como ideología de la Ilustración¹¹³. El concepto de industria cultural fue utilizado para describir este sistema de la cultura, que funciona de la misma manera que cualquier empresa capitalista: el cine, la radio y la TV son un sistema de producción mercantil que lleva al orden y la estandarización. El punto central de los autores es que el arte aparece en el capitalismo actual como parte de la industria¹¹⁴. Hay una integración total y una previsión que identifica el sistema de la industria cultural con la extrema racionalización de la sociedad capitalista y el modelo fascista. En este contexto, los consumidores – es decir, las masas – se hallan sometidos al poder totalizador del capital, lo que lleva a que desaparezca el lugar para la individuación que prometía la modernidad ilustrada. La alienación del individuo, que es el resultado de la

¹¹³ Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica del Iluminismo*, Ed. Nac. de Madrid, España, 2002, pag.142

¹¹⁴ Szpilbarg, Daniela y Saferstein, Ezquiel. El concepto de industria cultural como problema. Una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamin en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 9, núm. 14, 2014, pag.66

dialéctica de la Ilustración, está garantizada por la identificación de éste con la estandarización de la oferta de productos culturales, provocando una “atrofia” de la imaginación y de la espontaneidad. De acuerdo al crítico inglés David Hesmondhalgh, *“...las ideas de Adorno y Horkheimer se convirtieron en la mayor influencia sobre los intelectuales en los últimos años de los 60s, a medida que la cultura, la sociedad y los negocios se hicieron más profundamente interdependientes. A medida que las compañías se involucraron cada vez más y extensamente en la producción de cultura y los productos culturales asumieron una significancia política y social más amplia, los intelectuales que intentaban comprender estos cambios recurrieron a la idea de la "industria de la cultura" como explicación”*¹¹⁵.

El término “industria cultural” se utilizó cada vez más en el discurso negativo sobre la vida moderna. Y el sentido del término, tal como lo resume Hesmondhalgh, estaba vinculado a *“....la tradición de la filosofía hegeliana de la que formaban parte, (en la que) el arte podía actuar como una forma de crítica del resto de la vida y proporcionar una visión utópica de cómo podría ser posible una vida mejor. Sin embargo, en opinión de Adorno y Horkheimer, la cultura había perdido casi por completo esta capacidad de actuar como crítica utópica porque se había convertido en una mercancía, algo que se compra y se vende. En su opinión, se suponía que la cultura y la industria eran opuestas pero, en la democracia capitalista moderna, las dos se habían derrumbado juntas”*¹¹⁶. Tal como argumenta Jan Butler, estos discursos críticos también se instalaron en el ámbito del rock y tuvieron un peso importante a la hora de dar cuenta del sentido de las prácticas involucradas a su alrededor.

AUTENTICIDADES EN TENSIÓN

Estos discursos críticos relativos a la cultura de masas y, más específicamente, a la industria cultural tuvieron en el ámbito del rock su momento culminante con la emergencia, como hemos visto, de nuevos discursos, valores y prácticas asociadas en la segunda mitad de la década de los sesentas. La autenticidad

¹¹⁵Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries*, SAGE Publications, 2012, pag.24

¹¹⁶Op.Cit., pag.24

basada en la performance en vivo, que nació en la ciudad de San Francisco, representa sin dudas las ideas que circulaban en la contracultura en ese entonces alrededor tanto de la crítica de la cultura de masas y, más detenidamente, del negocio discográfico. A principios de la década de 1960, a medida que el estudio se volvió más integral para la composición y grabación de música y la tecnología se utilizó para crear eventos musicales que no tenían como referencia la ejecución de instrumentos o de una banda en los discos, surgieron nuevas autenticidades competitivas vinculadas a la tecnología y el “en vivo” (liveness). La investigadora Sarah Thornton, en su trabajo sobre las culturas dance, ha explorado el vínculo entre las grabaciones, el “en vivo” (liveness) y la autenticidad. Thornton sostiene que la idea del “vivo” no se desarrolló hasta que las grabaciones adquirieron la importancia suficiente como objetos musicales como para hacer necesario distinguir entre un disco y una interpretación en vivo: “(...) *el ascenso del “en vivo” como valor musical distintivo coincidió con el declive de la performance como medio dominante de la música y como prototipo de la grabación. Sólo cuando los discos empezaron a ser considerados como la propia música (y no como “discos” en el sentido estricto de la palabra), la música interpretada empezó a explotar realmente las especificidades de su “en vivo” (liveness), haciendo hincapié en la presencia, la visibilidad y la espontaneidad*”¹¹⁷.

En el caso de Estados Unidos, esta dicotomía del vivo versus grabado no pareció alimentarse en los discursos alrededor de la música rock hasta finales de la década de 1960. Hasta este momento, para los fans al menos, si no para los músicos, los discos fueron el objeto primario, y la interpretación en vivo no estuvo asociada a la autenticidad en el rock hasta los últimos años de la década. En efecto, la trayectoria de estas autenticidades sugiere que hubo un tiempo, durante la mitad de la década, en el que el caso opuesto fue cierto y el estudio de grabación tuvo precedencia como un sitio de autenticidad.

Esto puede percibirse en el aumento de la importancia del productor en la primera mitad de la década y en el movimiento de los Beatles desde los

¹¹⁷Thornton, Sarah. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge, UK, 2003, pags.49-50

escenarios y las giras hacia el estudio de grabación en 1967, haciéndose eco del idéntico movimiento que había realizado Brian Wilson dos años antes con los Beach Boys. El lanzamiento del álbum, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de la banda de Liverpool puede entenderse como el momento culmine de la autenticidad asentada en el estudio de grabación y en la exploración sonora y estética que posibilitaba la nueva tecnología en el marco de la industria discográfica. En palabras de Jan Butler, “(...) Así, los Beatles, e incluso Brian Wilson de los Beach Boys, pudieron legítimamente retirarse de las actuaciones en vivo para enfocarse en el trabajo en el estudio; de hecho, esto se percibió como un paso importante en el desarrollo de su arte: aumentó su autenticidad, en lugar de amenazarla. Esta particular asociación de la autenticidad con la tecnología es poco discutida, posiblemente debido a que no permaneció como una forma de autenticidad dominante por mucho tiempo en el rock, y las discusiones más recientes sobre la autenticidad centradas en las ideologías de lo auténtico se establecieron un poco más tarde”¹¹⁸.

Luego de estos acontecimientos musicales, y con la emergencia de la escena bohemia de San Francisco, los argumentos acerca del estudio de grabación comenzaron a estar inscriptos en discursos críticos que evocaban a la crítica ya mencionada de la industria cultural, y a sus productos.

Frente a las nuevas prácticas e inquietudes de los músicos relativas a la autonomía creativa, la honestidad y la integridad artística, la tecnología del rock comenzó a tener implicaciones contradictorias y oposicionales: la amplificación y la grabación, los medios básicos de expresión del rock, permiten al empresario tomar el control del componente creativo. Esta idea tiene como correlato una sospecha acerca de la música que se crea en el estudio no sólo en términos de control sino también en términos de “integridad” y “honestidad”, ya que si uno eleva la actuación en vivo como la culminación de la verdad artística, aquello que no puede reproducirse mediante la performance de concierto, estará sujeto a sospecha. Como intérpretes locales en vivo, los músicos siguen siendo parte de su comunidad, sujetos a sus valores y

¹¹⁸ Butler, J. Op.Cit., pag.61

necesidades, y su música puede sentirse y verse en el mismo discurrir del concierto, pero como artistas de grabación experimentan puertas adentro con tecnologías opacas y tramposas a los oídos, al mismo tiempo que están sometidos a las presiones del mercado y del negocio discográfico.

En este sentido, Frith explora tres cuestiones que se repiten en la discusión de la tecnología en la música cuando cambian los métodos de creación musical. Primero, la tecnología se ve como opuesta a la naturaleza. Si se utiliza la tecnología para alterar el estilo de interpretación, esto es percibido como una deshonestidad técnica, lo que implica una deshonestidad emocional, argumentos que Frith remonta a la introducción de las técnicas de micrófono utilizadas en el desarrollo del crooning, las cuales fueron rechazadas por la crítica de entonces, pero que también puede aplicarse al discurso crítico vinculado a la escena de San Francisco. Segundo, la tecnología es vista como opuesta a la comunidad, de esta forma el uso de la amplificación eléctrica sobre el escenario aliena a las audiencias desde la performance del intérprete. Frith explica esto en términos de una amplificación que simboliza el abrazo de los valores culturales de masas, quizás sugiriendo que en lugar de que la tecnología sea vista como opuesta a la comunidad, debería verse como un indicador del comercio, un aspecto del argumento del arte contra el comercio. Aunque el extensivo uso por parte de las bandas de rock de San Francisco de efectos eléctricos en sus interpretaciones en vivo, mientras simultáneamente usaban la interpretación como un generador de autenticidad, sugiere que este no fue el caso de los últimos años de los 60s. Sin embargo, había fuertes objeciones al uso de tecnología en los discos en particular. Tercero, siguiendo lo explicado en el punto más arriba, la tecnología es vista como opuesta al arte en los términos de la idea de un yo expresivo – la tecnología dificulta la evaluación de quién es el autor del registro, lo cual rompe la perspectiva de la música como autoexpresión¹¹⁹. En este sentido, uno de los efectos del cambio tecnológico es hacer problemática la distinción habitual entre "músico" e "ingeniero de sonido", con la suposición de que los músicos son artistas

¹¹⁹Frith, Simon. Art vs. Technology: the Strange Case of Popular Music en *Taking Popular Music Seriously*. *Selected Essays*, Routledge, London & New York, 2016, pags.108-109

creativos de un modo que los ingenieros no lo son. Cuando el sonido está mediado y manipulado por múltiples personas, la cuestión que sobrevuela es cuál es el “yo” que se está expresando. Esta cuestión se relaciona con el problema de la oposición entre tecnología versus autoexpresión y parece particularmente relevante para los discos y, por lo tanto, ofrece una complicación que la tecnología no tiene en el caso de la interpretación en vivo amplificada. Luego Frith vincula la cuestión de adscribir la obra a un autor particular en el contexto de las nuevas tecnologías, como el estudio de grabación, a la teoría del autor, que pasaremos a detallar con mayor detenimiento.

De manera que llegamos al problema de la autoría en este escenario en el que las nuevas tecnologías, las profesiones vinculadas y los nuevos escenarios para la producción y la creación musical plantean nuevos desafíos a la hora de atribuirle valor al trabajo creativo. En este sentido, también analizaremos con cierto detenimiento las características de la industria discográfica vinculada al rock dado que la autenticidad tuvo una influencia determinante en la reorganización de las prácticas en este sector cultural.

AUTENTICIDAD Y AUTORÍA: LA TEORÍA DEL AUTOR EN EL ROCK

La teoría del autor está estrechamente vinculada a la concepción del Romanticismo del arte, que atribuye los significados de un texto cultural a las intenciones de una fuente individual creativa. De esta forma está relacionada directamente con la dicotomía del arte-versus-comercio, resultando que los autores pueden ser entendidos como artistas auténticos, a pesar de trabajar en un ambiente comercial como los films o la música popular, como usando el medio para “expresar sus propias y únicas visiones”. Ya hemos visto que la emergencia de la autenticidad basada en la idea romántica de un origen individual estuvo presente en la emergencia del rock como género particular, a medida que estos discursos que se legitimaban a partir de las referencias a fuentes auténticas se situaron en un segundo plano en relación a las nuevas prácticas de los músicos, en las que las inquietudes de la individualidad y la

autonomía creativa, tomaron la delantera y sirvieron como un puente generacional con el público.

Esta nueva autenticidad tenía su correspondencia en una reorganización de la actividad del negocio discográfico, que tomó impulso una vez que los grandes sellos, en pos de recuperar su participación en el mercado que disputaban con los sellos independientes desde mediados de la década de 1950, decidieron imitar a estos últimos y generar un espacio de autonomía para la instancia creativa. Y si en un primer momento, el fichaje de estos artistas representativos de esta nueva autenticidad, y cuyo modelo ideal lo representa Bob Dylan, no generó problemas en la concepción de la autenticidad del artista, a medida que la década progresó, y el estudio de grabación se hizo más importante para la producción y creatividad musical, una nueva autenticidad vinculada a la autoría, pero que enfatizaba la libertad creativa y la experimentación en el estudio de grabación, comenzó a generar tensiones y rispideces que fueron simultáneamente tomando la forma de una nueva autenticidad vinculada a la escena bohemia de San Francisco. Hasta este momento, la articulación entre la contracultura y el rock daba lugar a interpretaciones sobre el lugar de los músicos en la industria en la forma en que el activista Todd Gitlin ubica a Dylan: *“La pequeña Nueva Izquierda se deleitaba con uno de nuestra propia generación y mente que cantaba fervientes baladas sobre asesinos racistas ('The Lonesome Death of Hattie Carroll'), el racismo compensatorio de los blancos pobres ('Only a Pawn in Their Game'), la ideología de la Guerra Fría ('Masters of War' and 'With God on Our Side'). Los conocedores sabían que Dylan había escrito la escalofriante "A Hard Rain's Gonna Fall" durante la Crisis de los Misiles Cubanos¹²⁰, evocando el fin del mundo. . . Para hacerlo todo más maravilloso, Dylan no hizo todo esto en el sello marginal Vanguard o Folkways, que recuerda a Pete Seeger y la lucha contra las listas negras, sino en las grandes ligas de Columbia Records. Molestos por la idea de un movimiento*

¹²⁰ En rigor de verdad, Dylan escribió A Hard Rain's Gonna Fall al menos un mes antes de la crisis de los misiles. La presentó por primera vez en vivo en septiembre de 1962, mientras que el conflicto de los misiles fue en octubre. De todas maneras, la cita sirve al objetivo de entender cómo era percibido el cantautor en aquel entonces en el terreno contracultural y político.

popular, admiramos la capacidad de Dylan para contrabandear lo subversivo en trampas de circulación masiva"¹²¹.

Dylan era un par, un compañero generacional que suscribía a las inquietudes de la contracultura y que podía transitar entre las tensiones de sus inquietudes y sus discos para Columbia a través de su integridad artística y su honestidad.

El investigador inglés Jason Toynbee describe la emergencia de una teoría del autor en el rock en los últimos años de los 60s, al argumentar que un sentido de autoría en el caso de las bandas de rock en este período las motivó para ingresar con contratos en la industria discográfica no porque tuvieran una motivación económica, sino porque su "(...) *expresión creativa exigía, de hecho demandaba, el reconocimiento público*"¹²². Se pensaban como artistas que podían utilizar medios comerciales para sus propios fines artísticos. Toynbee describe, además, que este sentido de la autoría se sostuvo de dos maneras en la industria discográfica: primero, el modelo de la carrera de una banda cambió desde una producción prolífica durante un corto período de tiempo a largos períodos de experimentación y grabación en el estudio, en la que los albums salían una vez al año, sostenidos por tours promocionales coordinados. Segundo, el álbum fue visto y tratado como una obra de arte en sí misma, tanto en sus propias notas y portada, como en el discurso crítico periodístico que comenzó a surgir para describirlo¹²³.

Pero lo que estaba en juego en la crítica musical era además "... *el problema de la relación entre el arte popular y el arte llamado "alto" o "serio" (que) siempre ha sido el meollo de cualquier intento de crear una estética popular*"¹²⁴. Y en el escenario contracultural que emergía a mediados de los sesentas, lo que estaba también en juego era una mirada sobre los productos culturales que diera una respuesta a las crecientes complejidades que involucraba la creación de música, en este caso rock, dentro del sistema tradicional del negocio discográfico. Una parte de la crítica respondió adaptando los criterios de la

¹²¹Gitlin, Todd. Op.Cit., pag.193

¹²² Toynbee, J. *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. Arnold Publishers, Gran Bretaña, 2000, pag.30

¹²³Op.Cit., pag.30

¹²⁴ Op.Cit., pag. 30

teoría del autor del cine para enfocarla sobre los productos discográficos: los discos.

LA TEORÍA DEL AUTOR

John G. Cawelti fue uno de los precursores que alentó la traducción del marco conceptual de la escuela de críticos de cine, conocido como los críticos de auteur, y nucleada alrededor de varias figuras (teóricos y directores) del cine francés aunque fundamentalmente del teórico de cine André Bazin y del director y crítico cinematográfico Francois Truffaut, hacia otras disciplinas. Durante muchos años, la crítica cinematográfica “seria” siguió el modelo de la crítica literaria al concentrar la mayor parte de su atención en películas que, sin lugar a dudas, podían concebirse como obras de arte totales. Esto significó en la práctica resaltar aquellas películas que eran controladas desde el inicio hasta la edición final por un solo artista y que podían verse como creaciones originales con intenciones serias en lugar de entretener.

