



**SIMON
REYNOLDS**

**COMO UN
GOLPE
DE RAYO**

**EL GLAM Y SU LEGADO,
DE LOS SETENTA
AL SIGLO XXI**

Reynolds, Simon

Como un golpe de rayo: el glam y su legado, de los setenta al siglo XXI -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Caja Negra, 2017.

704 p.; 20 x 14 cm.

Traducción de Hugo Salas

ISBN 978-987-1622-54-2

1. Música. 2. Estudios Culturales. I. Salas, Hugo, trad. II. Título.

CDD 780.7

Título original: *Shock and Awe. Glam rock and its legacy from the Seventies to the Twenty-First Century* (Faber & Faber)

© Simon Reynolds, 2016

© Caja Negra Editora, 2017

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina

info@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Producción: Malena Rey

Diseño: Juan Marcos Ventura

Maquetación: Tomás Fadel

Corrección: Cecilia Espósito

INTRODUCCIÓN

En algún punto, a mitad de camino entre “All You Need is Love” y “Hot Love”, entre The Beatles y T. Rex, comenzó la música pop para mí.

Y comenzó sobre todo a través de la pantalla del televisor, gracias a algunos programas infantiles y a *Top of the Pops*.

Durante buena parte de sus cuarenta años de existencia, el revuelto de éxitos y lanzamientos de *Top of the Pops* incluía un panorama bastante variado de lo verdaderamente novedoso, lo que quedaba a mitad de camino y el pop meramente profesional. A principios de los años setenta, sin embargo, este sutil equilibrio se inclinó en favor de lo excéntrico y lo estrafalario. El pop británico fue arrasado por el absurdo, el exceso y el grotesco. El programa, entonces, adquirió un aspecto *estridente*, incluso en la mayoría de los hogares británicos, que aún lo veían en blanco y negro.

Eso teníamos en nuestra casa: un pequeño aparato blanco y negro. Mi familia no tuvo televisor hasta que cumplí ocho años, es decir en 1971, por lo que en buena medida el glam es la primera música pop de la que guardo un claro recuerdo. Pero en ese momento no entendía el glam como *glam*, como una época específica y distintiva del pop. Lo que veía

en la pantalla del televisor era pop a secas, tal como era en ese momento: extremo y fantástico, ingenuo y siniestro.

Uno de mis primeros recuerdos pop es la conmoción ante la imagen y el sonido de Marc Bolan cantando “Children of the Revolution”, o acaso fuera “Solid Gold Easy Action”, en *Top of the Pops*. Lo que me hipnotizó fue el look de Bolan, mucho más que la ominosa sensualidad del sonido de T. Rex. El cabello encrespado y eléctrico, las mejillas salpicadas de purpurina, el abrigo que parecía hecho de metal... Marc era un guerrero del espacio exterior.

Marc Bolan, esa chispa que encendió la explosión del glam, no tardó en encontrar compañía. La insurrección plástica de The Sweet. Gary Glitter y su bárbara candidez. Slade, con su ritmo y sus aullidos exultantes. La brillantez de Wizzard, a fuerza de cornos y tintura para cabello. El sonido juguetón y las poses amaneradas de Roxy Music. Alice Cooper, demoníaco flautista de Hamelín. El histrionismo provocador de Sparks. Y, en medio de todos ellos, David Bowie, llamado a dominar la década como los Beatles habían hecho durante los sesenta, la permanente presencia de una elegante rareza en los rankings del pop. “Space Oddity” —relanzada en 1975, momento en que le valió su primer puesto número uno— causó en aquel mini-yo una impresión indeleble.

Esta idea precisa, influenciada por el glam, de lo que el pop es y debe ser —algo extraño, sensacionalista, histérico en los dos sentidos de la palabra (neurótico y seductor), un lugar en que lo sublime y lo ridículo se fusionen hasta volverse indiscernibles— no habría de abandonarme jamás.

