

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
DEL AUGE A LA CAÍDA: EL UNIVERSO TRÁGICO DE
DAVID ROBERT JONES

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

JESÚS SERRANO ALDAPE

DIRECTORA DE TESIS: MTRA. IRENE HERNER REISS

MÉXICO, D.F. 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIAS

Vaya un agradecimiento para quienes ayudaron a concretar esta investigación:

A mí mamá Virginia, mi madre, mi hermosa mamá, sin su gran ayuda y paciencia bíblica al criar a un hijo tan, en ocasiones ingrato e ensimismado en la levedad del ser (jo jo), no hubiera sido posible nada absolutamente nada. Te amo.

A mí papá, Filiberto, por siempre la persona que más ha influido en mis fijaciones intelectuales, el responsable directo de que yo desarrollara una imaginación que encontró un blanco perfecto con David Robert Jones. Eres indefinible, inabarcable, eres todo. Eres como el papá de los cuentos. Eres la neta.

A mi hermano Noé, gracias por ser mi gurú musical, un guía en la vida y sobre todo por llevar una tarde de 1995 el 1.Outside de Bowie, no sabes cómo cambió mi vida en ese momento. Si algo soy es gracias a ti, y lo sabes.

A mi hermano David, siempre has sido un gran ejemplo para mí, si alguien cree que yo tengo sentido del humor deberían escucharlo a él (sí, 10 años para salir de la escuela, dirás). Mi hermano, el más pragmático y realista, pero con una ironía tremenda siempre en sus labios. Sin duda me has formado para el futuro.

A mi hermano Octavio, siempre, a su manera, de mi lado, un estilo único para todo, eres una inspiración en mi vida.

Para la profesora Irene Herner, quien supo ayudarme a unir las ideas que traía sobre el tema para que aspiraran a ser algo más que fantasías obtusas, y defendió con gran valentía un tema por el que muchos otros simplemente me hubieran tirado de a loco. ¡Soy su fan!, siempre lo seré profesora Irenita (nótese la sumisión).

Al herr professor, Luis Carrasco, un profe que me enseñó disciplina, que me dejó crecer hasta llegar a amar la docencia, y que me soportó en muchas ocasiones, cuando aún era un fundamentalista sin remedio, un profe que también es un incomparable amigo, también soy su fan, si no fuera cierto, no hubiera dado seis adjuntías a su lado.

A la profesora María Luisa López Vallejo y García (nombre completo, “porque también tengo madre”, diría ella), porque si alguien me demostró que se puede unir un saber de proporciones monumentales con un humor sin parangón, esa es mi querida maestra

de cine, yo amo muchas cosas más en la vida gracias a sus inolvidables lecciones. ¡Soy su fan!

A mis queridos amigos. Enrique, vaya genio que tengo por amigo, no me equivoco al decirte que además de un gran amigo, eres un gran intelectual, mucho de mi afán por profundizar es aprendido de ti, mano.

Juan Carlos, amigo indescriptible, el sentido del humor más desternillante y fascinante que conozco, además de un tipo con ética, (una a prueba de balas), y un buen sangriento corazón (uno de pollo, pensarás).

A Jorge, mi amigo *geek, freak*, un auténtico *hell angel* en una envoltura compacta. Eres mi primer amigo convencional a pesar de toda la rareza de tus gustos, y uno que espero tener el resto de mi vida, aunque apestes en el fútbol virtual.

Al buen Abel, amigo desde la infancia, bien dicen que los grandes amigos jamás se van, tú te has ido como tres veces y siempre regresas, lo más cercano de tener como amigo a Tracy McGready, muchos de los consejos que me has dado me han ayudado siempre a cambiar poco a poco mi vida, eres un gran amigo a tu manera.

A Pablo Cordero, vaya amigo largamente ido, tus libros ayudaron mucho a hacer la tesis, y aquí estarán para cuando se te pase la *muina* (que sea menos, ¿no?)