El correlato de esta crítica era un rechazo mayoritario a la producción de la industria cinematográfica estadounidense donde, con la excepción de algunas películas marginales como Citizen Kane de Orson Welles, el producto era el resultado de muchos juicios contradictorios vinculados al negocio de la industria cinematográfica y a los criterios de entretenimiento que generalmente desempeñaban un papel más importante que los ideales de Arte. Usando la figura y obra del director de cine Alfred Hitchcock como forma paradigmática del cine de autor, Cowelti describe esta nueva crítica como sigue: *“Los críticos de autor, al encontrar valor artístico e interés en la película de Hollywood, han creado un nuevo modo de análisis basado en las características estilísticas individuales y los intereses temáticos del director. Su crítica ha demostrado que a pesar de la orientación comercial y las limitaciones artísticas de la industria cinematográfica estadounidense, ciertos directores de gran capacidad - hombres como Hitchcock, Welles, Renoir, Lang, Ford, Hawks y Cukor- han podido realizar importantes declaraciones artísticas individuales...la declaración artística no se busca en la compleja totalidad de la obra individual,*

sino en aquellos aspectos de la película individual que están claramente relacionados con la preocupación estilística o temática general del autor. De hecho, para el crítico de auteur, muchos elementos de la obra, incluidas algunas de sus características más obvias, pueden tener que dejarse de lado para descubrir la afirmación del autor...El propósito de la crítica se convierte así en descubrir detrás de los contrastes superficiales de tema y tratamiento un núcleo duro de motivos básicos y a menudo recónditos...¿En qué consiste esta singularidad? Según los críticos de autor, la respuesta a esta pregunta se basa en dos líneas: a) la especial competencia técnica cinematográfica y el dominio único del estilo visual y la edición que aporta Hitchcock a su trabajo y b) la forma en que es capaz de utilizar materiales convencionales de muy diversa índole para explorar ciertos temas morales y artísticos que siempre le han fascinado"¹²⁵. Con su pronunciamiento general de que "no hay películas buenas y malas, solo buenos y malos directores", esta crítica actualizó, sin dudas, la percepción sobre los films, porque el marco de análisis incorporaba estas complejidades acerca del trabajo artístico en un escenario que se corresponde con el tipo de creatividad que no sólo tenía mayor éxito sino que comenzaba a ser el marco general de la producción cultural en las sociedades capitalistas de los años sesentas.

Un proceso similar ocurría, por supuesto, en el terreno del rock. El período entre los años 1966 y 1967 estuvo atravesado por un uso cada vez más sofisticado, amplio y exhaustivo del estudio de grabación, un uso innovador de la tecnología que implicaba la búsqueda y exploración de unos sonidos y efectos únicos a materializarse en el disco. Estas prácticas, siguiendo la hipótesis de Jan Butler, fueron entendidas como auténticas por dicho período acotado de años, antes que una forma en competencia de autenticidad basada en la actuación en vivo surgiera hacia finales de la década. En parte, las suspicacias acerca del papel del estudio de grabación en la creatividad de los grupos nunca mermaron demasiado, como lo muestra el crítico Clinton Heylin en su análisis del Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band de los Beatles. Allí puede leerse una crítica incisiva del lanzamiento en el New York Times, que

¹²⁵Cawelti, John. Notes Toward an Aesthetic of Popular Culture en *The Journal of Popular Culture* Volume 5 Issue 2, EE.UU., 1971, pags.260-261

evidenciaba los lugares comunes relativos a las autenticidades que circulaban en ese entonces, del reconocido escritor y periodista Richard Goldstein. *“En Revolver encontré una simplicidad y una empatía que me dejaron estupefacto. Pero en Sgt. Pepper siento una obsesión por ese sustituto de la magia que es la producción y un nuevo sarcasmo que se camufla en pura actitud....los Beatles nos ofrecen un paquete de efectos especiales, deslumbrantes pero finalmente fraudulentos”*¹²⁶. Como puede verse, las objeciones en esta comparación suenan familiares en relación con los discursos que examinamos. Como grupo de rock que grababa su música en (y con) el estudio, los Beatles aquí se mostraban fraudulentos y tramposos, al hacer visible el estudio de grabación y sobrecargar su música de efectos y los procesos de sonido que Goldstein encolumna como “magia”. Y como músicos que aspiraban darle mayor complejidad a su trabajo, es decir, a ser tratados como artistas o en un terreno distinto del pop adolescente pasatista, acudían a un nuevo sarcasmo que solo evidenciaba una actitud o un vacío de contenido. Como vemos, una serie de juicios y prejuicios formaban parte de las disputas por asignarle valor a los discos en este escenario.

Pero la teoría del autor permitía además atravesar la creciente complejidad de la crítica y de los nuevos escenarios que presentaba la industria discográfica con la figura del productor emprendedor, cuyo rol quedaba a mitad del camino entre las inquietudes mercantiles y las inquietudes estéticas en el negocio musical. Este panorama tiene su correlato en un uso cada vez más racional de los materiales estéticos y sonoros. Como bien observa Toynbee cuando propone la figura del autor para la producción de la música popular de la época: *“Lo “predigerido” se convierte así en un bien estético....En la música popular siempre se recogen líneas de gancho, fórmulas, dispositivos de pirateo, colores, se les da la vuelta y se les hace sonar de nuevo”*¹²⁷.

El productor emprendedor es una evolución vinculada con una de las prácticas de los sellos independientes que surgió en las décadas de 1940 y 1950, la

¹²⁶ Citado en Heylin, Clinton. *Vida y Milagro de Sgt. Pepper's. Un Disco para una Época*, Global Rhythm, Reino Unido, 2007, pag.223

¹²⁷ Toynbee, J. Op.Cit., pag.45

emergencia del productor independiente, que buscaba talento por sí mismo y organizaba las grabaciones. A menudo con conocimientos de ingeniería de sonido, y como no trabajaba como parte del sindicato de ingenieros, también tenía la libertad de experimentar con nuevas técnicas de grabación que eran posibles a partir de la introducción de la cinta magnética¹²⁸. Los sellos independientes generalmente operaban con personas que cumplían varios de los roles que estaban cuidadosamente segregados en las grandes organizaciones de los sellos majors. Además, existía un vínculo más estrecho entre los diferentes aspectos de la industria discográfica, en particular en términos de retroalimentación en el contacto personal con los clientes y artistas, lo que permitió a los sellos independientes responder rápidamente a sus demandas tanto en los términos del aspecto creativo para los últimos como en lo relativo a demandas insatisfechas para los primeros.

Pero la emergencia del productor-empresario independiente en la industria discográfica está vinculada con un problema intrínseco al negocio de la época y evidencia las transformaciones en curso que atravesaba por entonces la industria discográfica en su conjunto. Es también en este escenario donde la autenticidad tuvo un papel relevante, en el cual nos sumergiremos en el próximo capítulo.

¹²⁸ Butler, J. Op.Cit., pag.102

IV. La Industria Discográfica

En esta sección abordaré el desarrollo de las ideologías de la autenticidad en relación con el rock en los años 1960s en un sentido más concreto: explorando cómo estos discursos se imbricaron en el rock en el período analizado, y los efectos que esto tuvo tanto en la creación como en la recepción de la música rock. Para este objetivo, exploraremos los cambios en la estructura de la industria discográfica en el curso de la década de 1960, con particular atención al período 1965-1970, cuando el rock se estableció como el género dominante de la música popular, al menos en términos de ventas. En el mismo sentido, analizaremos la influencia que tuvieron estos discursos de la autenticidad en el rock sobre la organización de la industria discográfica. Un factor importante en estas historias es la dicotomía en el período entre los sellos discográficos independientes y las majors, o grandes compañías, por el dominio del mercado, el cual suele discutirse en términos de autenticidad.

Me interesa el tema de los sellos independientes ya que es la punta de lanza a través de la cual se puede entender de qué manera ciertas prácticas vinculadas inicialmente a éstos y a estos discursos sobre lo auténtico "penetraron" en la organización de las majors y, de esta forma, se consolidaron institucionalmente en la industria discográfica una vez que las fusiones entre las empresas hicieron obsoleta (en la práctica) la separación entre sellos independientes / majors. Un aspecto que veremos con atención más adelante.

Por empezar, la visión que quedó consolidada en el imaginario del rock, y que coincide con la estabilización del género hacia finales de la década de los sesentas, es la de una industria discográfica como equivalente a control empresarial en toda la cadena de fabricación del disco, desde el contrato, pasando por la producción/creación del registro y la distribución/publicidad del mismo y de la banda. Me importa no tanto cuán real era o no esta percepción sino su complementariedad con la idea instalada por los discursos

contraculturales sobre la tecnocracia y la alienación social en las sociedades desarrolladas occidentales, tal como lo hemos visto en el segundo capítulo.

En lo referente a la autenticidad, en esta lectura mitológica de la historia del rock, tal como afirma Weinstein, las independientes son las campeonas de la libertad artística y las majors (las grandes compañías discográficas) están motivadas solamente por la ganancia¹²⁹. Unos producen música por la pasión que les produce y otros como una forma de aprovechar un mercado popular en expansión para aunar los beneficios y el control tanto de la escucha como de lo que se produce. Intentaremos dar una respuesta más analítica al problema básico habitual de plantear la oposición varias veces repetida “independiente /major”, indagando en argumentos que den cuenta de las condiciones por las cuales la autenticidad se convirtió en una parte tan central en la clasificación del rock y en las prácticas de marketing, a medida que se convirtió en un género más coherente en el transcurso de la década de los sesentas.

Como señala Butler, “(...) *hasta mediados/finales de 1960s, una compañía discográfica grande (o “major”) era una gran corporación, que generalmente grababa un rango de géneros musicales, y que tenía su propio sistema de distribución y de prensa de discos, lo que le permitía producir un gran número de discos y enviarlos a minoristas en todos los mercados regionales. Una compañía discográfica independiente (o “indie”), por el contrario, era mucho más pequeña, por lo general se especializaba en un género en particular y realizaba su propia distribución, principalmente local, a pequeña escala, o dependía de una red flexible de distribuidores regionales independientes y de fabricantes de discos, persuadiendo a cada uno de ellos para distribuir sus productos*”¹³⁰. La proporción de participación en el mercado de las independientes y las majors varió en el tiempo desde los tempranos días de la industria discográfica hasta alrededor de 1955. Durante este período las grandes dominaron mayoritariamente el mercado para discos por completo, pero las “indies” dominaban ocasionalmente los mercados de discos

¹²⁹ Weinstein, D. Op.Cit., pag.4

¹³⁰ Butler, J.. Op.Cit, pag. 66

especializados, en particular aquellos para discos “de raza” y de “música hillbilly”¹³¹.

Este período de dominación de mercado por parte de las principales compañías es descrito por Richard Peterson y David Berger, los primeros economistas en investigar la industria discográfica, como un período de control oligopólico¹³². Este control era compartido y disputado internamente por las firmas discográficas conocidas como las 'Cuatro Grandes' o “Big Four”¹³³ – RCA Victor, Columbia, Capitol y Decca – las cuales competían por la más amplia participación del mercado usando una variedad de métodos. Los más usuales fueron la integración horizontal, en la que estas majors podían usar sus variadas compañías de medios asociadas – redes de radio o estudios de cine – para ganar exposición para sus discos; integración vertical, con la cual ellas compraron compañías que fabricarían y distribuirían sus discos, asegurándose el control del conjunto del proceso de hacer un disco; y finalmente, copiándose las canciones unas a otras y las de las independientes que tuvieran éxito en las listas¹³⁴. Ésta última estrategia podría describirse como una enfoque de “corte”, en la que cada compañía compite por el “corte” más grande del mismo “pastel” de un mercado de masas homogéneo mediante la producción de versiones similares de canciones en algún estilo que demostrase ser exitoso.

Fueron también Peterson y Berger los que mostraron cómo el estallido de innovación y diversidad que marcó la música popular a finales de la década de 1950 y en la década de 1960 fue precedido por un cambio importante en la organización de la industria y el mercado de la música popular. A principios de la década de 1950, impulsada por la emergencia y la consolidación de la televisión como el medio más popular entre la población adulta norteamericana de clase media, la radio pasó de ser un único mercado nacional a fragmentarse en mercados locales discretos, lo que permitió a un gran número de productores discográficos independientes acceder al mercado de la música

¹³¹ Op.Cit., pag.66

¹³² Peterson, Richard A. y Berger, David. Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music en *American Sociological Review*, Vol. 40, No. 2, EE.UU., 1975, pag.63

¹³³ Op.Cit., pag.160

¹³⁴ Butler, J. Op.Cit., pag.66

popular¹³⁵. Antes de este cambio, las cuatro grandes compañías discográficas habían mantenido el control efectivo del mercado de la música popular produciendo una música popular generalmente homogénea y estandarizada. Este nuevo mercado competitivo socavó el control efectivo de este oligopolio. La irrupción de las discográficas independientes en este nuevo escenario tomó ventaja de estos nuevos mercados locales¹³⁶. Cabe destacar que la aparición de la "free radio" en FM, que fue posible gracias a un cambio en la normativa de la Federal Communications Commission en 1965, también tuvo una gran importancia en este "rejuvenecimiento" de la música popular¹³⁷. Las innovadoras compañías discográficas independientes comenzaron a comercializar música nueva y diversa para el consumidor y a aprovechar la "demanda insatisfecha" del mercado de la música popular. Así comenzó la explosión de innovación y diversidad en la música popular a finales de los años 50 y 60. Peterson y Berger concluían en su estudio que la innovación y la diversidad dependen en gran medida del grado de "concentración del mercado". Argumentaron que una alta concentración del mercado conduce a la homogeneidad y la estandarización, mientras que una baja concentración del mercado (mercado competitivo) conduce a la innovación y la diversidad, analizando de qué manera la organización de la industria discográfica se relacionaba con la producción y diversidad de productos culturales¹³⁸, en un intento por responder a las preocupaciones influenciadas por la Escuela de Frankfurt sobre los efectos negativos de la "industria cultural" en lo relativo a la homogeneidad de los materiales en un escenario de oligopólico, inquietudes que se generalizaron hacia finales de los años 60s, como se ha mencionado anteriormente.

A pesar de la influencia de los investigadores norteamericanos en los estudios y análisis sobre la organización de la industria discográfica, la evidencia sugiere el sector reestructuraría su organización y prácticas poniendo en entredicho esta hipótesis, como veremos más adelante.

¹³⁵ Peterson, R. y Berger, D. Op.Cit., pag. 165

¹³⁶ Op.Cit., pag.165

¹³⁷ Butler, J. Op.Cit., pag. 190

¹³⁸ Peterson, R. y Berger, D. Op.Cit., pag.170

EI PRODUCTOR EMPRESARIO/EMPRENDEDOR

En este análisis, el elemento central que permite entender los cambios en la estructura organizativa de la industria discográfica es la emergencia del productor emprendedor o empresario. En sintonía con las hipótesis sobre el comportamiento de las empresas estadounidenses de Thomas Frank y desarrolladas en el segundo capítulo, Peterson y Berger argumentan que en un escenario de rápida expansión y crecimiento del mercado discográfico el “*modelo de organización weberiano*” de las empresas, comienza a flaquear dado que se basa en una serie de presupuestos que no se condicen con el nuevo entorno turbulento¹³⁹: el modelo weberiano asume que el entorno es estable, la atención se centra en la mecánica interna de la estructura organizativa y la función de liderazgo se ve como delegada a través del mecanismo de rutinización. Por el contrario, afirman estos investigadores, en el modelo de organización de sistema abierto “(...) *el entorno se asume que es variable y capaz de influir en la estructura organizativa y en los estilos de liderazgo*”¹⁴⁰. Por lo tanto, en condiciones turbulentas (llámese expansión del mercado, cambios de hábitos en las audiencias o incorporación de nuevas o todo en simultáneo), los estilos de liderazgo burocrático y profesional son inapropiados; y la organización debe basarse en otro tipo de estrategia. A este estilo de liderazgo emergente Peterson y Berger lo llaman espíritu empresarial, denominado de la siguiente manera: “*el espíritu empresarial (entrepreneurship) es el uso de una combinación novedosa de los medios de producción disponibles*”¹⁴¹. Es en este escenario que la figura del productor emprendedor/empresario independiente comienza a ser fundamental no sólo en el aspecto del negocio discográfico sino en el de la creación musical. Ya sea por necesidades de adaptación a nuevos escenarios, como lo señalan

¹³⁹Los entornos de una organización pueden ser invariables, cambiar de manera que los expertos técnicos puedan evaluar y predecir, o cambiar de manera que no puedan analizarse ni predecirse. En esta taxonomía, Peterson y Berger etiquetaron este último entorno como turbulento.

