

MONTEREY POP Y EL IDILIO HIPPI: CINE-ROCK Y CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO REBELDE*

1. Cuando Donn Alan Pennebaker (Evanston, Illinois, 1925) filmó en 1960 el revolucionario *Primary* su importancia en la historia del cine documental quedó decidida. Casi podría decirse que la obra de Pennebaker se levanta como una de las más atentas miradas a la crisis cultural postmoderna, desde la ilusión de J. F. Kennedy, el primer político de la era pop, hasta la *frivolité* de la alta pastelería de *Kings of Pastry* (Chris Hegedus, D.A. Pennebaker, 2009); pero, tras el acierto histórico de las primarias demócratas de 1960, será a través del documental rock como Pennebaker fijará su mirada más profunda sobre uno de los polos fundamentales del cambio cultural que se abre hacia la década 1950.

Las tempranas películas sobre Bob Dylan (*Dont Look Back* [D. A. Pennebaker], filmada en 1965 y estrenada dos años después, *Eat the Document* [Bob Dylan, 1972], rodada en 1966, *Something's Happening* [Edgar Beatty, 1967], sobre materiales también filma-

dos en 1966 o *65 Revisted* [D. A. Pennebaker], una hora de grabaciones publicadas en 2007, junto a la reedición de *Dont Look Back*) fueron un acierto al recoger al Dylan eléctrico justo en el momento en el que se convierte en un icono pop y cambia para siempre la imagen de la música folk norteamericana. Pennebaker documentó a otros mitos del rock'n'roll a lo largo de su carrera de cineasta: Jimi Hendrix con especial perspicacia y manejando descartes de *Monterey Pop (Jimi Plays Monterey, 1986)*, John Lennon junto a Yoko Ono en el histórico concierto de 1969 de la Plastic Ono Band en Toronto, Alice Cooper, David Bowie o uno de los estandartes del tecno-pop de los años ochenta, Depeche Mode (en la también ejemplar *101*). Sin embargo, es en su obra documental sobre los dos grandes festivales de la era hippy, *Monterey Pop (1968)* y *Woodstock Diary (1994)*, donde Pennebaker ofrece un retrato ideológico más articulado de lo que fue la contracultura norteamericana de los

años sesenta vista con ojos de creyente. Por su dispersión y su montaje acumulativo, *Woodstock Diary* no deja de ser un testimonio musical y con cierta importancia histórica, dada la trascendencia del acontecimiento, pero repite, con menor fortuna, el planteamiento fílmico ensayado en *Monterey Pop*.

2. El festival de Monterey (California) ha sido considerado como uno de los eventos clave en la eclosión de la contracultura del *verano del amor*. La reunión de las principales figuras del naciente pop *hippy* en una celebración colectiva que duró tres días (del 16 al 18 de junio) de 1967 y cuyos beneficios fueron donados a organizaciones de caridad, supuso en sí mismo un síntoma del rechazo de las estrellas del nuevo negocio al sistema capitalista y, contradictoriamente, el escaparate (fue el primer macrofestival de la historia que alcanzó difusión mundial) que convirtió las músicas *underground* en una industria cultural más que rentable para el sistema económico de mercado. De hecho uno de los impulsores del festival fue John Phillips, líder de The Mamas and The Papas y coautor de uno de los mayores éxitos de ventas de la historia del pop, la canción *California Dreamin'*, *hit-single* de 1965; pero no hay que olvidar que también fueron responsables de la celebración del festival el productor Alan Pariser y el publicista Derek Taylor.