A Patricia Ordaz: si dicen que los amigos no aparecen de la nada, es porque no te conocen, y creo que pronto el mundo sabrá de ti, otra *bowie maniac*, sé que disfrutarás mucho esta tesis, eres a todas *márgaras franciscas*.

A Lucy Ruelas: Gracias por las horas y horas de charla sin sentido para llegar finalmente a ninguna conclusión. Sí, quizá sólo esta: eres una amiga sensacional, y una que siempre me hace pensar. Gracias por seguir allí.

A Deni: sé que en el cielo no leen trabajos recepcionales, pero sé también que te ilusionaba mucho leer algún día este libracó, que terminaría tarde o temprano (apuesto que temprano), como pisapapeles en tu escritorio, o como una ingeniosa manera de aplastar moscas celestiales. Te recuerdo...

Y finalmente a todas las que ya no están conmigo, quiero que sepan que sin el romance que en algún momento inspiraron dentro de mí, algo como esto no hubiera sido nunca posible describirlo. Saludos donde quiera que estén, sonrían.

Jesús Serrano Aldape/ febrero 2011

El Yo de los Monstruos

*Pero no escapo de realidades que a mares me caen
Y vuelvo el rostro tan lejos que
nada me asegura que lo que veo eres tú.*

*Siendo que existes sin mi presencia
¿algo cambiará cuando me marche?*

*Evocaré tu terso rostro, maldiciendo por no haberte
capturado en una cerca de madera*

*Después, sólo quedarán recuerdos
de lo que significaste para mí*

*En algún remoto rincón de mi entendimiento
pensé que eras eterno*

*Y acepté que la depresión en la pulida superficie
no podría ocultar eternamente tu anchura,
y mi estrechez.*

*Volteaba a verte, y
tú me volteabas la espalda*

Mi rostro pleno de orgullo no alcanzaba a inspirar tu pena.

Te has ido.

*¿Qué haré sin tu sombra proyectándose en mí?
¿Qué haré cuando tu plácida visión ya no impulse mi sangre?*

*Cuando mi razón en la vida, el delgado vínculo que me mantiene aquí,
sea evocar tu dulce figura disolviéndose en mi entendimiento e ímpetus.*

*Cuando tu bella estampa no me ame más
y en lugar de ello me muestre un monstruo*

A un horrible monstruo que solía ser yo.

Jesús Serrano Aldape/2003
A David Robert Jones

Índice	página
Introducción	5
<u>1.-Del origen al auge</u>	
1.1 Los Orígenes	11
1.2 La Búsqueda de una voz	18
1.2.1 <i>Apéndice</i> Apropiación y bricolage	28
1.3 El Mayor Tom, fin de una época	34
1.3.1 <i>Apéndice 1.</i> La música popular	42
1.3.2 <i>Apéndice 2.</i> La jornada del mito	46
1.4 The Man Who Sold The World, ¿un album de protesta?	50
1.4.1 <i>Apéndice.</i> El posmodernismo en el arte de Jones	63
1.5. Hunky Dory: Obra maestra de transición	69
1.5.1 <i>Apéndice.</i> La naturaleza del cambio en David Jones	80
1.6. Auge y caída de Ziggy Stardust	85
1.6.1 <i>Apéndice 1.</i> La compasión	102
1.6.2 <i>Apéndice 2.</i> La tragedia	104
1.7 Ziggy goes to Hollywood	108
1.7.1 <i>Apéndice.</i> El teatro de Jones	124
1.8. Sepultando al ícono	128
<u>Pin Ups</u>	129
<u>Diamond Dogs</u>	131
<u>Young Americans</u>	137
<u>Station to Station</u>	140

1.8.1 <i>Apéndice 1. Las influencias</i>	143
1.8.2 <i>Apéndice 2. Rebel never gets old</i>	146
1.8.3 <i>Apéndice 3. Bowie ama a América, pero Jones...</i>	149
1.8.4 <i>Apéndice 4. El pesimismo de la época</i>	152