¹⁴⁰ Peterson, R. y Berger, D. Entrepreneurship in Organizations: Evidence from the Popular Music Industry en *Administrative Science Quarterly*, Vol. 16, No. 1, Organizational Leadership, Sage Publications, EE.UU., 1971, pag. 97

¹⁴¹ Op.Cit, pag.97

Peterson y Berger, como por la apertura a las nuevas inquietudes de los músicos y de los discursos contraculturales vinculados a la creación musical (en los que la autenticidad tiene un rol fundamental), como lo mencionan Frank, Toynbee o Hesmondalgh, una reorganización de la industria discográfica se puso en marcha a la vista de todos pero sin llamar la atención de los analistas en ese entonces. Y en el período que va desde la irrupción del rock n' roll, es decir, cuando condiciones de turbulencia moderadamente grande caracterizaron el entorno de la organización del mercado, entre 1955 y 1965¹⁴². Esta reorganización fue gradual y tuvo diferentes etapas, dada la tensión entre la necesidad organizacional intermitente de emprendimiento e innovación y la forma de trabajar del emprendedor empresario para construir un imperio, en la que, si tomamos ambos actores como ejemplos ideales, en un extremo es posible que el emprendedor encuentre a la organización anquilosada, mientras en el otro extremo puede que la organización a menudo encuentre al emprendedor demasiado disruptivo.

La adaptación de la industria discográfica al emprendimiento (entrepreneurship) en este entorno turbulento implicó, de acuerdo con Peterson y Berger, tres estrategias organizativas: (1) El segmento de la organización que interactúa con los elementos turbulentos del entorno se segrega de otros segmentos lo más completamente posible. (2) Dentro de este segmento vinculado al medio ambiente, el espíritu empresarial se aísla en un rol específico, que está vinculado con una serie de especialistas. (3) Los riesgos financieros de las decisiones empresariales se minimizan reduciendo la discrecionalidad de la posición empresarial (entrepreneurial position), al aumentar el número de empresarios (entrepreneurs) y el número de decisiones empresariales tomadas por cada uno, desarrollando un sistema de retroalimentación para supervisar el éxito en el mercado de cada decisión y de cada empresario, y recompensando o despidiendo a los empresarios con poca antelación en función de sus éxitos en la predicción de los cambios en el entorno turbulento¹⁴³. En la práctica, esto significó una autonomía gradual del aspecto creativo, que quedaba en las manos del productor empresario (ya fuera para generar el clima creativo como

¹⁴² Op.Cit., pag.98

¹⁴³ Op.Cit., pag.98

para armar sus propias canciones para los artistas), el cual seleccionaba al músico a grabar y disponía del estudio y de las condiciones óptimas junto a técnicos de grabación para traducir las canciones en productos de éxito en el mercado. Si el productor tenía éxito, la compañía extendía la relación. Si fracasaba, era despedido.

Phil Spector es el productor empresario por antonomasia que responde a este modelo que comienza a implementarse en la segunda mitad de los años 50s, y que evoluciona hacia mediados de la década de los 60s hacia nuevos campos como los que expresa la autenticidad basada en la exploración sonora del estudio de grabación en su breve lapso en la segunda mitad de dicha década.

EL NEGOCIO DISCOGRÁFICO: SISTEMA CERRADO Y SISTEMA ABIERTO DE ORGANIZACIÓN

Como bien advierte Jan Butler, ha habido pocos estudios detallados sobre la industria discográfica durante el período. Los relatos pormenorizados sobre funcionamiento de la industria desde 1965 hasta 1972 son pocos, aunque algunas historias de sellos independientes se han escrito en tiempos recientes. Estas historias se basan generalmente en entrevistas y están muy imbuidas con las nociones de "autenticidad" comúnmente atribuidas a estos sellos y sus autores y, en su mayoría, no incorporan análisis minuciosos y críticas sobre el trabajo interno de las compañías. Estas ideas y discursos en relación a las independientes suelen seguir la forma típica de la mitología del rock enfrentando a las grandes compañías y los sellos indies entre sí aludidos anteriormente, resumida sucintamente por Garofalo de la siguiente manera: *"los sellos independientes empujaron heroicamente desde las bases los límites del gusto del público por amor a la música "mientras que las grandes empresas eran "compañías estrechas y rígidas que intentaban aislar el mainstream de las complejidades de la diferencia"*¹⁴⁴. Aunque una evaluación más matizada de las diferencias y similitudes entre las majors y las independientes puede explicar las frecuentes contradicciones en las formas en que se comportan.

¹⁴⁴ Garofalo, R. Op.Cit., pag.129

De acuerdo con Hesmondhalgh, aunque también con Weinstein, esta percepción de las indies en oposición a las majors comenzó a tener mayor incidencia en el rock partir de la segunda mitad de los años sesentas¹⁴⁵. Sin embargo, el investigador inglés afirma que esta novedad no estuvo vinculada a las ideas del artista romántico tan en boga en aquel entonces sino al hecho de que las independientes fueron consideradas tradicionalmente como representantes de la oposición al control comercial, ya sea a través de un "espíritu emprendedor" o mediante el "estar en contacto con las tendencias de los entornos locales", ninguno de los cuales parece estar vinculado a ninguna aspiración particular de hacer otra cosa que obtener ganancias¹⁴⁶. Por otro lado, vale aclarar que la evidencia sugiere que las raíces de esta dicotomía se remontan más atrás y se relacionan con la preocupación mucho más amplia acerca de la dificultad de producir arte auténtico en una cultura industrializada, como he mencionado en el anterior capítulo.

Esta percepción acerca de los sellos indies como figura oposicional o de resistencia a las grandes no tiene correlación con su comportamiento durante la década de 1960, como lo demuestra la fusión voluntaria, a partir de mediados de la década, de muchos sellos independientes con majors y el uso cada vez más generalizado de estas grandes compañías como distribuidoras de nuevas subsidiarias independientes descritas anteriormente. Resulta revelador, entonces, que se consolide esta oposición en momentos en que dicho escenario, si alguna vez existió con claridad, comenzaba a formar parte del pasado. Este panorama de fusiones parece confirmar la hipótesis del "sistema abierto" en la organización de las discográficas del investigador Paul Lopes, en el cual "(...) desde finales de la década de 1960, las grandes compañías discográficas han establecido una estrategia diferente para desarrollar y producir música contemporánea muy diferente de la estrategia que utilizaban anteriormente: en lugar del sistema "cerrado" de desarrollo y

¹⁴⁵ Lo que permite percibir la paradoja que se dio entre este discurso y lo que sucedía en la práctica, dado que en dicho período la industria discográfica se estaba reorganizando mediante una serie de fusiones que tornarían difícil, sino no obsoleta, la diferenciación entre un sello independiente y una gran compañía o major, como se verá adelante.

¹⁴⁶ Hesmondhalgh, D. Op.Cit., pag. 28

*producción interna característico de los años 40 y 50, las grandes compañías discográficas han establecido un sistema "abierto" que incorpora o establece una serie de divisiones de sellos semiautónomos dentro de cada compañía, que luego establecen vínculos con sellos independientes más pequeños y productores discográficos independientes*¹⁴⁷. Es decir, contradiciendo en parte, como ya hemos anticipado, el panorama que visualizaban Peterson y Berger, el escenario de concentración, de acuerdo con López, no sería el correlato de una homogenización de la oferta cultural de productos, ya que el sistema abierto garantizaría a las grandes discográficas "(...) *en primer lugar, los grandes beneficios financieros de monopolizar el proceso final de producción y distribución de la música popular y, en segundo lugar, al establecer vínculos con un gran número de productores musicales, muchos de los cuales tienen una relativa autonomía en relación con las grandes compañías discográficas y sus divisiones de sellos, las grandes compañías discográficas pueden responder a la "imprevisibilidad" del mercado musical y garantizar que los nuevos artistas y estilos musicales de éxito se incorporen rápidamente al mercado de la música popular que controlan efectivamente*"¹⁴⁸.

Como destaca Jan Butler, "(...) *éstas majors hacia el fin de los 60s eran diferentes a las Big Four que habían dominado la industria discográfica al comienzo de los años sesentas, y las más exitosas de las grandes eran ahora Columbia, Warner Seven-Arts, RCA Victor, Capitol-EMI y MGM*". Todas ellas habían consolidado en parte su posición a través de una serie de fusiones y adquisiciones de independientes exitosas, y mediante la creación de nuevos sellos independientes iniciados por sus artistas más exitosos, a los que se les permitió operar con relativa libertad pero que utilizaron sus empresas matrices para promoción y distribución"¹⁴⁹. El sistema abierto, entonces, depende de que estos productores tengan autonomía para decidir qué artistas y qué estilos musicales se graban finalmente, en el cual el rol de las grandes discográficas pasó a ser esencialmente el de empresas de financiación y distribución para los

¹⁴⁷ Lopes, Paul D., Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990 en *American Sociological Review*, Vol. 57, No. 1, American Sociological Association, EE.UU., 1992, pag.57

¹⁴⁸ Op.Cit., pag.57

¹⁴⁹Butler, J. Op.Cit, pag. 77. Es el caso también de los Beach Boys con Brothers Records, en la misma trayectoria que hicieron los Beatles con Apple, ambos durante los años 1968/1969, aunque varios otros grupos hicieron el mismo movimiento, como el caso de The Who con Track Records.

sellos de división a los que se les permitió continuar operando como pequeñas empresas independientes.

Esto no fue necesariamente solo un cambio en el enfoque de las majors: puede decirse que las discográficas independientes también habían neutralizado la amenaza de las grandes discográficas al ocupar el lugar de sus capacidades de producción internas.

Para dar una idea más detallada de esta organización recurriremos a Paul Hirsch, un sociólogo inglés que fue uno de los pocos que analizó tempranamente, a finales de la década de los años 60, el proceso de “filtrado” mediante el cual se fabrican y lanzan los discos. Hirsch analiza los procesos a través de los cuales debe transitar el nuevo producto cultural para pasar con éxito de la etapa de producción al consumo por parte de la audiencia. Lo describe como el “*sector de rendimiento*” que “*filtra el exceso de productos*”¹⁵⁰. Como bien describe Hesmondhalgh, en la industria discográfica, debido a la incertidumbre sobre cuáles productos tendrán éxito, hay una sobreproducción de discos con la esperanza de que uno pueda convertirse en un éxito, y donde la compensación del riesgo se hace mediante la producción de un catálogo de repertorio, en el que “*los inevitables fracasos se compensan con éxitos o aciertos ocasionales*”¹⁵¹. Sin embargo, de acuerdo con Hirsch, muchos de estos discos nunca llegarán al consumidor debido a un complejo sistema de filtrado que se utiliza para garantizar que solo una pequeña muestra de los productos disponibles llegue al público¹⁵². En el caso de la industria discográfica, este filtro tiene lugar en gran medida fuera de la propia industria, más allá del control directo de las propias compañías discográficas. Las compañías ofrecen una minoría de los discos producidos a estas “organizaciones externas” para presentarlos al público. Aunque, debido a que el mercado del negocio discográfico es tan impredecible, las compañías no pueden darse el lujo de producir y promover solo las grabaciones más proclives a tener éxito. Deben producir en exceso y arriesgarse a promover cantidades desconocidas ya que

¹⁵⁰ Hirsch, Paul. *The Structure of the Popular Music Industry. An Examination of the Filtering Process by Which Records are Preselected for Public Consumption*, Survey Research Center, Institute for social Research, The University of Michigan, 1969, pag. 24

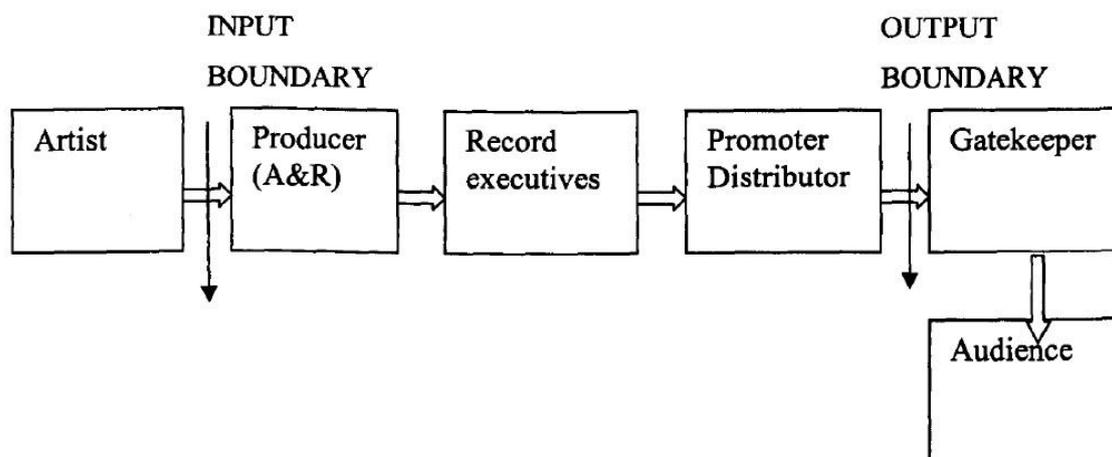
¹⁵¹ Hesmondhalgh, D.. Op.Cit, pag.30

¹⁵² Hirsch, P., Op.Cit., pag.6

no pueden "(...) controlar eficazmente aquellos elementos en sus entornos que determinan el destino de sus productos"¹⁵³.

Hirsch describe las industrias culturales, en las que sector discográfico es el que nos interesa, en una lucha con la incertidumbre tanto en sus límites de entrada (input) como de salida (output), es decir, lidiando con el riesgo tanto al decidir qué productos fabricar como con qué productos intentar persuadir al público para que compre. Describe una serie de filtros y guardias (gatekeepers) que un producto debe negociar con éxito para llegar al público¹⁵⁴. El análisis del sociólogo inglés sobre esta serie de filtros se basa en estudios de los principales sellos discográficos del período, aunque se aplica igualmente a los sellos independientes que tenían la misma necesidad de llegar a un mercado.

EL SISTEMA DE FILTRO EN LA INDUSTRIA DISCOGRÁFICA¹⁵⁵



Cada cuadro representa una categoría de persona por la que un objeto cultural debe moverse para alcanzar la siguiente etapa antes de llegar finalmente a la audiencia. Los primeros tres recuadros o etapas podrían describirse como la etapa de producción: el artista y la canción son descubiertos y grabados por el productor (A&R es el Artist and Repertoire Man¹⁵⁶, comúnmente descrito

¹⁵³ Hirsch, P. Op.Cit, pag.6

¹⁵⁴ Op.Cit., pag.24

¹⁵⁵ A fines prácticos de este trabajo, para describir el filtro descrito por Hirsch, utilizo el modelo resumido adaptado por Butler, Jan. Op.Cit., pag.134

¹⁵⁶ En el momento en que Hirsch hizo este estudio (1967), el papel de productor de discos y el término "hombre de A&R" (A&R man) todavía se usaba indistintamente. Sin embargo, el papel del productor era

como un cazatalentos contratado por las grandes discográficas), que trabaja en la frontera de entrada (input) de la industria. El productor entonces tiene que persuadir a los ejecutivos discográficos de que vale la pena promocionar el disco. Una vez que eso ha sucedido con éxito, el disco alcanza la etapa clave en el movimiento de un producto cultural desde su creador hasta su eventual público, ya que el promotor "(...) dirige el producto a la atención del público a través de las instalaciones de los guardianes o gatekeepers"¹⁵⁷. Las siguientes tres etapas podrían describirse como la etapa de consumo en la organización, con el foco puesto en persuadir a las personas para la promoción / consumo de los discos que son el resultado de la etapa de producción. Los guardianes (gatekeepers) son aquellos que trabajan en los medios externos a la industria discográfica, a través de los cuales el público puede escuchar, o escuchar acerca de, los nuevos lanzamientos. Pueden entenderse como aquellos que monitorean el límite de salida (output)¹⁵⁸.