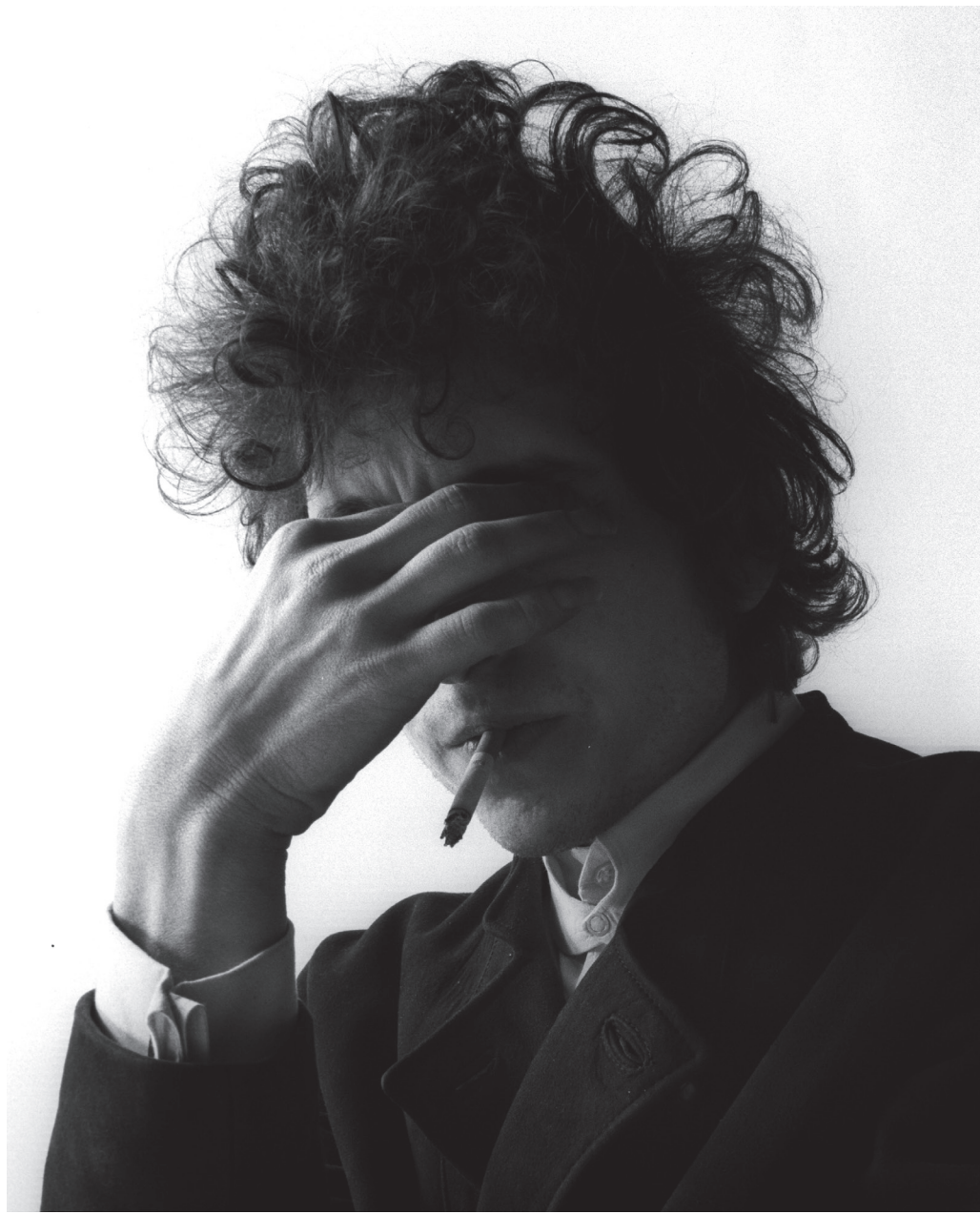
Monterey dio el espaldarazo comercial a la tercera renovación generacional en el rock'n'roll norteamericano, consagró la psicodelia, el folk rock y el blues rock como los grandes géneros del discurso musical pop anglosajón hasta la llegada del punk rock a finales de los setenta, marcó el fin del dominio que desde comienzos de la década de los sesenta venían ostentando los sonidos británicos (los propios Beatles ya habían asimilado las lecciones de la psicodelia norteamericana en *Rubber Soul* y *Revolver*, antes de entregar a comienzos de 1967 el revolucionario *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* que desvelaba las posibilidades del estudio

de grabación como *instrumento* musical), descubrió a artistas luego señeros como Janis Joplin, llevó a la cima a Jimi Hendrix, casi un desconocido para el público norteamericano por entonces, normalizó la *incrustación* de la música tradicional hindú en el pop occidental con la presencia del sitarista Ravi Shankar, incluso atendió a la música pop africana al incorporar al cartel al trompetista de jazz sudafricano Hugh Masekela y su concepto de fusión musical, anticipo de lo que andando el tiempo iba a llamarse *world music*.

El documental de Pennebaker, que solo recogió en el montaje final a trece de las treintaidós formaciones musicales que actuaron durante los tres días

de festival, fue un encargo de los organizadores, dado el prestigio que obtuvo con su trabajo en *Dont Look Back*, sobre Bob Dylan. Por entonces, Pennebaker estaba considerado como uno de los documentalistas más innovadores y, desde luego, había sido capaz de ver la importancia de las transformaciones musicales del pop a mediados de los sesenta, las que elevaron los géneros de la música de masas mucho más allá de un fenómeno comercial fabricado para *teenagers* o una muestra descontrolada de rebeldía confusa. Su mirada *comprensiva* era lo que buscaban Pariser y Taylor para convertir el *underground* en un gran negocio y a su servicio pusie-

Bob Dylan. Fotografía de Jerry Schatzberg



ron la mejor tecnología de grabación de la época.