Redescubrí el glam a mediados de los ochenta, convertido ya en un serio entusiasta de la música y joven aspirante a crítico. Aquellas primeras impresiones grabadas a fuego en la mente del niño fascinado que supe ser dieron paso entonces a un conjunto de ideas más conceptual y estructurado: la noción de que algo se había perdido en el momento en que el punk y el postpunk se ocuparon de desmitificar, de manera fatal y definitiva, todo el proceso, exponiendo los mecanismos del espectáculo. Mientras oía los desgastados singles de 45 rpm que mis amigos y yo conseguíamos rescatar de tiendas de caridad y ventas de garage —canciones de The Sweet, Glitter, Hello, Alice Cooper—, sentí el llamado de una época en la que el pop había sido titánico, idólatra, demente, teatro

de artificio desembozado y escenario de grandes gestos. Aquel tiempo pasado y perdido se nos antojaba, por aquel entonces, el reverso exacto de todo aquello en lo que el pop se había convertido tras el postpunk durante los ochenta: una expresión adulta, responsable, atenta y llena de sensibilidad social.



La noción de glam –también conocida con el nombre de *glitter* en los Estados Unidos– hace referencia a un conjunto de bandas y artistas a menudo relacionados entre sí por distintos entramados de colaboración artística y gestión comercial, que se benefician a su vez del cultivo de una amistosa rivalidad. El glam describe también una sensibilidad, el espíritu de una época surgida a principios de los setenta, que alcanzó su apogeo durante unos cuatro años y se extinguió poco antes de la explosión del punk. Más allá de esta realidad histórica comúnmente aceptada –que caracteriza al glam como una época, un género, una escena o un movimiento–, también es posible pensarlo como una continuidad que tiene sus precursores dentro del rock (los Rolling Stones, la Velvet Underground, Little Richard y otros) y ancestros que anteceden al propio rock and roll, hasta conformar un linaje que hunde sus raíces en el siglo XIX e incluso antes. Hoy día, para algunos fanáticos, críticos y artistas contemporáneos, el glam constituye un credo, casi una cosmogonía: un prisma a través del cual perciben todo lo que respetan en la música y en la cultura pop.

En este libro, la palabra *glam* es una denominación elástica que se atribuye a todos los candidatos obvios pero también a algunas figuras del pop y el rock teatral que no necesariamente aparecen entre los sospechosos de siempre, como The Sensational Alex Harvey Band, The Tubes y Queen. Como ocurre con la mayoría de los géneros y escenas de la música, el glam tiende a ser borroso y a superponerse con otras categorías de límites poco definidos, como el teenybop, el rock progresivo, la canción de autor o el hard rock y el heavy metal. El glam también resulta impreciso como época histórica en ambos extremos: algunos artistas

como Bowie, T. Rex, Alice Cooper y Roxy Music surgen de la escena alternativa hippie y les lleva tiempo quitarse de encima ciertos rasgos psicodélicos, mientras que otros, de la última etapa, se superponen con el punk e incluso llegan a disfrutar de una segunda fase de existencia durante la nueva ola de fines de la década del setenta. En vez de enredarme en definiciones, he preferido interpretar aquí la palabra *glam* en un sentido amplio y generoso, y dejar que la música, las historias y las personalidades me lleven donde deseen ir.

Dicho esto, resta por abordar una cuestión más general: ¿qué es aquello en virtud de lo cual el glamour del glam difiere del estándar estrambótico de la música pop? Después de todo, la exhibición de distintos grados de elegancia, una presencia escénica planificada y el despliegue de teatralidad son constitutivos del pop en particular y del mundo del espectáculo en general. Una diferencia crucial en este punto tal vez radique en la transparente autoconciencia con que los artistas del glam hicieron uso de aspectos como el vestuario, la teatralidad y la utilería, gesto muchas veces más al borde de la parodia del glamour que de una adopción sincera. El glam llamaba la atención sobre su propia falsedad. Los intérpretes exhibían un comportamiento déspota, dominaban al público (al igual que cualquier verdadero artista del mundo del espectáculo), pero en simultáneo llevaban adelante una suerte de autodeconstrucción burlona de sus propias personalidades y poses, satirizando el carácter absurdo de toda *performance*.

El glam también llamaba la atención sobre su carácter glamoroso, en la medida en que este rasgo constituía una reacción contra aquello que lo precedía. El rock carente de glamour, ese que entre 1968 y 1970 tocaba un grupo de adultos vestidos con ropa casual, posibilitó e hizo notorio el gesto del glam: la aceptación desafiante de los flashes, la frivolidad y la locura. Entre 1968 y 1970 —los años de *Abbey Road*, *Music from Big Pink*, *Atom Heart Mother*, *At Fillmore East*, *Déjà Vu*, *Tommy* y *Blind Faith*— el rock había madurado, dejando de lado tonterías como los singles de 45 rpm y la imagen pop. Las salas de concierto y las ondas radiofónicas fueron territorio del country apacible, los cantautores sinceros, las bandas hippies conectadas con la tierra y los incontables e indescriptibles atuendos inspirados por el blues y el boogie. Sin importar que cultivaran

las raíces o buscaran nuevas formas, para todos estos grupos el rock era música y nada más que música. Preocuparse por la imagen o por dar un buen espectáculo era considerado algo infantil, cuadrado, comercial.