De manera que Hirsch, usando datos e investigaciones recopilados en 1967, se centró en la Radio Top 40, como el guardián más importante de la industria discográfica y, en particular, del tratamiento del rock en ese entonces. Este formato de radio consistía, como ya hemos mencionado en el primer capítulo, en poner al aire durante las 24 horas los 40 sencillos más vendidos de cada semana tal como se expresaban en las listas de éxitos de la Billboard, "(...) intercalados con jingles publicitarios, pausas de estaciones musicales, trucos diseñados para que los oyentes llamen por teléfono y concursos para mantenerlos escuchando"¹⁵⁹. Destinado fundamentalmente a un público adolescente, este formato suponía además una inexistente autonomía para los DJs en cuanto a la música seleccionada, lo que significaba que las oportunidades de payola para los DJs eran limitadas, influenciando de forma decisiva en los cambios en la 'personalidad' del DJ, una figura que había sido

sutilmente diferente al del hombre de A&R, este último actuaba como mediador entre los intereses de los dueños de las compañías, primeramente interesados en la rentabilidad, y el personal creativo, quienes quieren construir su reputación a través de la producción de un trabajo original, innovador y/o perfecto. El papel del productor era muy similar tanto en las grandes compañías discográficas como en las independientes. Butler, J., Op.Cit., pag.134

¹⁵⁷ Hirsch, P. Op.Cit., pag.7

¹⁵⁸ Op.Cit., pag.7

¹⁵⁹ Op.Cit., pags.10-11

tan importante para la difusión del rock n 'roll durante los años cincuenta y que en este formato había sido readaptada cuidadosamente por DJs controlados y optimistas, que rara vez hablaban¹⁶⁰.

Además de esta dependencia de la Radio Top 40, la industria discográfica tuvo que lidiar también, a partir de la segunda mitad de los años sesentas, con el vínculo cada vez más estrecho entre la contracultura y el rock y con nuevos actores que se convirtieron en importantes “filtros” para legitimar o autenticar la música que se lanzaba. Esta relación se produjo a medida que la audiencia del rock cambió de adolescentes a estudiantes universitarios. Y las ideas contraculturales de rebelión e individualidad creativa se incorporaron a las diferentes modalidades de autenticidad que se adhirieron al rock a medida que avanzaron los años sesenta. La primera, con el argumento del arte romántico versus el comercio, que fue fundamental en el discurso contracultural, y la otra, mediante el surgimiento de la dicotomía entre música en vivo y grabada que surge a partir del uso de la música rock como parte integral de las reuniones comunales de los hippies, los precursores del festival de rock al aire libre.

EL NEGOCIO Y LA CONTRACULTURA: EL SURGIMIENTO DE LA PRENSA ROCK.

Existe un consenso general, con alguna flexibilidad en las fechas, en que la primera fase de la contracultura, descrita usualmente como la fase utópica, alcanzó su punto máximo entre 1967 y 1968, y luego se desintegró cuando la década de 1960 llegó a su fin. En el mismo sentido, se habla a menudo de que el rock alcanzó su punto máximo en 1967 con el Monterey Pop Festival y el lanzamiento del Sgt. Pepper Lonely Hearts Club Band de los Beatles, seguido por una expansión del género que pierde autenticidad a medida que los beneficios comerciales se hacen realidad y la droga de elección cambia del LSD a la cocaína. Este esquema del auge y caída de la contracultura también suele estar vinculado a la comercialización, ya sea de la contracultura misma o de la música rock. A partir de entonces, el término hippie suele asociarse

¹⁶⁰ Op.Cit., pag.63

menos a una actitud realmente anti-establishment que a una constelación imprecisa de significantes que se usa para designar un look, una moda, una actitud o un estilo de vida¹⁶¹.

Sin embargo, este acuerdo omite algunos aspectos contradictorios sobre la relación entre el rock y la contracultura. Esta visión del rock, y en particular del rock hecho en San Francisco, como un reflejo de la cultura hippie y un medio para difundir su mensaje, prevaleció en la prensa emergente del rock en 1967, aunque no sólo aquí. Jan Butler menciona que este tópico también apareció en la revista Billboard en forma de un Billboard Spotlight que se incluyó en la edición del 6 de mayo de 1967, titulado *San Francisco, 'America's Turned on City'*¹⁶². La Billboard Spotlight estaba pensada para llamar la atención de la industria sobre las escenas musicales nuevas y potencialmente viables desde el punto de vista comercial, y tomó el formato de las revistas importantes dentro de la revista e “(...) *incluía una variedad de artículos sobre el área en discusión, así como entrevistas con músicos locales, DJ de radio, productores, managers, etc*”. Butler observa que estas entrevistas “(...) *también refuerzan esta idea de que la contracultura y la escena musical son una y la misma cosa en San Francisco*”.

Sin embargo, nota que simultáneamente “(...) *una encuesta de fanzines y periódicos de la prensa underground contemporánea sugiere que este vínculo se consideró menos importante fuera de San Francisco, especialmente entre los periódicos más políticamente motivados de la época*¹⁶³. El investigador observa que “(...) *la mayoría de estos periódicos del período 1966-1968 contenían alguna referencia a la música, y muchos publicaban anuncios de discos, (...) pero por lo general no vinculan explícitamente la música con las políticas contraculturales. Sin embargo, el punto de vista de la prensa rock sobre la relación del rock con la contracultura se ha convertido en una verdad aceptada, y el rock está más estrechamente asociado con el aspecto hippie de la contracultura, el elemento que trató de causar la revolución no a través de la acción política directa o la protesta, sino a través de la adopción individual de*

¹⁶¹ Braunstein, Peter y Doyle, Michael William. Op.Cit., pag. 5

¹⁶² Butler, J. Op.Cit., pag. 141

¹⁶³Se trata de una investigación de archivo del autor llevada a cabo en la Biblioteca de Investigación Charles E. Young de la UCLA, utilizando los microfilms de la The Underground Press Collection, que estudia el contenido de una serie de publicaciones de todo Estados Unidos entre 1966-1968

una forma de vida alternativa, con la idea de que si suficientes personas se trasladan más allá del sistema existente, el estado eventualmente cambiaría"¹⁶⁴. Esto coincide con las afirmaciones de Simon Frith respecto de que si bien uno de los cimientos de la prensa de rock es la prensa underground propiamente dicha, con el *Village Voice* como un precursor relevante, sus verdaderos cimientos fueron puestos en 1964 por el LA Free Press y el Berkeley Barb, periódicos que "no se preocupaban por la música como tal, sino por el estilo de vida, por "la droga, el sexo y la revolución", por, en palabras del posterior eslogan de los Panteras Blancas, el "revolutionary motherfucker armed love". En estos, la música era valorada en la medida en que podía conectarse con estos intereses, aunque "(...) pronto adquirió importancia como la fuente más fértil de ingresos del underground, ya fuera que el dinero proviniera de la publicidad de las compañías discográficas o de los beneficios de los músicos"¹⁶⁵.

El rock resultó ser la forma básica de la cultura underground, pero al llegar a serlo se impregnó, a través de la prensa emergente de rock, de una ideología que discrepaba notablemente de las nociones anteriores del pop: el rock se valoraba por su postura política, su agresividad, su sexualidad y su relación con la lucha cultural. Esta es una de las razones fundamentales por la que, a medida que el rock y la contracultura se vincularon en los medios, un nuevo tipo de autenticidad comenzó a discutirse, uno que era mucho más ferozmente anti-comercial que el asociado con el surgimiento del productor emprendedor: la autenticidad de la música rock en vivo. Y tal como afirma Butler, "(...) no fue hasta que el rock se vinculó con la contracultura que se requirió cada vez más que las bandas fueran auténticas no solo como artistas, sino también como artistas anti-establishment, y preferiblemente para ser parte de la comunidad de la contracultura, al menos en apariencia"¹⁶⁶.

Hasta dicho momento, la idea del rock como arte, durante el curso de 1966, fue aceptada en algunas partes de los principales medios de comunicación, con la

¹⁶⁴ Op.Cit., pags. 141-142

¹⁶⁵ Frith, S., Op.Cit., pags.168-169

¹⁶⁶ Butler, J. Op.Cit., pag.142

aparición de artículos serios sobre el estatus artístico de Brian Wilson y otros intérpretes de rock, y del primer documental sobre rock, *Inside Pop: The Rock Revolution*, que incluyó una introducción de Leonard Bernstein elogiando algunas cosas de rock al menos como ejemplos de una nueva forma de música de arte moderno¹⁶⁷. Pero, de acuerdo con Butler, esta “(...) *forma de autenticidad estaba claramente relacionada con la industria discográfica y con el éxito comercial, aparentemente sin problemas, en términos del efecto que esto podría haber tenido en la autenticidad percibida del artista*”¹⁶⁸. Como comenta Christopher Gair, esta transformación a una postura anti-comercial ocurrió sorprendentemente rápido desde el momento en que las bandas asociadas con el movimiento hippie en San Francisco tuvieron la oportunidad de tener una presencia nacional luego del Festival Pop de Monterey en junio de 1967¹⁶⁹.

Hasta ese momento, sin embargo, como Thomas Frank demuestra en el caso de la publicidad y la moda, las ideas sobre la importancia de la libertad creativa y la naturaleza del arte ya habían penetrado en la industria discográfica, y en el marketing y en la publicidad, antes de que la contracultura estrechara los lazos con el rock, permitiendo a mucho personal creativo una libertad sin precedentes dentro de los límites del negocio a través del crecimiento de la figura del productor empresario y del estudio de grabación como herramienta de indagación artística y sonora. Recordemos, como hemos mencionado en el segundo capítulo, que Frank sostiene que en lugar de que las corporaciones “(...) *desearan controlar la contracultura a través de la cooptación, ya se estaba llevando a cabo una revolución similar a la contracultura en las empresas y sus prácticas en la década de 1960, una que en algunos casos precedió a la contracultura, y que en otros fue influenciada por ella*”¹⁷⁰. Y una parte fundamental del problema de discutir al rock en los términos de contraculturas falsas o auténticas en particular es porque muchos fenómenos y medios de la cultura de masas fueron adoptados y surgieron de la contracultura.

¹⁶⁷El documental se puede ver en Youtube en <https://www.youtube.com/watch?v=vyiGFRj5b-k>

¹⁶⁸ Butler, J. Op.Cit., pag.142

¹⁶⁹ Gair, C., Op.Cit., pag. 133

¹⁷⁰ Frank, T., Op.Cit., pag.50

La prensa emergente de San Francisco que instaló este discurso anti-comercial y se embanderó con las nuevas inquietudes y debates alrededor de la música rock en vivo, tiene su paradigma en la revista Rolling Stone, fundada por Jann Wenner y Ralph Gleason en Noviembre de 1967. La presentación editorial que hace su fundador en el primer número deja en claro cuáles son las intenciones del nuevo periódico:

“Probablemente te estés preguntando qué estamos tratando de hacer. Es difícil de decir: una especie de revista y una especie de periódico... Hemos comenzado una nueva publicación que refleja que lo que vemos son los cambios en el rock and roll y los cambios relacionados con el rock and roll. Dado a que los periódicos comerciales se han vuelto tan inexactos e irrelevantes, y debido a que las revistas de fans son un anacronismo, creado en el molde del mito y el sinsentido, esperamos tener algo aquí para los artistas y la industria, y para cada persona que ‘cree en la magia que puede hacerte libre’. Rolling Stone no se trata sólo de música, sino también de las cosas y actitudes que la música abraza”¹⁷¹.

Con influencias del Village Voice, pero asentada en la tradición de la prensa underground angelina mencionada más arriba, la tradición de la Rolling Stone sin embargo tiene un ascendiente importante incluso para su fundador, Jann Wenner: Crawdaddy, fundada por Paul Williams en el año 1966. Y como Mojo-Navigator, Creem (revistas/fanzines que se lanzaron poco después) y la misma Rolling Stone, todas ellas “ (...) variaban mucho en su formato, estilo, éxito y preocupaciones, pero tenían en común el tratamiento serio del rock como forma cultural, y establecían, por su parte, las mismas conexiones entre el rock y el estilo de vida que la prensa underground establecía por la suya”¹⁷².

La nueva prensa, y particularmente la Rolling Stone por su rápido éxito nacional, se encontró ante una disyuntiva entre la ideología disponible del rock, una ideología extraída de las inquietudes del underground, y las demandas de la promoción del rock, exigencias procedentes de un negocio discográfico que gradualmente empezaba a comprender el nuevo mercado y exploraba formas

¹⁷¹ Frith, Simon. Op.Cit., pag.169

¹⁷² Op.Cit., pag.169

de llegar al mismo. Estos nuevos discursos que se instalaron en el imaginario del rock en los últimos años de la década negociaron su ingreso al circuito del rock no sin exponer las grandes contradicciones que persisten incluso hoy en día en el rock desde aquel entonces, ya sea en los términos del “arte vs comercio”, o de la grabación vs. el en vivo, etc., tal como lo desarrolla Deena Weinstein. Y es que, como afirma Simon Frith: *“La dependencia ideológica de Rolling Stone del negocio de la música reflejaba su situación material. Las compañías discográficas apoyaron al periódico durante las dificultades financieras de sus primeros años. WEA prestó al periódico 100.000 dólares, CBS ayudó con la distribución y la administración, las compañías discográficas suministraron prácticamente todos los considerables ingresos publicitarios de Stone desde sus inicios. Creían que “el periódico era bueno para la música” y estaban de acuerdo con Clive Davis, de la CBS, en que si la Stone “nos atacaba de vez en cuando” era simplemente “para protegerse de las acusaciones de ‘venderse’ de sus “lectores supuestamente antisistema”*¹⁷³. El escenario no dejaba de tener su costado hilarante, que su cofundador Ralph Gleason articuló con ironía y cinismo de la siguiente manera: *“(…) para ganar dinero, las empresas corporativas estadounidenses permitirán, en una especie de autólisis (proceso biológico autodestructivo), que se predique su propia destrucción a través de un producto que sea rentable”*¹⁷⁴.

En lo que respecta al negocio, las grandes discográficas tuvieron no sólo que adaptarse al nuevo escenario producido por las leyes de competencia que castigaban a la payola y que alejó de una manera fundamental la radio del control corporativo¹⁷⁵, como lo demuestra el escenario esbozado por Hirsch,

¹⁷³ Frith, S. Op.Cit., pags.170-171

¹⁷⁴ Citado en Butler, J. Op.Cit., pag.118

¹⁷⁵El “Payola”, como lo determinaron las audiencias de la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC), era un sistema de pago de disc jockeys para favorecer ciertas grabaciones y reproducirlas con una frecuencia de seis a diez veces al día, suprimiendo así la competencia y desviando el comercio de la competencia a través de “publicidad engañosa”. Las “audiencias del Payola”, iniciadas a voluntad por las grandes compañías cuando los sellos independientes empezaron a imitar eficazmente estas prácticas, continuaron desde 1959 hasta 1963 y desenterraron poca evidencia de esta práctica más allá de la que siempre había existido en la industria. Sin embargo, condujeron a la aplicación de leyes de competencia más estrictas en la industria discográfica, lo que resultó en un mercado más abierto en el que los sellos independientes podrían competir más fácilmente con las principales compañías. El éxito de la Radio Top 40 que describe Hirsch se debe en parte a que la autonomía de los DJ, grandes beneficiarios de las prácticas de payola, era inexistente en dicho formato. Para una mirada histórica y sus consecuencias

sino que también tuvieron que cambiar sus prácticas de marketing y publicidad para apuntar y alcanzar al público de rock cuando el vínculo entre el género y la contracultura se hizo cada vez más indisoluble.

INDUSTRIA DISCOGRÁFICA: LA EMERGENCIA DE UN SISTEMA ABIERTO.

Para ese entonces, además, las majors se habían dado cuenta, observando el éxito de las independientes en la primera mitad de los años 1960s, que el mercado de la música popular podía diferenciarse y orientarse "según los grupos de edad y los gustos"¹⁷⁶, un cambio fundamental, ante su postura tradicional de ver a la audiencia de música popular como una masa homogénea con audiencias minoritarias atendidas en algún otro lugar fuera del espectro. Solo cambiando aquellas prácticas, las grandes empresas pudieron recuperar la participación dominante de mercado que tenían las compañías independientes. Para lograr esto, de acuerdo con Butler, y en un gesto sin precedentes, las majors recurrieron cada vez más a "(...) *consultores externos dentro de la escena del rock para que actuaran como un conducto entre las instituciones en desarrollo del rock y sus seguidores. Se trata de personas que ya tenían experiencia trabajando en ámbitos del rock, como el periodista musical Derek Taylor, quien se convirtió en publicista de los Beatles y más tarde de los Beach Boys, o el manager de Jimi Hendrix, Chas Chandler, quien fuera originalmente bajista de The Animals. Aunque a menudo eran " (...) solo fanáticos de la música o parte de la escena de la contracultura con la que las bandas de rock estaban cada vez más asociadas. A medida que el rock creció, las personas involucradas en la música, pero no empleadas directamente por la industria de la música, ayudaron a definir el género, organizando eventos, conciertos y festivales, y comenzando su propia prensa dedicada al rock*"¹⁷⁷. La prensa rock emergente se inscribe entonces en este contexto. Y, como se ha

económicas, leer a Coase. R.H, Payola in Radio and Television Broadcasting en Journal of Law and Economics, Vol. 22, No. 2, The University of Chicago Press, 1979. Disponible en el siguiente link: <https://booksc.org/book/22467162/56f2d4>

¹⁷⁶ Butler, J. Op.Cit., pag.78

¹⁷⁷ Op.Cit., pag.129

mencionado anteriormente, la publicación más famosa fue la revista Rolling Stone, que comenzó en San Francisco en 1967.