2.-Meditación y caída

2.1. Inmigrante en Berlín	157
<u>Low</u>	158
<u>“Heroes”</u>	164
<u>Lodger</u>	170
2.1.1 <i>Apéndice 1. Músico dionisiaco vs músico apolíneo</i>	176
2.1.2 <i>Apéndice 2. La ciudad y la obra</i>	181
2.1.3 <i>Apéndice 3. Las estrategias de Eno</i>	185
2.2 ¿Pináculo y descenso?	186
2.2.1 <i>Apéndice 1. El coro</i>	197
2.2.2 <i>Apéndice 2. Monstruos espantosos me mantienen huyendo</i>	199
2.2.3 <i>Apéndice 3. La cultura juvenil</i>	203
2.3 El arte de conceder	208
<u>Let’s Dance</u>	209
<u>Tonight</u>	215
<u>Never Let Me Down</u>	218
2.3.1 <i>Apéndice 1. El hombre que cayó al cine</i>	222
2.3.2 <i>Apéndice 2. Jazzin for Blue Jean: el dilema de la identidad</i>	229

3.-El regreso del pagano

3.1 Let's Rock	234
3.1.1 <i>Apéndice</i> . Tin Machine es Teen Machine	241
3.2 Lecciones para rejuvenecer	244
<u>Black Tie White Noise</u>	245
<u>The Buddha of Suburbia</u>	249
<u>1.Outside</u>	252
<u>Earthling</u>	258
<u>Hours...</u>	264
3.2.1 <i>Apéndice</i> . Las lecciones sucias del corazón	267
3.3 El regreso del pagano	270
3.3.1. <i>Apéndice 1</i> . El Prometeo de Jones	279
3.3.2 <i>Apéndice 2</i> . El poder de la imagen	281
3.3.3 <i>Apéndice 3</i> . Público vs artista	283
3.4 La ilusión de la realidad	287
3.4.1 <i>Apéndice</i> La realidad de Jones	292
Conclusiones	297
Bibliografía	300
Índice de ilustraciones	306

INTRODUCCIÓN

Desde que escuché, por recomendación de mi querido hermano mayor, mi primer disco de David Bowie, el inclasificable 1.Outside de 1995, el concepto que yo tenía hasta ese momento de la música voló para no volver jamás.

Sólo decirle al apreciado lector que antes de David Bowie para mí la música era el éxito del momento en la radio, y después de esa primera visión (creánme: Jones hace nacer imágenes en el escucha), creo en verdad que la música es la parte más importante de mi vida.

Había algo indefinible que este gozoso accidente despertó en mí, porque no escuchaba algo común y corriente, para mí era como el artista más increíble, (claro, después conocí a muchos otros), que podría llegar a escuchar en la radio o ver en el canal de videos.

Grande fue la sorpresa cuando fui a enterarme que este hombre había inventado un estilo que era reverenciado por cientos de creadores alrededor del mundo, y que en esa época era un sagaz artista de 48 años que sonaba exactamente con la sangre fría que yo quería experimentar en el principio de mi juventud.

Y bien dicho, Bowie es el culpable de que yo quisiera estudiar comunicación en esta facultad, incluso de que quisiera llegar a una universidad.

Detrás de esa primera monumental obra se encuentra la respuesta que muchos aguardamos durante la adolescencia, porque con su música y poesía de repente te das cuenta que ya no adoleces de nada más, ahora el cariñoso tío Bowie te reconfortará en tu soledad.

Y créanlo o no, esa adoración al arte de este hombre nos alcanzaría para toda la vida, a nosotros; esos bizarros fenómenos que sentimos una extraña fascinación —como señala el autor David Buckley—, y que viviríamos una vida feliz y desenfadada si no fuera por esa pregunta, que tarde o temprano el fan de Bowie se hace, y que no nos deja dormir: ¿quién o qué es David Bowie?

Con esa premisa, cientos de obras de estudio se han abocado a estudiar los aspectos biográficos de la vida de este extravagante ser. Eso me llevó a ir conociendo una a una todas y cada una de las obras que había realizado este artista, porque en el fondo la

fascinación radica en querer saber quién es este músico surgido de las calles de Londres, Inglaterra.