Alzándose contra este trasfondo de barbas y tela de jean, el glam fue la primera revuelta genuinamente adolescente de la nueva década. En algunos aspectos, supuso la resurrección del espíritu de los cincuenta, momento originario en que el rock and roll era algo para ver, no solo para escuchar, de la mano de la excentricidad camp de Little Richard o la portentosa espectacularidad de Jerry Lee Lewis. Para alcanzar un impacto visual equivalente, los rockeros del glam se vieron obligados a ir mucho más allá. La amplificación de las tendencias andróginas y homoeróticas ya presentes en el pop de las décadas de los cincuenta y los sesenta y el coqueteo con nuevas sensaciones de desviación y decadencia llevaron a los artistas del glam a utilizar un vestuario exageradamente estrafalario y a construir una presencia escénica impactante que redujera al público a una sumisión estupefacta.

El glam supuso también una restauración sonora, el redescubrimiento de la simplicidad del rock and roll de los cincuenta y el pulso marcado de los grupos beat de principios y mediados de los sesenta. El glam, de hecho, puso en escena un contraste total con el estilo pesado que le había antecedido: contra el rock de ejecución brillante y vestuario discreto, hizo estallar un exceso de imagen que excedía al propio rock.

Lo que impidió que se convirtiera en rock regresivo, un mero revival o una recreación del pasado fue el modo en que su sonido se deslizó a través de los avances tecnológicos incorporados por los estudios de grabación durante la segunda mitad de la década del sesenta, momento en que se producen enormes cambios en el sonido de las guitarras y en los modos de registro de la batería. El resultado fue una fusión de primitivismo y producción que supo conjugar de manera electrizante lo subhumano y lo superhumano. Evocación de los cincuenta y anticipo del punk, el rock glitter encontró sus formas más innovadoras en las manos de los grandes jefes de fábricas de hits, como Mike Chapman, Mike Leander, Phil Wainman y Jeff Wayne. Sus discos salían del estudio tan esculpidos y con tantas capas de barniz que asemejaban poseer una cualidad visual, y cada uno de sus cortes tenía sobre los oyentes el mismo impacto que un

episodio de radioteatro. Según Chapman, se trataba de música “diseñada no solo para ser oída, sino para ser vista”.

El glam trastocó, además, los principios políticos y filosóficos subyacentes al rock hippie de fines de los años sesenta. Abandonando el fallido *ethos* comunitario de la cultura alternativa, los artistas glam no se mostraban interesados en unirse para cambiar el mundo, sino en encontrar un escape individual de la realidad hacia una eterna fantasía de fama y excentricidad. Sentían el impulso de una obsesión a medias irónica pero en lo profundo mortalmente seria por el estrellato y los blasones de lujo y ostentación que traía aparejados. Rompiendo con el pietismo de la generación libertaria de cabello largo, el glam celebraba la ilusión y la máscara, en vez de la verdad y la sinceridad. Ídolos del glam como Bowie, Alice Cooper, Gary Glitter y Bryan Ferry, entre otros, hicieron suya la noción de que la figura que aparecía sobre el escenario o en un disco no era una persona real, sino una persona construida, una que no necesariamente guardaba correlación alguna con el verdadero yo del artista o con su manera de ser en su vida cotidiana.