La selección musical presente en el filme resulta sumamente interesante: junto a desconocidos como Janis Joplin y, en cierto modo, Jimi Hendrix (aunque venía recomendado por Paul McCartney y ya gozaba de cierta popularidad en Gran Bretaña) o músicos experimentales que se habían estrenado no hacía mucho en el panorama musical rock, como Jefferson Airplane o Country Joe And The Fish, aparecen limpios iconos de *folk-pop* universitario, como Simon & Garfunkel, estrellas del *mainstream* californiano como The Mamas and The Papas, históricos del combate cuerpo a cuerpo del *rhythm & blues* británico, como Eric Burdon & The Animals, o exitosos vendedores de la rebeldía *mod*, como The Who. El equilibrio entre éxito de ventas, prestigio y riesgo de lo nuevo permite que en *Monterey Pop* se construya una imagen compleja de la nueva cultura musical *hippy*, que va de lo accesible para el mercado musical masivo a lo difícil (Ravi Shankar) o a lo provocador (Hendrix, The Who), aunque siempre apostando en la selección de temas por la innovación musical. No se puede negar que los organizadores creían en la renovación de los estilos pop y en la capacidad de la psicodelia para impulsar un movimiento cultural con miras más amplias que la simple fabricación de *hits* de consumo rápido.

La mirada empática de Pennebaker logró captar los motivos centrales del ideario *hippy* y ofrecer una película de factura muy ajustada a estos principios en su misma textualidad fílmica. El grafismo de Tomi Ungerer, radicalmente informalista con su trazo manuscrito y el montaje yuxtapuesto de estética psicodélica anuncian desde el inicio del film una total identificación entre forma y

contenido. Lo que se nos ofrece es un alegato, un testimonio comprometido, un producto fílmico inspirado por el mismo espíritu *hippy* que anima a los músicos y a los asistentes al festival. La mirada de Pennebaker no es la mirada distanciada de un profesional del documento audiovisual, ni la mirada crítica de un intelectual que analiza mientras observa, para comunicar más tarde un objeto reescrito desde una perspectiva diferente a la de su creación primera. El cineasta se complace en cada plano en la operación de identificar la cámara con lo que está registrando.

Si bien es cierto que se mantiene el enfoque espontáneo (la cámara al hombro se utiliza con profusión) del documentalista que sabe encontrar el momento que *hay* que grabar, no lo es menos que, especialmente en el registro de las actuaciones musicales, el enfoque busca traducir en el movimiento de cámara la esencia musical de lo que se está representando en el escenario y la personalidad de quienes ejecutan las canciones (primerísimos planos del rostro extático de Hugh Masekela, los planos de detalle de los pies de Janis Joplin taloneando en un nerviosismo apasionado que acompaña la desgarrada interpretación de la cantante, las manos virtuosas de Ravi Shankar, por ejemplo). Los planos que recogen el ambiente del público son más reposa-

tos y escenas ofrecidas en el montaje final construye un universo de sentido en todo acorde con lo que los músicos representan en tanto agentes textualizadores de una nueva cultura, de un nuevo discurso simbólico: la era pop y el espíritu libertario y hedonista del *hippismo*.

Desde el punto de vista de la organización de los motivos temáticos, el documental combina dos registros: por una parte el documento de lo que ocurre entre los asistentes al evento y por otra el registro de las actuaciones musicales. No siempre son coincidentes ambos en cuanto a la visión del espíritu *hippy* que proyectan las imágenes del montaje final.

En cuanto a la descripción del ambiente que rodeaba al festival de Monterey, el film deja claro desde su mismo comienzo que se trata de que el acontecimiento sea algo así como un idilio pastoril desarrollado en un *locus amoenus*. Tras los títulos de crédito, la primera secuencia se abre con un par de chicas sonrientes sentadas en una valla de madera, una de ellas, contenta, proclama a cámara que allí solo espera encontrar «buenas vibraciones que pueden estar flotando por todas partes»¹. A continuación, Pennebaker construye un documento más que sintomático de esa mirada interpretante y cómplice. Gente joven y guapa paseando por el césped

con los pies descalzos, ropas floreadas y melenas lacias, un artista construyendo una especie de escultura con cuerdas, troncos y telas de colores, chicos y chicas que comparten bocadillos, viejos autobuses pintados

Monterey dio el espaldarazo comercial a la tercera renovación generacional en el rock'n'roll norteamericano, consagró la psicodelia, el folk rock y el blues rock como los grandes géneros del discurso musical pop anglosajón hasta la llegada del punk rock a finales de los setenta

dos, con pocas acrobacias técnicas, una mirada más objetivista en el foco, si se quiere, aunque la selección de momen-

de dibujos naif y psicodélicos (el de los *Merry Pranksters* de Ken Kesey aparece expresamente), en contraste con planos