En definitiva, y en lo que respecta a esta relación entre las discográficas y estos nuevos actores “externos”, que podríamos llamar consultores externos, creadores de símbolos o intermediarios culturales, en el contexto emergente de autenticidades más anti-comerciales, la dinámica resultante en este panorama parece atenerse a lo que describe Butler: *“(…) la industria discográfica, particularmente los sellos mayor, recurrieron a los intermediarios culturales del rock para ayudar a resolver su problema dual con la contracultura, al persuadir a las bandas imbuidas de valores anti-comerciales y contraculturales para que firmasen acuerdos discográficos y ayudaran a la industria a vender los discos, que esas bandas habían hecho, de vuelta a la contracultura y más allá. 1966 marcó un punto en el que la industria discográfica necesitaba cada vez más intermediarios culturales para trabajar tanto en sus límites de entrada (input) como de salida (output) para complementar el enfoque existente de los guardianes tales como el productor emprendedor o el DJ del top 40”*¹⁷⁸.

Este “estilo” de organización del negocio discográfico parece darle la razón a López y su hipótesis de un sistema abierto adoptado por las discográficas, con la incorporación en primera instancia de la figura del productor empresario y la subsiguiente autonomía creativa en el estudio de grabación, como bien mencionan Peterson y Berger. Además, las grandes compañías también parecen haber tercerizado los sectores de marketing y de distribución al negociar con los incipientes actores de la nueva prensa de rock y de la publicidad las maneras de exponer los nuevos números y actos en los medios adecuados y con el estilo o lenguaje apropiados. Como afirma Butler: *“(…) aunque la contracultura reflejó en cierta medida los cambios que la industria ya estaba haciendo dentro de sí misma, tanto en los sellos independientes como en las majors, la audiencia a la que la industria de la música quería apuntar era el mercado de la juventud, por lo que para ellos parece particularmente*

¹⁷⁸ Butler, J. Op.Cit., pag.162

*importante no solo lograr que el lenguaje y el simbolismo sean correctos, sino también hacer que parezca auténtico*¹⁷⁹.

En el mismo sentido, la absorción de los sellos independientes y el establecimiento de estos sellos semiautónomos bajo su órbita, dotó a las grandes compañías de las capacidades internas de las independientes, lo que estaba en sintonía con la idea también de adoptar la visión de una segmentación de los públicos. Ya que *“(...) absorbiendo los sellos independientes para crear un “catálogo diverso pero coherente”, las majors no estaban solamente apuntando hacia una audiencia más amplia, sino que también estaban incrementando las chances de que cualquier número o artista particular pudiera imponer un gran hit a través de un largo sector de su audiencia al cubrir todos los subgéneros que habían llegado a ser aceptados como rock, aumentando así las posibilidades de que sus discos ‘alcanzaran los diez primeros puestos de las listas y, por lo tanto, obtuvieran enormes ganancias*”¹⁸⁰. Mientras que para las independientes, en este escenario de expansión de ventas, el beneficio vino por el interés de las majors en desarrollar sus catálogos *“...a través de la expansión y amalgamamiento con una variedad de sellos más pequeños. (Dado que) a medida que la rotación de los discos se incrementó, las cadenas de distribuidores independientes no pudieron responder rápidamente o con la eficacia suficiente a la abultada hoja de ruta de los nuevos lanzamientos de cada semana. Cada vez más urgente, las independientes demandaron un sistema de distribución estable de manera tal de tener sus discos para el público lo más rápido posible. La única forma de poder alcanzar esto, con pocas excepciones, fue unir las fuerzas bajo el paraguas de una major y usar sus recursos combinados para financiar su propio sistema de distribución*”¹⁸¹.

¹⁷⁹ Butler, J. Op.Cit., pag.147

¹⁸⁰ Con la rotación de discos acrecentándose exponencialmente desde 1964-1969; las ventas de discos se duplicaron, alcanzando \$1.6 mil millones de dólares, y por primera vez, hacia finales de la década los ingresos brutos de las ventas de discos superaron a los de todas las demás formas de entretenimiento. (Butler, J. Op.Cit., pag.,81)

¹⁸¹ Op.Cit., pag.82

En definitiva, no se trataba simplemente de que las grandes empresas cooptaran a las independientes, sino de una relación más simbiótica que surgía entre los dos tipos diferentes de compañías discográficas, basada en parte en las creencias sobre la autenticidad y su importancia en la producción de música rock. El proceso de reoligopolización del mercado de la música del rock por parte de las majors, un escenario que no se veía desde inicios de los años 50s, comenzó a verse a fines de los años sesentas pero a costa de una serie de transformaciones del negocio discográfico: *“(...) las creencias sobre la autenticidad impregnaron toda la industria desde la década de 1950 en adelante, con una variedad de funciones y efectos diferentes. Estas creencias sobre las condiciones requeridas para crear arte no solo dieron autonomía a los músicos, sino que también alentaron a la industria a aumentar el número de personas autónomas que empleaban o con las que tenían relaciones en la mayoría de los sectores de la industria”¹⁸².*

Resulta paradójico que semejante escenario coincidiera con el ascenso de la autenticidad que hegemonizó el imaginario del rock en los últimos años de la década del sesenta y que cargaba con un rechazo claro hacia la idea de comercio y el negocio y que, por otro lado, exacerbaba los valores de la ejecución musical en vivo por sobre las grabaciones. En este sentido, la expansión de los valores contraculturales en el rock, decodificados en términos de un el estilo de vida, y propagados fundamentalmente por la prensa de rock surgida a fines de los sesentas, tuvo una influencia decisiva a la hora de valorar lo que se suponía arte legítimo, que a pesar de su versatilidad y flexibilidad en lo que significara, presuponía como piso un rechazo a la cultura corporativa de las grandes discográficas y a cualquier significativo asociado. Uno de los más importantes fue el estudio de grabación.

EL ESTUDIO DE GRABACIÓN: LA COLABORACIÓN EN EL MODO EMPRENDEDOR-EMPRESARIO

¹⁸² Op.Cit., pag.109

El escenario permite vislumbrar la creciente importancia del estudio de grabación como correlato de la nueva figura que emergió a finales de la década de los años 50s en la industria discográfica: la figura del productor emprendedor empresario. Ya tuviera su propia empresa o que creciera dentro de una gran compañía, esta figura fue fundamental a la hora de dar cuenta del nuevo panorama emergente. En otras palabras, se le otorgó autonomía institucional dentro del estudio, pero siempre dependiendo de que continuara siendo un productor emprendedor exitoso, es decir, que creara continuamente discos que llegaran a los primeros lugares de las listas. Como ya se ha mencionado antes, la figura paradigmática en esta etapa fue Phil Spector. Discípulo de los legendarios Jerry Leiber y Mike Stoller, quienes junto a otros dúos de compositores de su generación¹⁸³ actualizaban la herencia de Tin Pan Alley para el pop adolescente y los girls groups, además de ser los primeros productores empresarios que se inclinaron más hacia un papel fuerte en el estudio, Spector fue el primer productor en ser ampliamente comparado con un artista musical y discutido en términos de genio. El escritor Tom Wolfe lo describe tempranamente en un artículo dando una idea aproximada del prestigio que tenía su figura a inicios de los años sesentas: *“Spector lo hace todo. Escribe la letra y la música, busca y contrata a los artistas. Los lleva a un estudio de grabación en Los Ángeles y dirige él mismo la sesión de grabación. Los somete a horas y días de grabación para conseguir los dos o tres minutos que quiere..... maneja los diales de control como un maestro de la electrónica... usando cosas como dos pianos, un clavicordio y tres guitarras en un disco; luego lo regraba todo con esotéricos efectos de doblaje (dubbing) y sobregrabación (over-dubbing), reforzando los instrumentos o las voces, y obteniendo lo que se conoce en la industria como "el sonido Spector"”*¹⁸⁴. Tomando de base las prefiguraciones elaboradas por sus maestros Lieber y Stoller para los Drifters, Spector, además de formar parte de una generación fundamental de nuevos productores que ayudarían a redefinir la industria

¹⁸³ Tales como Goffin & King, Mann & Weill y Pomus & Shuman

¹⁸⁴ Wolfe, Tom., *The First Tycoon of Teen* en *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Picador, New York, EE.UU., 2009, pag.64

discográfica en su conjunto¹⁸⁵, es el antológico creador del “Wall of Sound”, su sonido distintivo. Toynbee describe adecuadamente los cambios en la concepción del evento sonoro que introdujo Spector en el estudio de grabación: *“El factor clave en las producciones de Spector era precisamente la falta de aislamiento entre fuentes de sonido discretas. Los bajos, las baterías, las guitarras, los pianos, y también los cantantes, se colocaban juntos en los estrechos confines del área de grabación. Los sonidos se agrupaban y los micrófonos se colocaban en consecuencia, pero a menudo había una cantidad considerable de filtraciones entre ellos. Spector también hizo un esfuerzo consciente por captar el sonido ambiente que inundaba todo el espacio del estudio....la música representó quizás el desarrollo más completo hasta la fecha de una estética propia del pop. Los músicos-ventrílocuos actuaban a través de la tecnoesfera (del estudio). Empleaban una estética de la ambigüedad que dependía en cierto grado de la incertidumbre del público acerca del estatus del evento musical interpretado y de su posición en relación tanto con el intérprete como con el propio oyente. Sin embargo, en el caso del muro de sonido, el oyente está inmerso en el sonido. La tecnoesfera se extiende ahora más allá del altavoz para envolver al público”*¹⁸⁶. En definitiva, el empresario productor emprendedor, como el caso de Spector, introdujo una nueva estética para la grabación con la que se buscó *“(...) desarrollar en el público una apreciación de la grabación en el estudio como algo estéticamente deseable en sí mismo y no como un intento de simulación de una actuación en directo, todo lo cual fomentó la innovación en el uso de los limitados recursos artísticos y de estudio”*¹⁸⁷.

Sin embargo, la nueva dinámica en el estudio de grabación produjo cambios en los roles tradicionales de los oficios en el estudio, los cuales, como hemos

¹⁸⁵ Utilizando una elaborada instrumentación, una producción de estudio lujosa y técnicas de grabación avanzadas, la siguiente generación de productores independientes de rhythm and blues (Luther Dixon, Phil Spector, Berry Gordy) tradujeron la contundencia y el impacto emocional del rhythm and blues al mercado general. En el proceso, reavivaron el espíritu del primer rock 'n' roll y pusieron en primer plano, por primera vez, una veintena de voces femeninas, en su mayoría negras, y un variado abanico de grupos vocales femeninos, conocidos colectivamente como los girl groups. Ver Garófalo, R., Op.Cit., pag. 151

¹⁸⁶ Toynbee, J. Op.Cit., pag.88

¹⁸⁷ Kealy, Edward. From Craft to Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music en Frith, S. y Goodwin, A. (eds), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, EE.UU., 1990, pag.176

mencionado en lo relativo a la introducción de las ideas de autenticidad en creación de las grabaciones, tendrían repercusiones a largo plazo. Ya que “(...) *en contraste con el modo de producción artesanal-sindical*¹⁸⁸, *con su énfasis en la corrección técnica, el realismo de la sala de conciertos y la estricta división del trabajo, el modo empresarial o emprendedor es una colaboración más fluida y abierta que permite un intercambio de habilidades e ideas entre los músicos, técnicos, y empresarios del mercado musical*”¹⁸⁹. Esto Kealy lo ilumina cuando menciona los cambios que atraviesan los mezcladores de sonido en el nuevo escenario: “(...) *la ideología profesional de estos mezcladores de sonido se amplió más allá de la de técnicos estrechos, instrumentales y sindicalizados para incluir una perspectiva empresarial orientada al cliente, que reflejaba las nuevas funciones de vendedor y productor de grabaciones de éxito...en el que el mezclador actúa más como un trabajador de servicios que debe complacer a sus clientes sin beneficiarse de la apelación a un conjunto de normas artesanales exigibles a través de su sindicato*”¹⁹⁰. Este desarrollo evolucionó más tarde hacia una especie de disolución entre el rol de mezclador y de músico cuando el estudio de grabación, a través de las nuevas autenticidades, comenzó a legitimarse como una herramienta para explorar artísticamente, como en un laboratorio, tanto las ideas de los músicos como el aspecto sonoro de las grabaciones.

Fueron los propios músicos de la nueva generación del rock quienes “(...) *se dieron cuenta de que la brecha entre la ingeniería del sonido y la creación de la música se había reducido en un grado notable*”¹⁹¹. Ya que en la década de 1960, los avances en la tecnología de grabación facilitaron la participación del músico de rock en el proceso de mezcla de sonido. Las grabadoras y las cintas se convirtieron en multipistas, con hasta 24 pistas separadas en una cinta. Cada instrumento podía grabarse por separado y luego reproducirse y editarse

¹⁸⁸ Como bien observa Edward Kealy, una característica destacada de las sesiones de grabación en los estudios de grandes discográficas alrededor de 1950 era la regulación de los sindicatos artesanales (craft union regulation). Además, las normativas de los departamentos de contabilidad y marketing de las corporaciones estructuraron aún más las relaciones entre los colaboradores y decidieron el ritmo de su trabajo. Kealy, E., Op.Cit., pag.175

¹⁸⁹ Kealy, E., Op.Cit, pag.177

¹⁹⁰ Op.Cit, pag.177

¹⁹¹ Op.Cit., pag.178

con todo detalle. Este desarrollo de anexar la función de ingeniero de sonido por parte del músico “(...) sólo pudo ser posible cuando la balanza de poder en la organización del trabajo de colaboración en el estudio se inclinó a favor del músico de rock. Porque cuando estos músicos empezaron a obtener contratos de grabación de las principales majors discográficas, se vieron enfrentados al modo de colaboración artesanal y a las normas de trabajo del "manos fuera del equipo" de los mezcladores de sonido inscriptos en la modalidad artesanal-sindical”¹⁹².

Sólo bajo esta lógica puede entenderse la voluntad pionera del líder de los Beach Boys, Brian Wilson, por hacerse cargo tempranamente del control de la producción de los discos del grupo en Capitol Records. Un hecho sin precedentes en el rock, y que expone de manera profunda la influencia no sólo en lo musical que tuvo la figura de Phil Spector en el líder de la banda californiana, sino la visión de que la nueva dinámica en el estudio de grabación hacía posible que el músico tuviera peso propio para decidir los arreglos, además de las canciones, siempre y cuando los éxitos se reflejaran en las listas nacionales, en consonancia con la figura del productor empresario emprendedor que describen Peterson y Berger en sus investigaciones. O que los Beatles continuaran este proceso involucrándose cada vez más en las decisiones sobre los arreglos en el estudio, siempre bajo la batuta maestra de George Martin.

Por eso es importante destacar que estos desarrollos expresan el proceso de transformación que el negocio discográfico estaba atravesando a gran velocidad, en el que las autenticidades tuvieron un papel fundamental desde fines de la década de los 50s. En este escenario, la autenticidad entendida como libertad artística y experimentación es la última que presupone una “convivencia” armónica o sin sobresaltos entre la cultura emergente del rock y el negocio discográfico antes que los nuevos valores vinculados a la escena en San Francisco, que tomaron a la actuación en vivo y al estilo de vida como caballos de batalla, en contraposición a la práctica dominante hasta ese momento en el que el estudio de grabación y la exploración sonora sin vínculos

¹⁹²Op.Cit., pag.178

directos con la interpretación en vivo, comenzaron a expandirse de la mano de los nuevos medios, entre los que resaltan la nueva prensa de rock y también la radio. Estos nuevos discursos y valores que consolidaron el maridaje entre las ideas contraculturales en boga y el género rock inauguraron una nueva dicotomía con aquella autenticidad más vinculada con la prácticas del estudio de grabación, y puso de relieve las tensiones que se expresaban en parte a través de las escenas de Los Ángeles y San Francisco.

AUTENTICIDADES EN TENSIÓN: LOS ANGELES Y SAN FRANCISCO. PROBLEMAS PARA LOS BEACH BOYS.