En cada nueva obra sobrevenía una dinámica de asombro, incompreensión, entendimiento y adoración, porque cada nuevo disco que escuchaba en verdad retaba a mi oído y tomaba mis creencias y códigos y los resquebrajaba para siempre. Siete años después, al estar redactando este trabajo, cayó la primera máscara: Bowie es un personaje teatral de David Robert Jones.

Es un desdoblamiento que a la vez se transforma en cualquier cantidad de identidades del artista, presencias que se expresan en cada uno de los discos, de ahí la necesidad de abordar en este ensayo todas las obras grabadas en estudio.

Con todo esto en mente, esta tesis es sobre David Jones y su excitante devenir en la gran cantidad de disciplinas que ha marcado para siempre con su huella característica, porque Jones es el artista multidisciplinario cuyo arte se forma por retazos de las más variadas artes, todo integrado para darnos como resultado el sello característico con el que ha marcado el arte contemporáneo.

Este largo ensayo tampoco puede prescindir de la biografía de Jones, pero lo principal es el análisis de cada uno de los trabajos discográficos oficiales del artista, desde ese primer disco titulado David Bowie de 1967, hasta el más reciente Reality de 2003.

Es obvio que al abordar tal cantidad de tiempo nos ocuparemos sólo de algunos de los elementos que me permitan exponer al lector cómo se forma el universo trágico de Jones, la relación que existe en el drama teatral y todas y cada una de las formas en que Robert Jones ha elegido expresarse. En particular ese gusto enfermizo por las historias de trágico desenlace.

Parto de tres capítulos divididos a su vez en subcapítulos y éstos en subtemas, la mayoría de las veces alusivos a una obra discográfica. Al centrarme en cada una de las obras he considerado necesario ir añadiendo al final de cada subcapítulo, cuando he juzgado pertinente, una serie de apéndices alusivos a una temática de interés periodístico que he desarrollado para que el lector tenga elementos para entender el camino de Jones, cuya vida podría calificarse desde ya como una obra de arte.

Los apéndices son mi personal esfuerzo como periodista de aislar alguna temática de sumo interés para el lector y de no obstruir el ritmo de la evolución de Jones, que es lo principal.

Al final de cada subcapítulo propongo al lector un alto, para iniciar un examen más minucioso de la etapa relatada en el mencionado apartado. Los apéndices ayudan a clarificar características que no se abordaron en el subtema y que si no separamos de la biografía para estudiarlos aparte resultaría sumamente confuso llegar a comunicar las características que quiero resaltar del fenómeno.

Inicio con el recorrido por la escena artística inglesa que inicia un joven de suburbio londinense en busca de una identidad. Así perfilamos a nuestro lector que desde el principio Jones es un artista en busca de la singularidad, y de cómo adquirir un estilo propio.

Esa singularidad fue precisamente la creación de Bowie. Jones se cambia el nombre al poco común Bowie para no ser confundido con un famoso músico de la época de nombre David Jones. Comento en el capítulo la teatralidad de tal nombre, y su relación simbólica y creada en la construcción del mito. El primer experimento fallido en 1967 es comentado aquí con lujo de detalles.

Finalizo el subcapítulo con un apéndice sobre la *apropiación y bricolage*, que es donde se apoya la propuesta de Jones en términos formales.

El primer capítulo se titula Del origen al auge y abarca el surgimiento del artista, pasando por la creación de sus primeros diez álbumes, etapa que queda consignada en las biografías como la más fecunda en la carrera del artista, el capítulo nos lleva hasta su viaje a Berlín.

La verdadera construcción mítica de este artista comienza con Space Oddity de 1969. Aquí comienza esa serie de álbumes, ya legendarios en la historia de la música popular, y tomo el carácter alusivo a la imagería *hippy* que el artista creó. Incluyo un apéndice sobre la música popular y un segundo estudio sobre la jornada del mito, que clarifica para el lector cómo el artista conoce de los mitos y sabe crearlos y actualizarlos.