Jimi Hendrix. Fotografía de Jerry Schatzberg

del trabajo serio y frenético en el montaje de los escenarios o en las oficinas de organización con un John Phillips (líder de The Mamas and The Papas) al teléfono, como un ejecutivo de espectáculos más, pero sin quitarse su gorro de piel. Un jefe de policía pacta con los organizadores un acontecer tranquilo del festival. Más tarde un *hippy* bromea con un policía de a pie, haciendo como que le arranca su placa y el policía sonríe complacido. La cámara, que todo lo ve, impone. Las imágenes de alegría serena, paz campestre y paseos relajados de gente guapa y estilosa (algunos famosos del mundo pop, como Joan Baez, bellísima bajo una enorme pámela, David Crosby visiblemente *colocado* y feliz al comprobar el sonido *groovy* que ofrece el montaje o los componentes de The Mamas and The Papas) solo se ve rota por un símbolo que rompe la serenidad del *locus amoenus*, un avión que cruza el paisaje celeste con estruendo. Vienen en él algunos de los artistas in-

vitados, John Phillips espera al pie para recibir a los pasajeros, sin duda ilustres luminarias pop. Las escenas se suceden bajo la música del himno *hippy* por excelencia, *San Francisco (be sure to wear some flowers in your hair)*, el único éxito del cantante norteamericano Scott McKenzie, y canciones de The Mamas and The Papas; tras el cierre de la escena con el aterrizaje del Boeing, se abre la grabación propiamente dicha de las actuaciones con la interpretación del otro himno de la era *hippy*, *California Dreamin'*.

La siguiente actuación se sale un poco de este mundo idílico de flores en el pelo y ropajes de fantasía: Canned Heat ofrecen blues eléctrico, áspero y primitivo, interpretado con pintas que más que *hippies* representan chicos buenos sureños, en especial el guitarra solista con su pelo pulcramente cortado a navaja y peinado con raya al lado, gafas de pasta de estudiante aplicado y algo inocentón que contrasta con la

mole impetuosa de Bob *The Bear* Hite. Los planos del público solo recogen gente sentada que mueve rítmicamente sus cabezas al son del boogie, alguna modelo de la *jet set* pop y poco más. La cámara se muestra atenta, pero sin audacias. Como en el siguiente registro, el de los dulces Simon & Garfunkel, filmados bajo la luz roja.

El foco solo empieza a dejarse llevar por la emoción en la siguiente actuación, la del cantante y trompetista jazz sudafricano Hugh Masekela. Sobre una textura de jazz, sostenida por ritmos mezcla de blues-rock con sincopados africanos, Masekela canta con libertad tribal, sin respetar las líneas suaves del pop, modulando con la voz improvisaciones libres y expresando en un rostro abierto al grito expresiones que dejan ver su apasionamiento, la transfiguración interna que está sintiendo al interpretar(se). La cámara se muestra fascinada por el rostro de Masekela, lo enfoca en primerísimo plano y deja



Jimi Hendrix. Fotografía de Jerry Schatzberg

que se mueva en el cuadro fijo, transmitiendo una sensación de espontaneidad, de apertura a la casualidad, sin constreñir el ritmo de la interpretación con una filmación demasiado planificada. Todo en la secuencia de Masekela muestra los flecos de lo imprevisto.

Con Jefferson Airplane, la psicodelia se hace con el discurso. El tejido textual del film ya había incluido imágenes estroboscópicas, deslumbres borrosos de luces de colores, desde el principio de los títulos de crédito y como contrapunto en la filmación de las actuaciones; ahora los claroscuros de la iluminación de la actuación de los Airplane potencian el sentido onírico de las imágenes, de nuevo fascinadas por el rostro, esta vez más frío, más de diva, de Grace Slick, la cantante del grupo.

La emotividad que transmiten las imágenes sigue *in crescendo* cuando aparece Janis Joplin, otra explosión de sentimiento libre, de desgarro esta vez. Una mujer rota por el deseo, clamando amor en un blues estremeceador, la afirmación de una femineidad fuerte, que se deja llevar casi por la histeria cuando sus pies tiemblan de impaciencia, taloneando desesperados

sobre los zapatos y su boca se contrae y se expande en besos, reclamos, quejas, gritos.

Tras la Joplin, Eric Burdon y sus Animals ofrecen una deriva de rithm'n'blues psicodélico, con chirridos de violín eléctrico, sinfónicamente pretencioso, y expresiones adustas, concentradas, casi rozando un *mal viaje* de ácido.