Como ya hemos visto con anterioridad, la ciudad de Los Angeles se transformó a principios de la década de los 60s en el nuevo epicentro de la industria discográfica estadounidense, que tradicionalmente había tenido su base en la ciudad de New York, primero bajo el prisma de Tin Pan Alley y luego a través de las oficinas del Brill Building¹⁹³. Las razones de este desplazamiento tenían su principal fundamento en la economía: a medida que crecía el mercado de la música dirigida a los jóvenes, era casi inevitable que la dirección del negocio gravitara hacia una ciudad cuya industria cinematográfica ya estaba ayudando a trasladar gran parte del capital artístico fuera de Nueva York. En este contexto, los recursos adicionales asociados con la realización de películas le dieron a Los Ángeles una ventaja sobre ciudades como San Francisco en la provisión de estudios de grabación con la tecnología más actualizada dentro de la región de la costa oeste, acorde además con la incipiente carrera por la innovación sonora que comenzaba a darse en el estudio de grabación¹⁹⁴. Grupos como Buffalo Springfield, The Byrds, Love y The Doors tocaban por el Sunset Strip angelino de aquella época, pero uno de los grupos que logró aunar éxito y reconocimiento artístico no sólo local sino nacional en aquel

¹⁹³ El Brill Building (también conocido como pop del Brill Building o sonido del Brill Building) es un subgénero de la música pop que tomó su nombre del edificio Brill Building de la ciudad de Nueva York, donde numerosos equipos de compositores profesionales escribieron material para grupos de chicas e ídolos adolescentes durante los primeros años de la década de los 60. El término también se ha convertido en una metonimia del periodo en el que florecieron esos equipos de compositores.

¹⁹⁴ Gair, C. Op.Cit., pag.174

entonces – mediados de los 60s - eran principalmente Los Beach Boys, particularmente Brian Wilson.

Sin embargo, hacia 1966 apareció una nueva generación de grupos asentada en San Francisco que sin darle forma a su repertorio y a los requisitos necesarios para ingresar al formato imperante de la radio en ese entonces, la radio de los 40 principales, y asentada en la escena bohemia y comunitaria de la ciudad, contribuyó decisivamente a reconfigurar la cultura rock a través de un conjunto novedoso de medios y de nuevas prácticas que ponían como eje central evaluaciones y consideraciones acerca de lo que significaba ser un músico de rock en una sociedad capitalista desarrollada. Estamos hablando principalmente de The Grateful Dead y Jefferson Airplane, pero podrían nombrarse otros grupos que no recogieron el éxito de los mencionados pero que fueron importantes en su momento, si bien tenían sus diferencias tanto en sonido como en sus orígenes¹⁹⁵, como Big Brother & the Holding Company, Country Joe & the Fish, Quicksilver Messenger Service y otros. La dimensión contracultural de la nueva autenticidad, que comportaba valores anticomerciales, al menos en sus pancartas, en la tradición de la misma prensa underground de la que provenía, y que tenía la prensa emergente y a la free radio como actores más importantes, elevó a la escena predominante hasta ese entonces de Los Angeles como una escena superficial, sujeta al control de las compañías discográficas y que tenía en sus discos la prueba de una serie de artilugios y fantasmagorías que no tenían relación sincera con la ejecución musical en un escenario, apuntando al estudio de grabación como el vector más determinante de este panorama¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Había variadas diferencias entre las bandas de San Francisco. Country Joe & The Fish provenía de la zona de Berkeley, bajo la influencia de la militancia estudiantil, muy distinta al ethos comunitario de Haight-Ashbury. Otra banda representativa como la Steve Miller provenía de Texas

¹⁹⁶ La oposición que se planteó entre las ciudades de San Francisco y Los Ángeles parece construirse a partir de la dicotomía entre “escena” y “comunidad” musical. A pesar de la abstracción y de las complejidades que suscitan estas nociones, no deben entenderse más que como estados ideales en el marco de construcciones sociales donde las nociones de tradición y modernidad están siempre en vínculo. “Comunidad” supone un grupo de población cuya composición es “...relativamente estable, de acuerdo con una amplia gama de variables sociológicas, y cuya participación en la música toma la forma de una exploración continua de uno o más idiomas musicales que se dice que tienen sus raíces en un patrimonio histórico geográficamente específico”. Una escena musical, por el contrario, es ese espacio cultural en el que “...coexisten diversas prácticas musicales, que interactúan entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación y de acuerdo con trayectorias de cambio y fertilización cruzada

Cuando estos nuevos discursos que posicionaban a la ejecución en vivo como la instancia legitimadora para una banda de rock tomaron fuerza, los Beach Boys comenzaron a ser mirados con escepticismo ya que su exploración en el estudio comenzaba a ser vista bajo el prisma de la anti-comercialidad y sus grabaciones empezaron a percibirse como un armazón, o espejismo de estudio, imposible de desplegar en vivo en el escenario.

ATRAVESAR LA MAREA: CONSULTORES EXTERNOS Y LOS BEACH BOYS

Con el lanzamiento de su LP *Pet Sounds*, la banda oriunda de Hawthorne ya había encontrado inconvenientes a la hora de desplazarse desde una muy afianzada autenticidad, basada en la legitimidad de las raíces populares, como lo era el surf, hacia una nueva donde la autoría y la experimentación sonora en el estudio le permitiera ser percibida y escuchada desde nuevas audiencias o estéticas. Los análisis y teorías para explicar el fracaso en ventas de *Pet Sounds* suelen caer en teorías cuasi conspiranoicas acerca del sabotaje que habría sufrido el grupo por parte de Capitol Records o caer por momentos en aspectos románticos vinculados a la genialidad “clínica” relativa a la salud mental del líder, compositor y productor de la banda, Brian Wilson.

Pero en el marco de este panorama de reinención del negocio musical y ante los nuevos actores y conflictos que trajo aparejados la aparición casi simultánea de las autenticidades asentadas en el estudio de grabación, cuya duración fue fugaz, y la que elevaba a la performance en vivo como acto de legitimación fundamental, pueden sacarse algunas conclusiones al respecto.

*muy variadas...Esta distinción simplemente concretiza dos presiones compensatorias dentro de los espacios de actividad musical: una hacia la estabilización de las continuidades históricas locales, y otra que trabaja para romper tales continuidades, cosmopolitizarlas y relativizarlas... el punto no es designar espacios culturales particulares como uno u otro, sino examinar las formas en que determinadas prácticas musicales "funcionan" para producir un sentido de comunidad dentro de las condiciones de las escenas musicales metropolitanas". Ver Straw, Will. Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music en *Cultural Studies*, 5:3, 1991, pag.368-388; y Shanks, Barry (1988) 'Transgressing the boundaries of a rock 'n' roll community'. Ponencia presentada en la 'First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPMUSA', Yale University, 1988.*

En primer lugar, y ya lo hemos mencionado, el fracaso comercial puede explicarse, de acuerdo con Jan Butler, por el hecho de que la imagen y el sonido de los The Beach Boys ya estaban firmemente arraigados en la imaginación del público, al igual que la idea de los Beach Boys eran auténticos representantes populares de un particular estilo de vida estadounidense.

CONSULTORES EXTERNOS O INTERMEDIARIOS: REINO UNIDO TOMA LA DELANTERA

Un segundo punto muy importante es que en este entonces no existía en la industria discográfica estadounidense ningún mecanismo institucional que le permitiera el grupo dar el salto hacia una nueva autenticidad que les posibilitara actualizar sus características (estética, sonido y canciones intimistas) ante nuevas audiencias. Esta transición para lograr ser percibidos como auténticos artistas se hizo por poco tiempo, pero no a través de acción alguna por parte de Capitol, quien continuaba con su política de presionar a Wilson para que siguiera lanzando hits en continuado en el mismo estilo ya establecido del productor emprendedor. En este sentido, Butler afirma convincentemente que este pasaje se realizó “...a través de **intermediarios culturales de rock independientes** y del uso de la incipiente prensa de rock, que inicialmente trabajaba en Gran Bretaña”¹⁹⁷. Los Beach Boys fueron la primera banda en beneficiarse del uso de intermediarios culturales del rock en Gran Bretaña con el sorprendente suceso de Pet Sounds después de su fracaso en Estados Unidos¹⁹⁸. Éste éxito fue impulsado por Derek Taylor, ex publicista de The Beatles, a quien los Beach Boys había contratado personalmente en marzo de 1966 con el objetivo de, en palabras de Brian Wilson, "llevarlos a un nuevo nivel"¹⁹⁹. En el día de su lanzamiento en Estados Unidos, Taylor acompañado de Bruce Johnston, organizó escuchas previas de Pet Sounds para periodistas

¹⁹⁷ Butler, J., Op.Cit., pag.165

¹⁹⁸ Un movimiento que “repetiría” poco después con angelinos The Byrds, en una búsqueda por abrirle nuevas audiencias que no buscaran solamente los hits de la semana en las listas de charts. En Priore, Domenic, *Smile: The Story of Brian Wilson's Lost Masterpiece*, Omnibus Press, EE.UU., 2005. Un movimiento parecido pero para instalar a Jimi Hendrix en el Reino Unido por parte del manager y músico Chas Chandler, lo analiza Butler en su análisis de la autenticidad.

¹⁹⁹ Citado por Butler de Badman, Keith. *The Beach Boys: The Definitive Diary of America's Greatest Band on Stage and in the Studio*, Backbeat Books, 2004. pag. 166

británicos de moda y luminarias del rock, incluyendo a Lennon y McCartney de los Beatles y a los Rolling Stones en su habitación de hotel en Londres, “...asegurándose que la mayor cantidad de periodistas posible vieran que la mayor cantidad posible de músicos británicos de moda estaban entusiasmados con el nuevo álbum de los Boys”²⁰⁰. Al hacer esto, lograron aprovechar la creciente prensa de rock en Inglaterra para crear con éxito la demanda del álbum a partir de un caballo de batalla fundamental, que fue exponer a Brian Wilson como un genio del pop o como un auténtico artista romántico en la línea de los Beatles, y anunciando el álbum como el futuro de la música pop en los términos de la incipiente autenticidad asentada en la autoría y la exploración en el estudio.

La técnica de Taylor de promover el álbum a partir de instalar a Wilson como un genio en la trayectoria de la autenticidad romántica de autor fue tan exitosa que, en respaldo de Pet Sounds y del single de Good Vibrations, la banda fue votada como el Top World Vocal Group en la encuesta de New Musical Express de ese diciembre, por delante de The Beatles en su propia tierra. Por poco tiempo, esta percepción positiva de los Beach Boys y de Brian Wilson continuó en Gran Bretaña y se extendió a la incipiente prensa de rock estadounidense, con el Fanzine *Crawdaddy!* a inicios de 1966²⁰¹. Fue en este momento que los Beach Boys, o al menos Brian Wilson, comenzaron a ser ampliamente aceptados por tener un auténtico talento artístico en el estudio de grabación. Sin embargo, todavía les faltaba que los tomaran en serio como artistas románticos o, en la jerga de la época, que hicieran la transición desde la corrección y el “buen parecido” del chico estadounidense hacia el cool hipster²⁰², listos y capaces de unirse al próximo Verano del amor.

²⁰⁰ Butler, J., Op.Cit., pag.166

²⁰¹ Williams fue uno de los pocos en la prensa de rock que luego de la debacle del grupo en el año 1967 continuó apoyando la trayectoria del mismo durante la década de los sesentas.

²⁰² La forma derivada hipster se remonta a la década de 1940, cuando se acuñó para referirse a los aficionados a una escena de jazz en crecimiento, inspirándose entonces en el uso de las palabras hip y hep para describir a alguien que estaba “al tanto” de la cultura de jazz emergente. Con el tiempo, el término “hipster” se asoció menos específicamente con el jazz y adquirió una referencia más genérica a alguien que está muy al tanto de las últimas tendencias y modas, o que se ve influenciado por ellas. A principios de los años sesenta, el término “hipster” dio lugar a la creación de “hippie” (también “hippy”), una palabra que tomó una dirección ligeramente diferente al referirse a una persona que rechazaba los valores convencionales (clásicamente asociada a individuos de pelo largo, que llevaban collares y

THE BEACH BOYS EN MONTEREY: EL PRINCIPIO DEL FIN

La puerta o transición hacia la nueva etapa parecía estar en El Monterey Pop Festival, un evento organizado por los empresarios angelinos Lou Adler y Alan Praisner, a los que se unieron luego toda la camada de los nuevos actores de la prensa emergente y de la publicidad de las dos ciudades: John Philips, de Mamas & The Papas, Derek Taylor, Terry Melcher, Ralph Gleason, Bill Graham, Ben Shapiro, etc. El festival era un intento premeditado por parte de los organizadores de recrear el multitudinario festival al aire libre Human Be-In, que había sucedido un año atrás en el Golden Gate Park de San Francisco, pero esta vez para mostrar en vidriera a la nueva camada de grupos de San Francisco y Los Angeles "(...) *en provecho de la gente de la industria y de los medios de comunicación nacionales que se lo habían perdido la primera vez*"²⁰³.

Como ya se ha mencionado, una de las contradicciones más claras del evento en relación con las prácticas que la nueva prensa legitimaba fue el fichaje masivo, por parte de las grandes compañías, de los artistas y bandas de San Francisco, evidenciando al mismo tiempo que el negocio musical se abría a la instancia de conceder mayor autonomía a las bandas con tal de incorporarlas a su repertorio, mientras que las bandas resultaron ser más receptivas y flexibles para fichar con las majors²⁰⁴.

Derek Taylor, que por aquel entonces había dejado un tiempo los Beatles y había fundado una agencia de publicidad en L.A., plasmó de manera realista en sus memorias aquellos momentos en los que desde la organización del festival tuvo que lidiar (y superar) con las tensiones y desconfianzas que

tomaban drogas alucinógenas). Por lo tanto, en algunos sentidos, el uso de "hipster", asociado a la contracultura, podría considerarse más cercano al significado de "hippie" que al de su homólogo de los años 40. Ver en <https://www.macmillandictionary.com/buzzword/entries/hipster.html>

²⁰³ Gillett, C. Op.Cit., pags. 401-402

²⁰⁴ Columbia contrató a los Electric Flag, Moby Grape y a Big Brother Holding Company, con Janis Joplin. La Warner Brothers había contratado a Grateful Dead y en Monterey añadió a Jimi Hendrix Experience a su elenco. Steve Miller y Quicksilver Messenger Service ficharon para la Capitol. La Mercury se quedó con Mother Earth y Sir Douglas Quintet. Los Jefferson Airplane ya tenían contrato con RCA. Ver Gillett, Ch., Op.Cit., pag.402-403

generaron las autenticidades en disputa entre los actores de ambas ciudades. Su primer encuentro con Ralph Gleason, uno de los fundadores de la Rolling Stone y figura fundamental en el nuevo mapa contracultural de la ciudad de San Francisco, para organizar el evento permite entender el clima del ambiente: "(...) Alan Praiser y yo habíamos volado a San Francisco desde Los Ángeles para averiguar lo que los oráculos, como el Oracle y todos los periódicos alternativos, Wenner, Ralph Gleason y todos los hippies y diggers y freaks y todo, pensaban sobre el Festival de Monterey. Se decía que ellos eran de San Francisco y nosotros de Los Ángeles, la tierra del brillo, de los falsos ídolos y de las promesas rotas. Íbamos a tener dificultades para convencerlos de que éramos honestos, y lo pasamos mal, aunque no con Jann (Wenner), que fue muy alentador y bastante (para él) modesto. Una cosa que sí nos dijo fue que debíamos contratar a la Miller Blues Band para el espectáculo, y lo hicimos. Éramos gente muy amable. Lo pasé mucho peor con Ralph Gleason, descrito en el libro del festival como la conciencia del rock de San Francisco, y tal es su postura y es de verdad... A él sí le preocupa. Es un feroz y talentoso defensor de la fe que siempre ha tenido en el poder de la música para hacer el bien y, al principio, se mostró muy tenso por la llegada al norte de California de un festival de pop orientado a Los Ángeles. Como explicó, no estaba dispuesto a apoyar en el SF Chronicle algo burdo y explotador del floreciente "Movimiento". Como que él no quería un Festival Flowerpower promocionado, tuneado y descremado por Victor Vagina Associates de Sunset Boulevard. Ben Shapiro, que nos había pedido a Alan y a mí que nos reuniéramos con Gleason, nos dijo antes de que voláramos a San Francisco que si estaba en contra de nosotros podíamos olvidarnos del festival. Yo también estaba tenso por tener que decirle a un hombre honesto que yo también lo era, como... ¿qué es esto? ¿qué tengo que demostrar? ¿Quién diablos es Ralph Gleason? Sin embargo, Shapiro tenía razón. Sin Gleason, no había trato. Alan y yo nos reunimos en Enrico's, sentados con su mujer y un refresco. Alan llevaba su corazón en la manga ('hey Ralph, hombre, amigo, realmente queremos hacer un hermoso festival'), yo llevaba el mío en la boca. No creo que nos haya creído ni una palabra de lo que dijimos; aunque deberíamos haber sido convincentes, no lo fuimos. Aunque dijimos la verdad, ¡éramos de Los Ángeles!