16

Esta celebración de la imagen y de la interpretación/actuación suponía una total inversión de los impulsos e ideales de los sesenta. El tono lo había marcado a comienzos de la década el libro *The Image*, de Daniel Boorstin, un análisis muy leído de aquello descrito por su autor como una “amenaza de la irrealidad” que se cernía sobre cada aspecto de la vida y la cultura de masas estadounidense. Escrito durante los primeros días de gobierno de John F. Kennedy, el libro evalúa con frialdad la nueva política, caracterizada por la situación montada para la foto y los efectos publicitarios, a los que de manera cáustica denomina “seudoeventos”. Por medio de una imagería pletórica de llovizna, niebla, sombras y fantasmas, *The Image* diagnostica un malestar sociocultural de “nadidad”, en el cual “el vacío de la experiencia cotidiana resulta aún más vacío por el desesperado intento de llenarlo artificialmente por medio de dispositivos mecánicos”. Los famosos, a los que Boorstin define célebramente como personas “conocidas por ser conocidas”, no son sino “receptáculos vacíos en los que el público vuelca su propia falta de sentido [...] espejos con aumento en los que se mira”. Los medios —en particular a través de las noticias y la publicidad— incentivan expectativas desmesuradas y

un apetito de estímulos insaciable, un ritmo de novedades insostenible. Este es justamente el vacío que llenan los seudoeventos: las encuestas de opinión, el teatro político, las situaciones montadas para la foto y las ceremonias de premiación. Este borramiento fatal de los límites entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo artificial habría insuflado en la vida cotidiana “un nuevo carácter esquivo, iridiscente y ambiguo”.

Haciendo suyos algunos de los postulados del sociólogo Erving Goffman en su libro de 1959 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Boorstin señala el auge de la noción de “imagen pública”, ya en boca de todos, desde los artistas y las celebridades hasta las corporaciones y la propia nación (en lo concerniente a la proyección de una imagen de fortaleza de los Estados Unidos hacia otros países). La noción permea también la vida y las ideas que la gente corriente se hace de sí misma. Tan extendido está el concepto que a fines de los sesenta Muriel Spark pone por título *La imagen pública* a una novela acerca de una actriz inglesa que ve derrumbarse el precario equilibrio entre la persona cinematográfica y su vida privada, igualmente ficticia, luego de que su perturbado marido decide suicidarse, no sin antes poner en marcha un escándalo público capaz de destruirla.

Esta concepción negativa de la “imagen”, divulgada durante los sesenta, formaba parte de una creciente idea de la vida pública como ámbito de falsedad y fachada. A esta perspectiva vino a sumarse la noción de que “la verdad los hará libres”, motor perceptible detrás de prácticamente todas las formas de expresión bohemia y disenso radical que entraron en efervescencia durante la década. Alienada de todo aquello que era real y puro, tendía a percibirse la existencia burguesa como una experiencia limitada por las cadenas del tabú, la censura y el condicionamiento, por consiguiente condenada a la inautenticidad y la represión. Una honestidad corrosiva y el gusto por la “realidad” y lo “natural” fueron las armas más formidables del arsenal de la contracultura.

Este interés por mostrar y decir la desagradable verdad había comenzado a sacudirse a mediados de los cincuenta, de la mano de los dramaturgos y novelistas del grupo de los *angry young men* o jóvenes iracundos de Gran Bretaña y los beat estadounidenses. El movimiento sumó en los Estados Unidos compañeros de viaje como Norman Mailer y Jackson

Pollock, quien con gran espontaneidad –bajo la consigna “Yo soy naturaleza”– salpicó sus telas pero también la chimenea de su benefactora Peggy Guggenheim, cuando en mitad de una reunión decidió bajarse la cremallera y orinar en la sala. Holden Caulfield, el ícono adolescente de *El guardián entre el centeno*, despótica incesantemente contra la hipocresía de los adultos, queja de la que poco más tarde se hará eco Bob Dylan en “All Is Phony” [Todo es falsedad]. Sin embargo, el papel de antisanto patrono de la era de “la verdad los hará libres” no recayó en un pintor, un poeta o un cantante de rock, sino en un comediante. El *stand-up* de Lenny Bruce no era solo una sucesión de chistes picantes, sino un acto de defensa de su derecho a decir lo que quisiera. Según su biógrafo Albert Goldman, a Bruce le gustaba elogiar “las bondades de la Espontaneidad, la Inocencia y la Asociación Libre”, y se consideraba a sí mismo el equivalente de Charlie Parker en el ámbito de la comedia. Sus rutinas de improvisación se acercaban a la escritura automática.