Continúa la andana británica, esta vez con una muestra de gamberrismo *mod* a cuenta de The Who. Aquí ya no hay atisbo de paz y amor, ni viajes por mundos de ensueño, es el orgullo *hooligan*, la rebeldía juvenil hecha de anfetamina y violencia de clase. Acaban su actuación con el número habitual. Pete Townshend rompe en mil pedazos su guitarra golpeándola contra el suelo, Roger Daltrey, el cantante, voltea el micrófono como si estuviera a punto de lanzar una piedra al público con una honda. Keith Moon desarma a patadas la batería. La intensidad macarra, *protopunk*, no cuadra con el poncho tornasolado de Daltrey ni las ropas floreadas, ni con los sueños *hippies* de un mundo regido por «buenas vibraciones en el aire»².

En el interludio antes de la siguiente actuación —llueve en Monterey— los jóvenes acampados corren a refugiarse de la tormenta de verano. Hay un paralelismo evidente entre la tormenta *mod* de The Who y el chubasco en las áreas de camping, probablemente no buscada por Pennebaker, pero muy significativa para la construcción del sentido global del film.

Country Joe and The Fish retornan en su actuación al mundo de los sueños con un tema instrumental de largo recorrido. Música evocadora de viajes cósmicos dentro de la mente. Música de LSD, música para abrir las puertas de la percepción. Música aventurera, pero complaciente.

Otis Redding aparece después, el ritmo alegre de la negritud, sin complejos, el afroamericano caliente y *funkie*, no más posturas decentes de cantante melódico, de amores románticos, el cuerpo se mueve libre, orgulloso de sí mismo.

Y llega Jimi Hendrix, el clímax del film, con una interpretación intensa, descontrolada, caprichosa, a ratos chulescamente desganada, siempre técnicamente virtuosa, mientras toca la guitarra de espaldas y canta, mascando chicle, un éxito de 1966 de The Troggs, *Wild Thing*. Recortándose sobre un fondo de negra oscuridad, iluminado por luces anaranjadas, con ropajes extravagantes, Hendrix derrocha desafío y sexualidad. Los músicos de la Jimi Hendrix Experience apenas pueden seguir al guitarrista enloquecido que igual imita el sonido de un avión cayendo en barrena que inserta una cita en la canción punteando unos compases de *Strangers in the Night*. Hendrix, con su cinta en el pelo, su camisa anaranjada de poeta romántico y sus pantalones ceñidos de terciopelo rojo es peligro, es droga, es sexo, es desarreglo de los sentidos, es ruido, es caos. Las caras de algunas chicas del público, sorprendidas, parecen atemorizadas cuando el guitarrista finge fornicar con su guitarra empujándola a golpes de pelvis contra el amplificador. La violación de la guitarra continúa con golpes sobre

el escenario, al estilo Townshend, que rompen la guitarra. Luego deposita los restos con cariño en el entarimado y los besa como un amante celoso arrepentido, mientras ruge el amplificador con pitidos de *feedback*, los rocía con gasolina y le prende fuego, arrodillándose a su lado. La demostración de bestialidad simulada se refleja de distinta manera en el público, algunos están atrapados por la potencia simbólica del espectáculo, todos asombrados de la pérdida de control del artista. El diablo del blues ha visitado el rock, entre acordes sobresaturados, crujidos y chisporroteos.

Esto ha sido demasiado, la siguiente intervención es de nuevo de los pacíficos, beatíficos, Mamas and Papas. Sus voces armonizadas sirven de fondo a una nueva excursión de la cámara por el camping soleado: parejas jóvenes caminando abrazados, besos junto a la furgoneta, chicas monas con sombrero, viajes de ácido bajo las mantas por donde se cuelan los papeles impregnados de LSD, algunos rostros muestran ya el cansancio de tres días de paz, amor y rock.

La desolación de una bota abandonada en una plaza del aparcamiento de automóviles abre la secuencia de la larga interpretación de Ravi Shankar, jóvenes haciendo autoestop, somnolientos excursionistas que se desperezan en los sacos de dormir, globos de colores se recortan bajo un cielo gris, un chico lleva un pequeño mono al hombro con la leyenda *LOVE* pintada en rojo sobre la frente peluda del animal, más jóvenes con cara de agotamiento, sentados, más tarde a refugio de la lluvia que vuelve de nuevo. Caras de éxtasis, los ojos cerrados, moviéndose al ritmo de la tabla y el sitar, algunos parecen meditar o rezar, fingiéndose yoguis, otros parecen poseídos por el espíritu de la música; Shankar y sus acompañantes interpretan entre aplausos con sonrisas complacidas, pero su concentración serena en lo que están haciendo queda muy lejos de los violentos arrebatos de Hendrix o The Who, tanto como del balanceo bonachón de Mamas and Papas mostrando un ingenuo placer pop

en las melodías de sus canciones. En el crescendo final, Shankar se emociona, la velocidad de sus dedos aumenta, las sonrisas de los espectadores acaban en un gran aplauso, con larga ovación y jóvenes saltando de sus asientos. Los aplausos no cesan durante muchos minutos, el público puesto en pie, Shankar también es un mito pop. Con los planos de detalle de las manos batiendo palmas, se cierra el film.