*La principal objeción, según recuerdo, era que Alan y Ben se beneficiaban y yo ganaba un buen sueldo (50 dólares a la semana) con la promoción. Gleason dijo que la escena de SF era muy pura, tan pura como podía ser, dado que todo el mundo tenía beneficios derivados de ello. Pero no le gustaba que todo ese oro fuera a parar a Ben Shapiro. "Me reservo la opinión", dijo Gleason, "hazme saber cómo se desarrolla (la organización y la repartija) y te lo haré saber"*²⁰⁵. Este conflicto entre los posibles intereses comerciales de las compañías discográficas en el festival y la idea del mismo como expresión contracultural marcaba, por supuesto, un aspecto de las diferencias y tensiones entre las autenticidades en disputa.

Más allá de la anécdota, el Festival iba a tener lugar. Taylor pensaba que el grupo debía actuar para quitarse de encima la imagen de conjunto para alumnos de secundaria, que soportaba a pesar de Pet Sounds y del éxito de "Good Vibrations", pero los ideólogos del hippismo de San Francisco veían con escepticismo o desdén las nuevas aventuras exploratorias de Wilson en el estudio de grabación y consideraban al grupo como representantes de todos los pecados de la plastic society estadounidense, además de tener serias dudas acerca del resultado final de trasladar los sonidos de estudio a la performance en vivo de un concierto. Al mismo tiempo, pesaba la imagen anticuada de los surfers de playa.

A pesar del panorama, los Beach Boys estaban anunciados como número central para la noche del sábado del festival, compartiendo cartel con la estrella en ascenso de Otis Redding, The Byrds y los Big Brother & the Holding Company, como puede verse en el flyer que anunciaba el evento²⁰⁶. Pero finalmente su presentación fue cancelada y el grupo decidió hacer su propio recital en Hawaii, alejados de las nuevas olas para siempre. El anuncio final sucedió a inicios de Mayo de 1967, cuando Capitol Records anuncio la cancelación de la salida del que se esperaba fuera su próximo álbum de estudio, Smile, anunciado con bombos y platillos como el futuro evento

²⁰⁵ Taylor, Derek; *As Time Goes By*, Faber & Faber, EE.UU., 2018; pags. 31-32

²⁰⁶ El flyer puede verse en el siguiente link: <https://voicesofmontereybay.org/wp-content/uploads/2019/12/Beach-Boys-Monterey-Pop-1-1.png>

disruptivo del rock que los llevaría a otra consideración ante el nuevo panorama del rock. Pero habían pasado muchas cosas.

PASO AL COSTADO. LA CAÍDA U OSTRACISMO.

Mucho se ha escrito intentando dilucidar la trayectoria de estas decisiones que llevaron al grupo al ostracismo durante varios años y los apartó de la primera plana del rock, pero si nos atenemos al escenario en el que se enmarca esta caída, seguramente la falta de un marco institucional para atravesar los cambios que requiere una banda afianzada en un tipo de imagen, como sucedía con los Beach Boys, sumado a malas decisiones en un momento crucial para la consolidación del género del rock y de ciertas prácticas vinculadas a las autenticidades en boga en aquel entonces que influenciaban tanto al negocio como a los músicos y a los intermediarios emergentes, terminaron por definir el presente y el futuro, por algunos años, del grupo. Todo parece indicar que la estrategia orientada a situar el grupo en el marco de nuevos discursos y prácticas culturales estaba en manos de Brian Wilson. Él o sus nuevos amigos comenzaron a llevar las riendas de la imagen del quinteto, luego de “sacarse de encima” a su padre y manager Murry, fueron quienes decidieron la contratación de Derek Taylor que, como hemos señalado, fue el precursor de la campaña “Brian es un genio”. Pero el líder del grupo también se había asociado al artista y ejecutivo “hip” de televisión David Anderle, quién fichara luego a Frank Zappa para MGM y fuera además intermediario cultural de rock para el sello Elektra Records. Fue Anderle quién hacia fines de 1966 emprendió el objetivo de fundar un sello discográfico propio para el grupo, que se llamaría Brother Records, que le permitiese a la banda, y fundamentalmente a Brian Wilson, una mayor libertad artística. De acuerdo con Butler, Anderle también continuó con la campaña 'Brian es un genio' iniciada por Taylor y negoció la inclusión del líder de los Beach Boys en el documental Inside Pop, además de ser un conducto para el mayor de los hermanos Wilson en sus nuevos vínculos con la nueva sociedad de moda que surgía en el negocio discográfico de Los Ángeles²⁰⁷. El círculo de amigos de Brian se había

²⁰⁷ Butler, J., Op.Cit., pag. 173

ampliado para abarcar todo un abanico de nuevas compañías, varios de ellos integrantes de la nueva prensa de rock, empresarios y productores discográficos, además de otros músicos reconocidos. Entre estas personas se encontraban un viejo amigo suyo, Lou Adler, que recientemente había producido a los Mamas and the Papas; Terry Melcher, el hijo rubio y con bigote de Doris Day y novio de la ingenua Candice Bergen, que fue productor discográfico de los Byrds y Paul Revere and the Raiders; Jules Siegel, un talentoso escritor que cubría el negocio de la música para el Saturday Evening Post, que había escrito un artículo muy bien recibido sobre Bob Dylan; Jack Nitzche, arreglista que trabajaba junto a Phil Spector; Michael Vosse, un amigo de Anderle de la escuela de teatro de la USC, y un colaborador a tiempo parcial de Jules Siegel; y Paul J. Robbins, que escribía artículos como free-lance para Los Angeles Free Press²⁰⁸ y, por supuesto, el joven músico en ascenso y futuro socio en el proyecto trunco de Smile, Van Dyke Parks. Por eso, ante el fracaso de Pet Sounds en Estados Unidos, fueron estos nuevos “consultores externos”, actores que comenzaban a emerger y a moverse en la nueva plataforma que comenzaba a instalarse en el campo y el negocio del rock, quienes diseñaron la campaña que llevaría al éxito del LP en el Reino Unido y prefiguraría el suceso del single “Good Vibrations” en varias orillas bajo el lema de la genialidad romántica de Brian Wilson. Esto le permitió al líder continuar con la autonomía que requería para dar su próximo paso con Smile, su futuro larga duración, bajo el modelo de organización del empresario productor en práctica en la discográfica Capitol, el cual otorgaba autonomía creativa al músico, como hemos visto, siempre y cuando continuara produciendo éxitos en el estudio. El gran recibimiento de Good Vibrations, además, fue un paso necesario en la transición de la banda, y de su líder, para ser vistos como auténticos autores en la veta romántica del término, y de legítimos y auténticos músicos artistas que exploraban las posibilidades estéticas de su música en el estudio de grabación, de acuerdo con la autenticidad vinculada a la experimentación en el estudio de grabación en boga en Los Angeles.

²⁰⁸ Gaines, S., Op.Cit., pag.62

Pero la negativa a participar del Monterey Festival no sólo fue una mala decisión, significó dar un paso al costado en el momento en que la industria terminó por aceptar que debía modificar de forma profunda sus prácticas, involucrando a diferentes actores en un mismo negocio²⁰⁹. Como observa Gillett, la mayoría de los representantes de la industria que acudieron al evento no solo contrataron a tantas bandas como pudieron, demostrando que la veta anti-comercial del circuito de grupos de San Francisco era lo suficiente flexible para permitir a la industria involucrarse, sino que también contrataron a sus propios intermediarios culturales en la forma de "**hippies de la casa**" ('house hippies'), "(...) *los hipsters involucrados en el festival con el objetivo de establecer un vínculo entre la escena de la contracultura y los ejecutivos que dirigían los sellos*²¹⁰. Monterey fue el comienzo de la comprensión por parte de la industria discográfica sobre cómo rentabilizar el rock, al aumentar su estrategia existente de permitir al equipo creativo detrás de la música una libertad relativa con una nueva metodología en el uso de los intermediarios culturales involucrados en la escena del rock para persuadir a las bandas a que firmaran contratos de grabación, y luego persuadir al público imbuido en las nuevas ideas que traían las autenticidades del momento de que estas firmas no amenazaban la autenticidad de esas bandas. Además, en lo relativo a los vínculos con la prensa de rock emergente, una prensa que involucraba la música con "las cosas y actitudes" que aquella abarca, y que como vimos estaba asentada fundamentalmente en San Francisco, esta fusión consciente entre rock y estilo de vida evidenció la importancia en decodificar "eficazmente" la música en los términos contraculturales correctos. Y sugiere, además, que aunque los DJ de la radio eran los principales guardianes (gatekeepers) que posibilitaban a las personas escuchar rock (el modelo esbozado por Hirsch más arriba) se comenzó a ver que las revistas eran guardianes importantes en lo relativo a la idea sobre lo que era el rock en términos de estilo de vida, y no solamente como una forma de música. De esta manera, los escritores de las revistas de rock se convirtieron en intermediarios culturales del rock

²⁰⁹ Otra razón para tomar semejante decisiones, de acuerdo con el biógrafo Steve Gaines, es la conocida inquietud de Brian Wilson por el sonido en vivo de la banda, en el marco de un festival donde se suponía que el sonido en vivo sería el gran protagonista, un rasgo que evidenciaba el peso de los nuevos discursos, valores y prácticas provenientes de la escena de San Francisco.

²¹⁰ Butler, J.Op.Cit.,pag.181

fundamentales tanto para la difusión hacia una audiencia más amplia del estilo de vida del rock como para las industrias discográficas que buscaban incluir su música como parte de ese estilo de vida.

Posiblemente se trató, como afirma Butler, de un “(...) *punto de inflexión después del cual la música rock se definió más claramente en términos de diferentes autenticidades, en particular la mirada de una estrella de rock como artista de tipo romántico, y la de la importancia de la actuación en vivo. Después de Monterey, estas diferentes versiones de autenticidad fueron reforzadas y negociadas a través del propio circuito de festivales y de los medios especializados del rock que se pusieron en marcha, y que también fueron utilizados como herramientas de marketing por la industria discográfica*”²¹¹.

Podemos agrupar las posibles razones en una lista de hipótesis y darles la importancia de menor a mayor. Puede ser la fragilidad mental del líder de los Beach Boys la que haya desencadenado una serie de retrocesos en la trayectoria en vistas de posicionar al grupo en otros horizontes, o las crecientes inquietudes de éste respecto de las bondades de los nuevos aires relativos a la legitimidad de la actuación en vivo. Se sabe, al respecto, que Brian Wilson sí estaba inquieto por el resultado en vivo de las incursiones del grupo en el estudio de cara al evento de Monterey²¹². Otra opción es que la balanza familiar haya pesado lo suficiente frente a la amenaza de una carrera solista por parte del líder de los Beach Boys, uno de los objetivos de Anderle para fundar Brother Records.

Lo cierto es que meses después del acontecimiento, los Beach Boys eran la sombra del grupo exitoso que había sido desde inicios de la década, su líder Brian Wilson comenzaba un período de ostracismo que se extendería durante

²¹¹ Butler, J., Op.Cit., pag.181

²¹² Michel Vosse, uno de los nuevos amigos de entonces de Brian Wilson, y parte de la organización del Festival, se lo ha comentado a Steve Gaines para la autobiografía del grupo. De acuerdo con Vosse, Brian estaba desde 1966 preocupado por el sonido en vivo de la banda. Respecto del festival, le comento: “Tú sabes, la idea de un espectáculo con the Beach Boys y the Mamas and Papas está bien. Pero toda esa gente de Inglaterra que toca rock ácido, si el público viene al concierto a vernos, nos va a odiar”. En Gaines, S., Op.Cit, pags 66 y 69

una década. El grupo saldría del sarcófago de los recuerdos instalado como una banda de nostalgia, que recordaba el sueño americano de antaño y las épocas de oro de las playas californianas. Un escenario en el que el negocio discográfico le tenía listo, ahora sí, un lugar.

V. Conclusión

Tecnología, Leyes, estructura industrial, cambios organizacionales, marcos laborales, mercado, bruscos cambios sociales, nuevos actores... todos estos componentes, de acuerdo con Peterson, se encuentran involucrados y fusionados en el panorama descrito en esta tesina. Y concluido el trabajo en lo relativo a dar cuenta de la caída de un grupo sumamente popular de rock, como los Beach Boys, en el marco del escenario musical y discográfico de la segunda mitad de la década de los sesentas en Estados Unidos, queda una reflexión acerca de los variados procesos que se pusieron en marcha y que cambiaron la faceta no sólo del negocio discográfico, sino de la sociedad estadounidense.

¿Cuáles son los desarrollos que más peso tuvieron a la hora de desatar este abanico de cambios que en primer lugar posibilitó la emergencia del rock n' roll en los años 50s y luego del rock a mediados y fines de los 60s?

A principios de la década del cincuenta, la industria musical era ciega a la gran y creciente demanda de mayor variedad en la música y sorda a los esfuerzos de los músicos que la podrían haber satisfecho, expresando posiblemente los prejuicios relativos al racismo, que también se imbricaban con los estéticos y, por supuesto, los económicos. Este sector estaba comprometido, tanto financiera como estéticamente, con el estilo de música popular de las grandes bandas y, debido a su control oligopólico de la producción, distribución y comercialización de la nueva música, pudo frustrar la comercialización de estilos alternativos.

Pero la llegada de la televisión influyó decisiva e indirectamente en la emergencia del rock, ya que con la transferencia de la programación de la red de radio a la televisión, dado que hacia mediados de los cincuenta gran parte de los hogares estadounidenses poseían un aparato de televisión, lo que impulsó una migración a gran escala de los programas de la red, que eran la

base hasta ese entonces de la programación radiofónica, hacia la televisión. Ante el nuevo panorama, presionada por las circunstancias (vaciamiento de sus contenidos y migración económica hacia el nuevo medio), las estaciones reaccionaron comenzando a reproducir discos como la forma más barata y eficaz de programación, poniendo en el aire por primera vez hasta entonces una variedad de músicas inéditas al gran público. Aunque fue la llegada de los radios de transistores baratos y el desarrollo del formato "Top Forty" de la radio, que funcionaba como una máquina de discos al aire, la que permitió que un número mucho mayor y una gama mucho más amplia de música fueran expuestas a la audiencia. Utilizando los nuevos discos de 45 rpm, más seguros, duraderos y casi irrompibles, y aprovechando el desarrollo de la red de distribuidores independientes de discos, numerosas compañías discográficas independientes experimentaron con una amplia variedad de nuevos sonidos en un esfuerzo por aprovechar la ávida demanda del mercado.

Como sintetiza Peterson en su explicación de la emergencia del rock, "(...) en cuestión de dos docenas de meses, entre finales de 1954 y principios de 1957, el rock se forjó en este caldero de creatividad empresarial"²¹³.

El éxito fulminante del rock n' roll agarró desprevenida a las grandes discográficas. Por eso, a medida que las compañías independientes comenzaron a amenazar seriamente la participación de mercado de aquellas, en el momento en que el disco se convirtió en el medio más importante de la industria de la música, las majors primero trataron de suprimir a los sellos "indies" mediante los juicios de payola; pero como esto fracasó, paradójicamente reforzó la apertura del mercado a través de la legislación. Fue el momento en que las grandes empresas empezaron a adoptar lo que creían que eran las estrategias de los independientes. Esto implicó en principio permitir a los productores, y luego a los músicos, incrementar la autonomía institucional, creando la posición del emprendedor/empresario/productor, que estaba mejor preparado para responder rápidamente al mercado pero que podía ser despedido o contratado, según su éxito o no.

²¹³ Peterson, Richard. Why 1955? Explaining the advent of rock music, Popular Music, 9, 1990, pag.114

A medida que el rock se hizo más rentable y las bandas pudieron exigir más y comprar sus propios estudios de grabación, los músicos también comenzaron a ser tratados como artistas y, en consecuencia, se les dio la autonomía institucional necesaria para que su trabajo creativo se llevara a cabo de manera efectiva. Dicho escenario “(...) *ilustra cómo la ideología de la autenticidad impregnó completamente la industria de la música en este momento y dio forma a sus prácticas comerciales*”²¹⁴. Eran los tiempos de cambios en las audiencias con la llegada a la adultez de los baby boomers, que resultó en un aumento de edad en la audiencia de rock. La juventud comenzaba entonces a ser una categoría sociológica más que etaria o biológica.