18

Durante la década siguiente, los sesenta, el teatro mismo se vio sometido al asalto de la realidad, en la medida en que dramaturgos como Joe Orton introdujeron un contenido y un lenguaje que tensionaba la correa de lo propio y lo impropio. La búsqueda de honestidad fue el tema explícito de muchas obras, como *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, cuyo título, según el propio Edward Albee, podía traducirse como “¿Quién le teme a vivir la vida sin hacerse falsas ilusiones?”. Algunos grupos de teatro radical, como el Living Theatre, intentaron subir la realidad a escena por medio de la acción improvisada, el nudismo y la confrontación con el público. Por su parte, una escuela de actores y directores formados en el método Strasberg se disponía a experimentar con una forma de actuación naturalista desteatralizada, hecha de murmullos y tics, que inevitablemente terminaría engendrando un nuevo conjunto de manierismos que al día de hoy resultan tan teatrales y fechados como la pose y la declamación de la era dorada de Hollywood. En todas las artes, de hecho, cualquier intento de realismo, sin importar lo crudo o despojado que sea, termina dando origen a un nuevo repertorio de convenciones estilísticas y gestos codificados. Bowie, por caso, mostró siempre una aguda conciencia de esta problemática en relación con el rock, al que precozmente entendió como una

performance de “lo real” antes que como una presentación directa de la realidad sobre la escena.

The Realist [El realista] fue, de hecho, el nombre de una de las primeras y más importantes revistas de la contracultura emergente. Fundada en 1958 por Paul Krassner, esta joven publicación iracunda se consagró a la búsqueda y el develamiento de “la realidad”, en oposición a “la tierra en que los sueños se hacen realidad” (es decir, la visión *mainstream* de los Estados Unidos que dominaba las pantallas de Hollywood y la televisión higienizada). A Krassner y compañía no tardaron en sumarse compañeros de ruta, como la inadaptada y grosera banda de rock The Fugs (cuyo nombre apenas disfrazaba un insulto, debido a su proximidad fónica con *fags*, “maricas”) y *Screw*, el periódico pornográfico de Al Goldstein. Escrita de manera directa contra el mundo de ensueño que proponía el pisito de soltero de *Playboy*, poblado por “mujeres rasuradas y hombres sin verga”, la declaración de propósitos publicada en el primer número de *Screw*, en noviembre de 1968, deploraba que “en el mundo del sexo, la fantasía triunfa rampante sobre la realidad”, para declarar a continuación la guerra a toda forma de “hipocresía, simulación y engaño”.

A pesar de su rampante sexismo, la revista se convirtió en un inesperado aliado de algunas de las figuras más combativas del feminismo radical: osadas libertinas como Germaine Greer, cofundadora de un periódico pornográfico, cuyo nombre de cuatro letras también empezaba con S: *Suck*. Guiaba a esta primera ola feminista sus ansias de revelar la verdad: despojarse de la mística de la feminidad y todos sus realces cosméticos, exponer la guerra de los sexos en toda su verdad, como productora de infelicidad femenina y misoginia masculina. Entre algunos de los momentos más álgidos de esta lucha feminista contra la ilusión se cuentan las protestas organizadas en certámenes de belleza como Miss America 1968, durante el cual varias activistas de Women’s Liberation quemaron sostenes y cosméticos en un Cubo de Basura de la Libertad.

La historia no registra que las feministas hayan arrojado dentro de este recipiente hojas de afeitar, pero el cabello —en axilas y piernas, como así también en cabezas y rostros masculinos— habría de convertirse, junto con la desnudez, en el símbolo más potente de honestidad natural de la década. La cultura del cabello insinuaba el retorno del cuerpo a un

estado de naturaleza edénico. *Hair*, éxito del teatro musical que supo cooptar la contracultura, terminaba con una escena de desnudo masivo. La desnudez se convirtió en un rasgo habitual de radicalidad teatral en propuestas de la época, como *Dionysius in 69* y *Paradise Now*. De manera similar, en los grandes festivales, como Woodstock y Glastonbury Fayre, se daba por sentada la presencia de hippies desnudos, retozando angelicales en piscinas de lodo o brincando sobre idílicos prados. Acaso la imagen más emblemática de fines de los sesenta sea la fotografía de John Lennon y Yoko Ono desnudos en la cubierta de su álbum *Two Virgins*, con sus largos mechones de cabello lacio y las pendulantes partes pudendas asomando a través del lúgubre vello púbico. Tras explorar la técnica de regresión al trauma de infancia conocida como Terapia Primal —una forma de nudismo emocional—, Lennon supo destilar el anhelo fundamental de la contracultura en la desesperada canción de protesta “Gimme Some Truth” [Dame un poco de verdad].