3. «La poesía idílica encuentra su expresión ejemplar en Teócrito (siglo III a. de C.), que fijó sus caracteres y temas, por ejemplo, la oposición entre ciudad y campo, la idealización del paisaje rural, la evasión de la historia en un refugio tranquilo y, sobre todo, una blanda sensualidad [...]» (Marchese y Forradellas, 1986: 305).

Sorprende encontrar en *Monterey Pop* una recreación del idilio entre bellos pastores y pastoras sin rebaño, pero eso es lo que nos ofrece Pennebaker en esos interludios que pretenden mostrar el ambiente en el que se vivía el primer macrofestival de impacto universal de la era pop. El clima de «blanda sensualidad» es perceptible en cada plano general descriptivo del film y la exaltación del ruralismo, aunque menos evidente (falta un regodeo de la cámara en el paisaje, pero el campo abierto, el bosque amable, están siempre rodeando a los hippies de acampada) es inevitable por la imposición al realizador que se justifica por el recinto elegido para celebrar el festival.

**Monterey Pop es una
égloga virgiliana,
donde las ninfas
son bellas modelos
recogidas en
primeros planos
de rostros suaves y
relajados**

El film deja traslucir el ideario hippy de retorno a los valores naturales, que tendría su máxima expresión en la creación de las comunas rurales, aunque su origen estuvo en las comunas urbanas de San Francisco que, como la más representativa de todas, los *Diggers* de Emmett Grogan, surgieron hacia finales de 1965 para organizar todos los impulsos sobre acciones sociales comunitarias que empezaron a desarrollarse espontáneamente en la ciudad. Pero la relación más intensa con el idilio y la égloga renacentista es que el comunitarismo reposa en una idea de amor absoluto y así aparece en los *Puntos sobre el Amor en las comunas basadas en el Amor, en Pleno Florecimiento*, manifiesto fundacional de los *Diggers*:

«1. Todos sentimos amor hacia todos los seres sensibles. 2. Todos sentimos la apertura de la desnudez del amor y de la liberación total de cualquier neurosis (*hang-up*) de origen *square*. 3. Todos hemos llegado a ese estado de iluminación de conciencia esclarecida conocido por los chinos como *jung-huo*. Un estado que se puede definir como liberación de cualquier relación posesiva o morbosa con las cosas. 4. Todos sentimos una sensible y apasionada comprensión hacia los errores y los defectos ajenos». (Apud. MAFFI, 1972: 75-76).

Sin embargo, el filme de Pennebaker resulta más plano en la representación de estos planteamientos de idealismo radical amoroso, su factura es más contenida al centrarse en una visión «blandamente sensual» de la bondad y la amistad que parecen reinar en el campamento de Monterey, construyendo en su discurso un mundo aparte, ese refugio tranquilo al margen de la historia, donde los jóvenes de la era pop se abandonan a la molicie, los paseos calmados, los bailes, las caricias y las drogas psicodélicas. *Monterey Pop* es una égloga virgiliana, donde las ninfas son bellas modelos recogidas en primeros planos de rostros suaves y relajados, donde dominan las sonrisas, las flores en el pelo y las mejillas coloreadas con dibujos alegres. Los jóvenes ataviados

con aristocrática ruralidad en sus vaqueros y sus camisas de diseños originales, pastorean calmados a las chicas o descansan con la mirada ociosa. Entremedias, algún universitario formal o los trajines de los montadores del escenario nos recuerdan que estamos en la segunda mitad del siglo XX y que ese refugio de *buenas vibraciones* es el fruto del esfuerzo y el carácter emprendedor de los nuevos capitalista-idea-

listas. Las oficinas de la organización bullen de actividad, los teléfonos no paran de sonar y en el plano la cámara se vuelve del revés para burlarse un poco o para reafirmar, quizá, cómo andan de cabeza los jóvenes empresarios del amor y la bondad. El misticismo *new age* también ayuda a dar ese toque de paz y vida retirada que quizá sonrojara a Fray Luis.