La ola de fusiones entre las majors y los sellos independientes modificó la organización de la industria en lo que Paul Lopes denomina un “sistema abierto” que difería del sistema cerrado anterior descrito más arriba y que dominó la industria hasta la década de los años cincuenta. Y aunque puede decirse que con estas maniobras las grandes compañías neutralizaron en gran medida a las independientes como amenaza por el “(...) *hecho de convertirse en empresas de financiación y distribución para una serie de divisiones a las que se les permitió operar como pequeñas empresas independientes*”²¹⁵, para los sellos “indies” esto no fue necesariamente sólo un cambio en el enfoque de las majors: las discográficas independientes neutralizaron la amenaza de las grandes al ocupar el lugar de sus capacidades de producción internas. Esto implicó que al absorber los independientes para crear un “catálogo diverso pero coherente”, las majors no estuvieran solamente apuntando hacia una audiencia más amplia, sino que también estaban aumentando las chances de que cualquier músico o artista particular pudiera imponer un gran hit a través de un largo sector de su audiencia, dado que cubriendo todos los subgéneros que eran aceptados como rock, aumentaban así las posibilidades de que sus discos alcanzaran los mejores puestos en los charts y, por lo tanto, obtener enormes ganancias. Este enfoque de catálogo, pionero en aquel entonces, es “(...) *considerado por los economistas actuales como un arma clave de las industrias*

²¹⁴ Butler, J., Op.Cit., pag.120

²¹⁵ Op.Cit., pags.77-78

*culturales para hacer frente al mercado de alto riesgo en el que operan". Ya que "(...) en primer lugar, esta estrategia garantiza a las grandes compañías discográficas los grandes beneficios financieros de monopolizar el proceso final de producción y distribución de la música popular. En segundo lugar, al establecer vínculos con un gran número de productores musicales, muchos de los cuales tienen una relativa autonomía en relación con las grandes compañías discográficas y sus divisiones de sellos, las grandes compañías discográficas pueden responder a la "imprevisibilidad" del mercado musical y garantizar que los nuevos artistas y estilos musicales de éxito se incorporen rápidamente al mercado de la música popular que controlan efectivamente"*²¹⁶. Ahora también estaban intrínsecamente vinculadas con las independientes en una serie de "acuerdos de licencia, financiamiento y distribución, una práctica que fue pionera en la década de 1960 y que se ha institucionalizado completamente desde entonces.

Por supuesto, este cambio en el enfoque hacia el mercado del rock y la música popular anunció el surgimiento de una nueva era de control oligopólico por parte de las grandes compañías, como no se había visto desde la explosión inicial del rock n' roll en los 1950s. Sin embargo, esta vez, las majors se reestructuraron e integraron con una nueva infraestructura más grande que había crecido en torno a la industria discográfica, la de las presentaciones en vivo, festivales, radio FM y prensa rock.

Queda por evaluar el lugar de la contracultura y de las autenticidades en esta reorganización de este ámbito cultural, como es el caso del negocio discográfico. Como ya hemos mencionado, las autenticidades vinculadas con la legitimidad de la autoexpresión, el genio Romántico y la exploración en el estudio fueron negociadas mediante la introducción de la autonomía creativa en el marco de las compañías discográficas. Emulando la dicotomía que establece Daniel Bell en su temprano ensayo sobre las transformaciones en marcha en la sociedad norteamericana de los años sesentas, los cambios en marcha respondían hasta entonces a la lucha entre la modernidad vs tradición,

²¹⁶ Op.Cit., pag.82

que se hizo evidente a partir de la década del 50 pero que venía germinando desde la década de los años 20. En este sentido, la contracultura puede entenderse como una extensión de las tendencias iniciadas hace sesenta años por el liberalismo político y la cultura modernista, pero se asienta en la crítica a la burguesía y al mercantilismo, aspectos que, como hemos visto en este trabajo, formaban parte de los valores y prácticas de la burguesía que eran criticados y se encontraban hacía tiempo en crisis dentro de las propias organizaciones capitalistas.

El radicalismo político que provino de la contracultura se nutrió de la tradición del Frente Popular pero significó una ruptura con ésta, al establecer vínculos duraderos con el negocio discográfico pero negociando mediante las autenticidades que analizamos en este trabajo las condiciones de dicha relación. A través de la tradición del Frente se incorporaron al fenómeno contracultural las críticas a la sociedad de masas y a la alienación en las sociedades contemporáneas capitalistas, una modalidad crítica e intelectual iniciada posiblemente por los Jóvenes Intelectuales en los años 20s en el país norteamericano, pero que se desarrolla hasta llegar a la tradición de la Escuela de Frankfurt. La novedad del nuevo radicalismo quizás se haya asentado en un aspecto por entonces perturbador para el orden reinante pero que hoy parece algo totalmente superficial o cotidiano, es decir, incorporado como una faceta más en la economía de la sociedad capitalista contemporánea.

La nueva “sensibilidad” que predicaba, y que la prensa de rock emergente se encargó de propagar a nivel nacional y luego simbólico en el discurso que el rock se dio a sí mismo desde entonces, llevó las predicaciones de la libertad personal, la experiencia “extrema” de las drogas alucinógenas, la rebelión política y la experimentación sexual, a un punto en el estilo de vida en el cual la cultura liberal - que aprobaría tales ideas en el arte y la imaginación - no estaba del todo preparada para abordar. El impacto inicial durante la segunda mitad de los sesentas fue profundo y la trayectoria del grupo aquí analizado sirve como caso testigo de las contradicciones que reinaron aquel entonces incluso dentro de los grupos más innovadores de rock.

En vez de solucionar el problema como un tema de pérdida de legitimidad del sistema, en el estilo que luego Bell abordaría en su obra sobre las contradicciones del capitalismo, la respuesta de las empresas provino mediante la consolidación del “sistema abierto” que, como hemos mencionado, se trata de una forma corporativa multidivisional vinculada a un gran número de productores independientes y sellos semiautónomos. Este sistema de desarrollo y producción se mantiene en condiciones de oligopolio porque a las grandes compañías discográficas les resulta ventajoso incorporar nuevos artistas, productores y estilos musicales para revitalizar constantemente el mercado de la música popular y asegurarse de que no se materialice una gran demanda insatisfecha entre los consumidores, mientras que a su vez detentan el control exclusivo sobre la fabricación a gran escala, la distribución y el acceso a las principales vías de exposición de sus productos.

Bajo este sistema, las discográficas están dispuestas incluso a vehicular las críticas al comercio imperantes aún hoy bajo la dicotomía “arte vs comercio”, propia de la autenticidad, para atraer oyentes que buscan en la música señales o indicios de ese “más allá” de los sonidos que Jan Wenner proponía en los inicios de la Rolling Stone. O permitir aquello que otro de los fundadores de la Rolling Stone, Ralph Gleason describió en sus inicios bajo un cinismo magistral: *“para ganar dinero, las empresas corporativas estadounidenses permitirán, en una especie de autólisis (proceso biológico autodestructivo), que se predique su propia destrucción a través de un producto que sea rentable”*.

Resta saber si fueron acaso las condiciones reinantes en Estados Unidos las que permitieron el desarrollo de estos cambios significativamente disruptivos y contradictorios. Transformaciones que luego, o vía satélite, se fueron introduciendo en los diversos países del mundo de acuerdo a las condiciones de cada lugar y región. Pero, al parecer, ahí donde las fuerzas del cambio encuentran ante sí una amplia benevolencia constitucional y legal que les permite conquistar terreno sin llegar a la guerra civil real es donde los cambios más duraderos persisten. Esto no significa desmerecer las crisis y luchas que

estas fuerzas han tenido que realizar para lograr su reconocimiento. La lucha entre la tradición y las fuerzas del cambio tuvo a la prohibición, y a los diversos tabúes y exclusiones de una sociedad conservadora, como los obstáculos que fueron vividos en términos de disputas y reconocimientos pero que también comenzaron a entenderse desde entonces como una instancia siempre superable mediante el cambio dinámico, es decir, a través de la “innovación”. Mediante este proceso, la propia sociedad estadounidense comenzaba a perder sus amarras culturales, o como afirma Ian McDonald, “...una nueva forma de vida reemplazaba de manera tan persuasiva y omnipresente a una anterior que la mayoría hizo el cruce mental entre ellas sin realmente darse cuenta”²¹⁷.

La trayectoria de The Beach Boys nunca fue ajena a estos cambios. La pionera independencia que el líder de la banda, Brian Wilson, obtuvo en el estudio para componer, arreglar y producir la música del grupo sin intervención de Capitol Records anunció anticipadamente un nuevo período en el vínculo entre los músicos y la industria discográfica. Esta autonomía dentro del negocio estaba asegurada por el éxito de cada lanzamiento de acuerdo con el marco organizativo que hacia mediados de los sesentas estaba consolidado: el del productor emprendedor empresario. La evolución de su música y el creciente papel del estudio de grabación en la dinámica compositiva y estética del grupo les permitió mantenerse vigentes incluso cuando la invasión británica irrumpió con nuevos vientos en las audiencias estadounidenses. Esta faceta en el estudio pronto le brindó a los californianos un halo de respetabilidad y legitimidad que por un tiempo renovó sus credenciales ante los nuevos oyentes.

Pero la expansión del movimiento contracultural y su impacto en el escenario de la música rock a través de nuevos actores, como la prensa de rock, y escenas como la de San Francisco, comenzó a generarles inconvenientes tanto en relación a sus prácticas y estética como en el vínculo con las audiencias, que comenzaban a sentir el impacto de los nuevos valores y

²¹⁷ McDonald, Ian, Op.Cit., pag.25

experiencias. Este panorama se profundizó cuando las ideas radicales penetraron en el ámbito musical de manera determinante, involucrando representaciones que rondaban alrededor del rechazo al control de las compañías pero que, mediante la negociación con las autenticidades vinculadas con la ejecución de la música en vivo analizadas en este trabajo, impactaron menos en el vínculo entre las bandas y los grandes sellos que en los atributos que lo simbolizaban. Uno de los más apuntados como emblema del control industrial sobre la creación artística fue el estudio de grabación. Y el grupo que concentró las sospechas en la costa oeste norteamericana fue The Beach Boys.

Ante este escenario, y sin mecanismos institucionalizados en la industria discográfica del período para orientar el tránsito de ciertos músicos hacia nuevas autenticidades, la encerrona en la que estaba el grupo no hizo más que agudizarse mediante las peleas internas, los desacuerdos estéticos, los problemas mentales cada vez más críticos de su líder Brian Wilson, y las malas decisiones tomadas en momentos decisivos. Todo lo cual terminó por definir la encrucijada.

Horacio A. Lotito

VI. Bibliografía

- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica del Iluminismo*, Ed. Nac. de Madrid, España, 2002
- Bell, Daniel. The Cultural Contradictions of Capitalism en *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 6, No. 1/2, University of Illinois Press, EE.UU., 1972
- Braunstein, Peter y Doyle, Michael W., *Imagine nation: the American counterculture of the 1960s and '70s*, Routledge, New York, EE.UU., 2002
- Burnes, Bernard y Choi, Hwanho, Market Legitimation in *Countercultural Market Change en Marketing Theory*, SAGE Publications, EE.UU., 2021
- Butler, Jan. *Record production and the construction of authenticity in the Beach Boys and late sixties American rock*, PhD thesis, University of Nottingham, 2010
- Cáceres Riquelme, Jorge y Herrera Pardo, Hugo. Las formas fijas y sus márgenes: Sobre “Estructuras de sentimiento” de Raymond Williams. Una trayectoria en *UNIVERSUM* - Vol. 29 - Nº 1 - Universidad de Talca, Chile, 2014
- Carlin, Peter Ames. *Catch a Wave: The Rise, Fall, and Redemption of the Beach Boys' Brian Wilson*. Holtzbrinck Publishers, EE.UU., 2006
- Cawelti, John. Notes Toward an Aesthetic of Popular Culture en *The Journal of Popular Culture* Volume 5 Issue 2, EE.UU., 1971
- Frith, Simon. *Sound Effects. Youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll*, Pantheon Books, New York, EE.UU., 1981
- Frith, Simon. Art vs. Technology: the Strange Case of Popular Music en *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*, Routledge, London & New York, 2016
- Gaines, Steve. *Heroes and Villains. The True History of the Beach Boys*, New American Library, EE.UU., 1986
- Gair, Christopher. *The American Counterculture*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2007
- Garofalo, Reebee y Waksman, Steve. *Rockin Out. Popular Music in the U.S.A.*, Pearson, EE.UU., 2008

- Gillett, Charles. *Historia del Rock. El sonido de la ciudad*, Robinbook, Barcelona, 2008
- Gitlin, Todd, *The Sixties. Years Of Hope, Days Of Rage*, Bantam Book, EE.UU., 1993
- González Balsa, José Ángel. *Bendita Locura. La tormentosa epopeya de Brian Wilson y los Beach Boys*, Ed. Milenio, España, 2001
- Hall, Stuart. *Los hippies: una contra-cultura*, Anagrama, España, 1969
- Hesmondhalgh, David. *The Cultural Industries*, SAGE Publications, 2012
- Heylin, Clinton. *Vida y Milagro de Sgt. Pepper's. Un Disco para una Época*, Global Rhythm, Reino Unido, 2007
- Hirsch, Paul. *The Structure of the Popular Music Industry. An Examination of the Filtering Process by Which Records are Preselected for Public Consumption*, Survey Research Center, Institute for social Research, The University of Michigan, 1969
- Kealy, Edward. From Craft to Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music en Frith, S. y Goodwin, A. (eds), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, EE.UU., 1990
- Lopes, Paul D., Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990 en *American Sociological Review*, Vol. 57, No. 1, American Sociological Association, EE.UU., 1992
- McDonald, Ian. Fabled Foursome, Disappearing Decade en *Revolution in The Head: The Beatles' Records and the Sixties*, Fourth Estate, Londres, 1994
- McLuhan, Marshall. *Comprender los Medios de Comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Bs. As., 1996
- Moore, Allan. *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge University Press, New York, 2004
- Peterson, Richard. Why 1955? Explaining the advent of rock music en *Popular Music*, 9, EE.UU., 1990
- Peterson, R. y Berger, D. Entrepreneurship in Organizations: Evidence from the Popular Music Industry en *Administrative Science Quarterly*, Vol. 16, No. 1, Organizational Leadership, Sage Publications, EE.UU., 1971
- Peterson, Richard A. y Berger, David. Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music en *American Sociological Review*, Vol. 40, No. 2, EE.UU., 1975

- Priore, Domenic, *Smile: The Story of Brian Wilson's Lost Masterpiece*, Omnibus Press, EE.UU., 2005
- Riesman, David. Listening to Popular Music en B. Rosenberg and D. M. White, eds.. *Mass Culture*, New York, EE.UU., 1957
- Roszak, Theodore., *El Nacimiento de una Contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Kairos, Barcelona, 1981
- Shuker, Roy. *Rock Total. Todo lo que hay que saber*, Robinbook, Barcelona, 2009
- Starr, Kevin. *California a History*, Modern Library, EE.UU., 2007
- Starr, Kevin. *Golden Dreams. California in an Age of Abundance, 1950–1963*, Oxford University Press, 2009
- Straw, Will. Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music en *Cultural Studies*, 5:3, Reino Unido, 1991
- Szpilbarg, Daniela y Saferstein, Ezquiel. El concepto de industria cultural como problema. Una mirada desde Adorno, Horkheimer y Benjamin en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, vol. 9, núm. 14, 2014
- Taylor, Derek. *As Time Goes By*, Faber & Faber, EE.UU., 2018
- Thomas, Frank. *La conquista de lo cool. El negocio de la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, Alpha Decay, Barcelona, 2011
- Thornton, Sarah. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge, UK, 2003
- Toynbee, J. *Making Popular Music. Musicians, Creativity and Institutions*. Arnold Publishers, Reino Unido, 2000
- Weinstein, Deena. Art vs. Commerce: Deconstructing a (Useful) Romantic Illusion en Karen Kelly and Evelyn McDonnell (eds), *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth*, New York University Press, EE.UU., 1999
- Willett, Toby Thomas. *California as Music to American Ears: Migration, Technology, and Rock and Roll in the Golden State, 1946-2000*. Faculty of California Polytechnic State University, San Luis Obispo. USA, 2010.
- Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona, 1997
- Willis, Ellen. *Crowds and Freedom* en Kelly, K. y McDonnell, E. (Eds) *Stars Don't Stand Still in the Sky*, NYU Press, EE.UU., 1999

- Wolfe, Tom., The First Tycoon of Teen en *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, Picador, New York, EE.UU., 2009