Contra ello, el grito de corazón del glam fue ‘Gimme some *untruth*’ [Dame un poco de falsedad], bajo la convicción de que el potencial liberador residía en la fantasía, no en la realidad. Con su renuncia a lo natural, lo orgánico y lo íntegro en favor de lo antinatural, lo plástico y lo artificial, el glam constituyó un primer ensayo del tipo de sensibilidad que más tarde llegaría a ser conocida como posmoderna. A principios de los años setenta, el término *posmoderno* estaba lejos de ser habitual, y apenas existía fuera de un círculo muy reducido de teóricos de la arquitectura. No obstante, la actitud y las técnicas artísticas que habrían de serle propias ya estaban prefiguradas en ciertas zonas renegadas de la cultura de los sesenta, en particular la cultura gay y el pop art. El glam se inspiró en estas dos vanguardias de la sensibilidad, el camp y el warholismo. Pero los rasgos irónicos y autorreferenciales del glam provienen también del impulso intrínseco del pop a plegarse sobre sí mismo, a rendir homenaje y tributo a su propia juventud, a la virginal excitación de su momento de emergencia. Hay en esto mucha nostalgia, pero también irreverencia, el impulso a burlarse de sí mismo por medio de la parodia y la caricatura.

Mi experiencia personal con el glam —el asombro aturrido y preconceptual del niño, primero, al que siguió más tarde el redescubrimiento y una forma de disfrute más autoconsciente y analítica— reproduce algo

que ocurrió dentro del propio glam. La mayoría de sus figuras fundamentales –Bolan, Bowie, Mott the Hoople, Roxy, Gary Glitter, Slade, New York Dolls, Roy Wood– no hacían más que invocar y recrear intencionalmente sus propios encuentros primales con el rock y el pop durante la década del cincuenta y mediados de los años sesenta. Lo que para mí, en 1972, constituía una sensación irreflexiva, para sus perpetradores era ya algo distanciado e irónico, una *idea* de “inocencia” o de “estado de naturaleza”.



El glam es un concepto que suscita divisiones. En su época, algunos celebraron el hecho de que recuperase para el rock aquel espíritu de entretenimiento y espectáculo consciente de su imagen, luego de tanto arte sincero de fines de los sesenta. Pero también hubo quienes lo condenaron justamente por ello, como una recaída en el negocio del entretenimiento. Una de las cosas que más me fascinan del glam como momento histórico –motivo, además, por el cual creo que resuena con fuerza en el presente– es el modo en que entrelaza aspectos radicales y reaccionarios. Por un lado, rebosa de innovación en lo concerniente al estilo, la presentación visual, la teatralidad y la experimentación sexual; por otro, resulta regresivo en términos de su escapismo, su coqueteo con la decadencia, su nostalgia. También en términos musicales el glam parece retroceder y avanzar al mismo tiempo. No puede ser coincidencia que los principios del glam cobren preeminencia en la cultura pop durante aquellos períodos en los que la política se desplaza hacia la derecha, a principios de los setenta con Nixon y Heath, durante los ochenta con Reagan y Thatcher y, en los últimos años, durante la primera década del siglo XXI.

A pesar de sus atrapantes personajes, sus proezas legendarias, sus gestos desproporcionados y sus discos maravillosos, el glam es un movimiento arraigado en la desilusión. Supone una retirada de la política y los sueños colectivos de los sesenta en favor de un viaje fantástico, escapista e individual a través del estrellato. Dependiendo del artista, la concreción de esta fantasía adoptó la forma de la caricatura del esplendor real característica

de los nuevos ricos (en la tradición de Graceland) o la existencia del dandi esteta, entregado a lo exquisito y lo elegante, a la colección de antigüedades y objetos de arte, a la visita de lugares exóticos, a complacer su vista, a experimentar todo tipo de sensaciones y placeres.

Mediante la adopción de los gestos de sus ídolos, los fanáticos del glam conformaron a su vez una élite autocreada, que podía acceder a la fantasía aristocrática por intermediación, a través de los discos y conciertos, o leyendo acerca de ella en las entrevistas publicadas en las revistas de música. El glam introdujo en el pop un nuevo síndrome: el de los fanáticos que comienzan a asistir a los conciertos vestidos como la estrella (cosa que ocurre con Bolan, Bowie y Roxy, pero también con Gary Glitter, Slade y The Sweet). En vez de pararse sobre el escenario como representante de una comunidad existente (como, por ejemplo, hicieran los Who con la comunidad mod), la estrella guiaba ahora una tribu hecha a su propia imagen y semejanza. Esta dinámica hace a la esencia del glam, que radica en esta mezcla de exhibicionismo y autoritarismo: la estrella tiene al fan *cautivo*, a medio camino entre el voyeur y el vasallo.