Paso de ahí a la revisión de los elementos de The Man Who Sold The World de 1971, como un álbum de protesta al mejor estilo Bob Dylan. El apéndice a este subcapítulo es referente al posmodernismo que explica el autor Fredric Jameson, y que nos ayuda a clarificar las intenciones estilísticas de Jones, y la importancia de su obra en la actualidad.

Hunky Dory de 1971 es nuestro siguiente álbum y en él estudiamos y desmitificamos el concepto de *cambio*, cliché que algunos poco atentos críticos de rock le endilgan al artista.

A continuación abordo el más grande mito creado por este artista en la revisión al disco The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, o el auge y caída de Ziggy Stardust, y qué mejor que un apéndice sobre la compasión que define el autor Eric Bentley para cerrar este subcapítulo, aunado a un breve estudio de las características del teatro que nos hace llegar David Jones, ayudándonos del análisis teórico de Antonin Artaud.

En estricto orden cronológico, continúo con Aladdin Sane, que en realidad es un reflejo de Ziggy pero en América. Un apéndice sobre la tragedia, según conceptos de Nietzsche y Bentley clarifican el camino que sigue Jones.

Comienzo una etapa que he nombrado *Sepultando al ícono*, un duro peregrinar buscando matar para siempre al ícono-etiqueta Ziggy. El subcapítulo trae el análisis de cuatro importantes obras: PinUps, 1973; Diamond Dogs, 1974; Young Americans, 1975 y Station To Station de 1976. Incluyo un apéndice con tema de interés alusivo a cada una de estas obras.

Inicia el segundo capítulo titulado Meditación y Caída, con la llegada de Jones a Berlín y la creación, al lado del músico y productor Brian Eno, de la llamada trilogía berlinesa que incluye a Low, 1977; “Heroes”, 1978, y Lodger de 1979. Importantes temas de estudio aguardan al final del subcapítulo.

De ahí llegamos a 1980 con la edición de Scary Monsters, que para muchos es el mejor trabajo del artista a la fecha. Incluyo breves artículos sobre el coro y la cultura juvenil, necesarios para desentrañar el sentido e importancia de esta obra. Scary Monsters es vital para entender a Jones en los términos de drama.

Apartir de 1983 y hasta 1989, Jones no tiene un camino claro y cae en los dictados de la industria discográfica. El subcapítulo titulado *El arte de conceder* nos trae toda la historia de esta etapa que en muchos sentidos es una larga caída sin red en los dictados de la industria. Lets Dance, 1983; Tonight, 1984 y Never Let Me Down, 1987 nos traen un descenso en todos los aspectos. Finalizo esta etapa con apéndices sobre el David Bowie actor de cine y un somero análisis al corto de 1984, Jazzin For Blue Jean, que en muchos

sentidos explica el devenir del artista, de vital importancia para entender la expresión de Jones.

Ya a punto de llegar a los noventa, nuestro último capítulo, El regreso del pagano, inicia con el proyecto Tin Machine, una banda de rock alterna que pretendió ser algo distinto a David Bowie, este breve subcapítulo con apéndice incluido explica porqué esto nunca se cumplió.

Y en los noventa la suma total nos trae un catálogo de álbumes atípicos del artista que he catalogado como *Lecciones para rejuvenecer*. Inicio con Black Tie White Noise de 1993 y The Buddah of Suburbia también de 1993: continúo con la llamada trilogía inconclusa *sci-fi*, que trae al mundo 1.Outside de 1995; Earthling de 1997, y 2.Contamination, del que aún no hay nada concreto. El subcapítulo finaliza con el espléndido Hours... e interesantes trabajos de estudio.

Para finalizar este trabajo analizo los más recientes discos del artista: Heathen, 2002 y Reality, 2003, e incluyo apéndices que creo cierran el trabajo y sitúan al lector ante una nueva futura transformación de este enigmático artista.