Las actuaciones musicales escogidas para el filme ya son otra cosa. Mamas and Papas, Simon & Garfunkel, Country Joe & The Fish, casan bien como banda sonora del idilio estilizado que nos ofrece Pennebaker. Sin embargo, Hendrix, The Who, Janis Joplin, Eric Burdon & The Animals, en parte Jefferson Airplane, representan el lado peligroso, la apertura sin límites de las drogas, psicodélicas o no. Masekela y Otis Redding juegan en liga aparte, son la negritud, la fisicidad de la música para el cuerpo, la pasión *pre-hippy*, la danza ancestral en la era de la tecnología audiovisual, los instrumentos y los micrófonos amplificadas, son la representación del hombre que libera sus emociones y lleva el ritmo en la sangre por naturaleza racial. En parte, Canned Heat y su blues campesino llevado al rock de metrónomo representan también esa raíz olvidada por los extremos de las sofisticadas melodías pop y las cacofonías distorsionadas de la guitarra de Hendrix.



Jimi Hendrix. Fotografía de Jerry Schatzberg

La contención de los buenos chicos educados del rock de égloga queda rota por los chicos malos del desorden y el ruido. A los primeros les vale con la marihuana. A los demás no tanto.

No hay duda de que la droga ocupa una posición central en la cultura *underground*: al principio como componente artístico, como instrumento para ampliar el mundo de la experimentación literaria o de otro tipo, como iluminación individual, a través de la experiencia —y por consiguiente de las páginas— de Ginsberg, Kerouac, Corso, Ferlinghetti, Clellon Holmes, McClure, etc.; luego como real y auténtico componente social de estratos cada vez más amplios de jóvenes, en busca de nuevos planos comunicativos y vitales (MAFFI, 1972: 37).

Se suele citar que Jimi Hendrix pretendía que su música fuera como una droga, como una de esas ácidas *consciousness-expanding drugs*, capaz de generar estados alterados de la mente con su simple audición. Hendrix, a quien la heroína, culto de los *hipsters* del jazz de los cincuenta, atraía más que las alucinaciones psicodélicas, se representa a sí mismo como la pasión desbocada, la libertad en estado puro. El alcohol sin medida empujaba a la Joplin en sus cabalgadas apasionadas sobre los blues más desgarrados que se hayan cantado nunca o a Eric Burdon, su correlato masculino en mu-

chas ocasiones, aunque nunca llegara al grado de paroxismo creativo y arrebató avasallador de Janis. El LSD inspiraba las letras de los Jefferson Airplane. Las anfetaminas y el alcohol, otra vez, a The Who y sus violentos himnos de orgullo generacional. En el peligro de estas actuaciones radica el potencial subversivo del rock de los sesenta, en ese encaje chirriante dentro del idilio que intenta construir el do-

cumental de Pennebaker. La paz y el amor no parecen tener cabida cuando Hendrix o The Who arrancan chispas de las guitarras y dejan que el caos atemorice a los pastores buenos.

El sentido desestabilizador, transgresor, del rock no está encerrado en las bucólicas, casi versallescas, maneras de la juventud que asiste a Monterrey, sino precisamente en las proyecciones estéticas de ese sentimiento anárquico de vida al límite, de tensión constante de la libertad, la pasión y las emociones desencadenadas por el espíritu de la música del cuerpo cuando posee a los artistas sobre el escenario. El sudor de sexo primitivo de Otis Redding o la furia postadolescente de Keith Moon. Los aullidos a la luna de Masekela. El taconeo histórico de Joplin. La tozuda rítmica de *Wild Thing*. El caos y el desorden que tanto intenta disimular la cámara de Pennebaker constituyen el reto más radical de la juventud contracultural, como una revolución anarquista con guitarras armadas y voces desafinadas.

Un halo de fascinación rodea a estos jóvenes bárbaros y los primeros planos en los que el foco se centra en la expresividad de caras drogadas, arremolinadas por el ritmo o desenchajadas por la pasión liberada, que a veces duele (Janis) y otra daña (Hendrix), parecen indicar que ese mismo discurso irracionalista arrastra al realizador a la

empatía. Pennebaker también se deja poseer por el espíritu del ritmo de la tribu, pero son momentos de pasajero descontrol, casi siempre se impone sobre su plan documental una visión amable, políticamente correcta, de un *hippismo* de *picnic* de fin de semana. Solo casi al final del documental, bajo la lluvia, en los planos que recogen a los jóvenes cansados que se refugian bajo las mantas y se reconcentran sobre sí mismos mientras se pasan un papel secante impregnado de LSD, parecen anunciar el otro lado del *flower-power*. Los insertos de colores saturados y nebulosos son otro indicio de la posibilidad de acceso a un mundo donde lo real y lo onírico se encuentran solapados y donde las reglas de la razón no sirven para orientarse, pero son pequeños flashes, guiños estéticos a una psicodelia plástica, a un abstraccionismo deshilachado de artista *underground*.