22

Como un golpe de rayo trata acerca del poder de la ficción. Muchos de los protagonistas de esta historia fueron narcisistas delirantes que supieron crear una burbuja de irrealidad a su alrededor y luego convencer a grandes cantidades de personas de sumarse a ellos. Por tratarse de música pop, probablemente sea un proceso inofensivo, excepto en el caso de los perjuicios causados a unos pocos fanáticos presa de una obsesión patológica y a los propios ídolos, en aquellos casos en que ya no supieron moverse fuera de sus propios capullos de fantasía. Aun así, vale la pena advertir que estas mismas técnicas carismáticas son empleadas por los líderes políticos con mensajes utópicos y mesiánicos (en oposición a aquellos que se limitan a llegar a la cima del poder por medio de las artimañas y triquiñuelas que son propias de su maquinaria) y por los fundadores de sectas religiosas.

El pop supone el culto a la personalidad: se basa en la creencia de que algunas personas son extraordinarias y que lo ordinario puede alcanzar su elevación ya sea por contacto directo o por emulación. Y algunos de los que mejor interpretan este papel son mentirosos natos. El glamour se

puede definir como una mentira tan buena que hasta el propio mentiroso llega a creérsela, convenciendo a los demás en el camino.

Como un golpe de rayo trata acerca del furor y la manía como hechos sociales, acerca de la hipnosis y la histeria de masas como fenómenos reales capaces de arrastrar a miles de personas. Pero también estudia otras realidades detrás de estos fenómenos: la ingeniería de la excitación, la planificación de la controversia, la manipulación y el engaño, el truco detrás de la magia. Vuelvo en este punto al artista al que hiciera mención al comienzo de este texto, el que me fascinó de niño: Marc Bolan parecía venido de la nada, como si fuera un hechicero, una estrella total. Pero Bolan, desde luego, cargaba con varias deudas. A través de un proceso lento e irregular, había llegado a construir un yo artístico a partir de un vasto espectro de precursores y fuentes. Tanto esa apariencia como la realidad cobran para mí el mismo peso, el mismo valor, el mismo interés.

Aquella impresión que causaba Bolan, la de un cometa que atravesaba el firmamento del pop, es lo que cabe denominar una ilusión de verdad.

ÍNDICE

- 11 **INTRODUCCIÓN**
- 25 **CAPÍTULO 1**
EL POETA DEL BOOGIE:
Marc Bolan y T. Rex
- 85 **CAPÍTULO 2**
UN MUCHACHO LONDINENSE:
Los primeros años de Bowie
- 127 **CAPÍTULO 3**
ELECTED:
Alice Cooper y el shock rock
- 175 **CAPÍTULO 4**
TEENAGE RAMPAGE:
La estampida glitter y la fiebre disco

- 249 **CAPÍTULO 5**
EL DIFÍCIL ARTE DE SER REAL:
David Bowie y sus amigos conquistan el mundo
- 347 **CAPÍTULO 6**
¿EN QUÉ AÑO ESTAMOS?
Las visiones retrofuturistas de Roxy Music
- 399 **CAPÍTULO 7**
CIUDAD TRASH:
Los New York Dolls y Wayne County
- 437 **CAPÍTULO 8**
PIDE AL TIEMPO QUE VUELVA:
Flashbacks de los cincuenta y revivals de rock and roll
- 461 **CAPÍTULO 9**
ROCK BARROCO:
El glam tardío
- 505 **CAPÍTULO 10**
INTERNARSE EN LAS SOMBRAS:
Bowie contra los ángeles
- 551 **CAPÍTULO 11**
ULTRAVIOLENCIA:
El punk antes del punk
- 575 **CAPÍTULO 12**
TAN SOLO UN HÉROE MÁS:
La Berlín de Bowie

- 607 **RÉPLICAS**
UN INVENTARIO PARCIAL DE LOS ECOS
Y REFLEJOS DEL GLAM
- 693 **AGRADECIMIENTOS**