Lo que queda en el poso ideológico de la filmación de Pennebaker no es, en cambio, una propuesta programática de cambio social, sino un registro de lo que Enrique Gil Calvo (1991) ha denominado «estado de fiesta», la sublimación de la juventud no como un paso iniciático de la infancia a la edad adulta, sino como un estado social que aspira a su permanencia por encima del tiempo y de las contingencias sociales. El *hippismo* más autoconsciente supuso el intento de romper con la familia tradicional, la sociedad capitalista y el arte institucionalizado en pos del establecimiento de relaciones libremente consentidas, ajustadas al cambio permanente sobre la idea central de goce placentero, el reparto comunal de bienes para liberar al hombre de la esclavitud de las obligaciones de la subsistencia y la libre expresión de la creatividad sin sujeción a normas de género, para que la proyección simbólica de los vínculos sociales, la cultura, dejara de ser una imposición educadora y pudiera convertirse en una acción liberadora de la potencialidad de lo humano. En cambio, los procesos capitalistas de mercantilización aplicados sobre un nuevo

espacio de negocio (la cultura juvenil como producto para ser consumido exclusivamente por los jóvenes, en cuanto marca de identidad de algo que podríamos denominar una *juventud* eidética), convirtieron las propuestas del *underground* político y estético en un escaparate de la festividad.

La idealización bucólica de *Monterey Pop* se convierte, así, en una estrategia de glorificación que por su misma reconducción de la fiesta al espacio de lo simbólico, por su intento simpático de hacer tolerable como *serio* lo que resulta *per se* la negación de toda seriedad, traduce el estado de fiesta a un código de aceptabilidad cultural: el idilio, el sosegado y civilizado, aristocrático culto a la ociosidad. Un deje de mala conciencia se deja oír en los ruidos de los tubos que entrechocan, las voces que ordenan, los esfuerzos de los operarios en el montaje de los escenarios, la satisfacción por la perfección técnica de los equipos de sonido, por el correcto ajuste de la equalización, la frenética actividad de las oficinas de contratación, la diplomacia pop en la recepción de las estrellas rock que bajan de los aviones, como ejecutivos peludos, que cambiaron el traje de sastre por el jersey de cuello alto.

Pennebaker trabaja su empatía con las propuestas estéticas del *hippismo* naciente desde los códigos culturales que rechaza el movimiento *underground* de Ashbury Park. *Monterey Pop*, la película, es al fin y a la postre un dispositivo que, por su misma intencionalidad de acto celebratorio, convierte en espectáculo un difuso ambiente de rebeldía. Pero Pennebaker no trastorna la intencionalidad de *Monterey Pop*, el festival, el dispositivo fílmico es lo que es por su fidelidad al documentalismo cinematográfico, deja ver con toda la ingenuidad de los primeros tiempos, una cultura naciente que ya se presenta como espectacularizada en su puesta de largo ante la sociedad, como un simulacro de la paz y el amor comunitario de los *Diggers* de San Francisco concentrado en píldoras consumibles en la fiesta del fin de semana.

Entre los resquicios, la guitarra distorsionada de Hendrix, la voz desgarrada de Joplin, el caos punk de The Who, por muy sujetos que sigan estando a la lógica de la comunicación espectacular, dejan en el aire una pregunta aún por responder: ¿rebelión, qué rebelión? ■

Notas

*Los retratos de Bob Dylan y Jimi Hendrix que ilustran este ensayo son obra de Jerry Schatzberg. Agradecemos a Schatzberg (y a su asistente Paola Mojica) la cesión de esta y otras imágenes de iconos del rock que ilustran el Cuaderno. Para más información sobre la vida y obra del fotógrafo y cineasta neoyorquino véase <<http://www.jerryschatzberg.com>>. (Nota de la edición.)

1 «*Good vibrations can be floating everywhere.*»

2 «*Good vibrations in the air.*»

Bibliografía

- GIL CALVO, Enrique (1991). *Estado de fiesta*. Madrid, Espasa-Calpe.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.
- MAFFI, Mario (1972). *La cultura underground*. Barcelona: Anagrama.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Seix Barral.
- MARTEL, Frederic (2011). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.

Juan Carlos Fernández Serrato (La Línea, Cádiz, 1961) es profesor asociado de Teoría e Historia de la Comunicación y de la Información en la Universidad de Sevilla (Departamento de Periodismo II). Doctor en Teoría de la Literatura y de las Artes por la Universidad de Granada, sus líneas de investigación se centran en las culturas pop, las fronteras entre los discursos de masas y los discursos de élite y las relaciones entre escritura y visualidad. Ha publicado sobre interculturalidad, culturas postmodernas, hipertextualidad y literatura contemporánea comparada. Actualmente prepara un libro sobre las culturas pop.