Para todo el trabajo he creído necesario auxiliarme de algunas letras del artista, las cuales tomo de los libros de traducciones del autor Alberto Manzano, algunas otras yo las traduje. Las letras de las canciones y algunas imágenes que incluyo en el trabajo son necesarias para ir explicando al lector el proceder de este gran artista, cuya relación entre música-líricas-imágenes y acciones, no se puede separar.

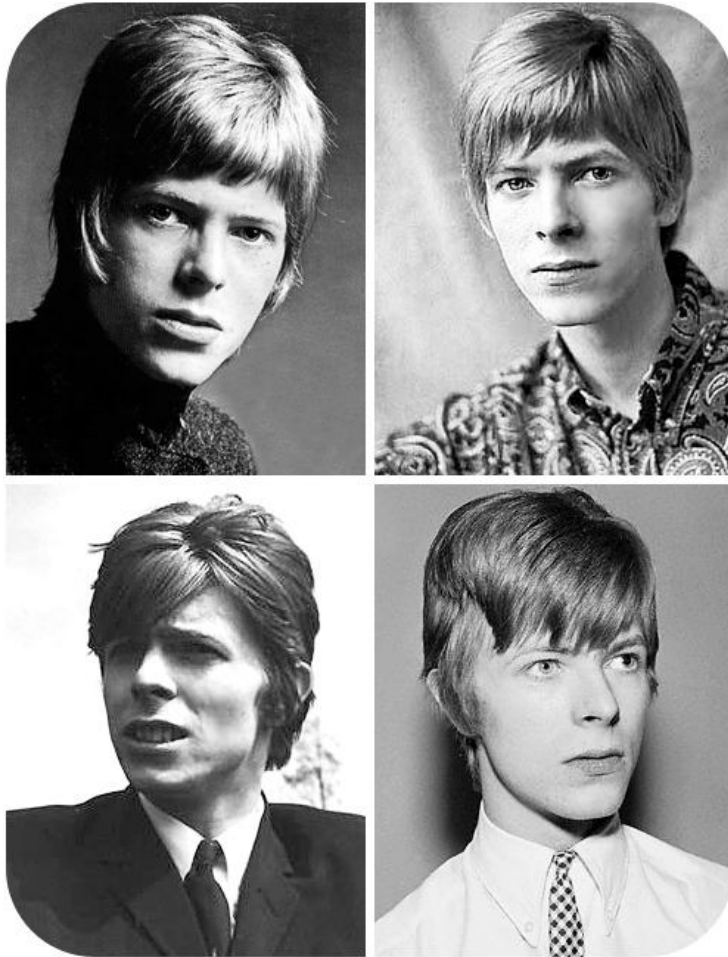
Y ya a punto de iniciar este recorrido por uno de los universos más prolíficos de la cultura popular, no queda más que desearle al lector un buen viaje através del universo trágico de auges y decadencias del último de los soñadores, del artista evanescente, del hombre que cayó a la tierra.

Capítulo 1

Del origen al auge

LOS ORÍGENES

1947-1963



David Robert Jones es su verdadero nombre. Llegó al mundo el 8 de enero de 1947 en la ciudad de Brixton (Inglaterra). Proveniente de una familia de clase media, hijo de Margaret Mary Burns y Haywood Trenton Jones, el pequeño David Jones creció en el distrito obrero de la ciudad de Brixton, ciudad que aún se resentía de los estragos de los bombardeos de la *Lutwaffe* en la pasada guerra.

A los seis años de edad su familia se traslada a Bromley en el suburbio de Kent, al norte de Brixton. Tras una breve itinerancia, se instalan definitivamente en Plaistow Grove, lugar en donde pasaría sus próximos diez años. Para un biógrafo tan completo de Jones como David Buckley, la situación geográfica de su crianza es clave para entender su postrimer comportamiento como ésta.

Para todo joven de la época se trataba de salir del tedio de la rígida vida familiar inglesa. El suburbio, así, es la simbolización del tedio y de una vida que se tornaba mediocre y sin ningún futuro, más que ése: quedarse para siempre allí, estancado.

Londres era el horizonte promisorio en donde se hacen realidad los sueños de cambio y libertad. En los *pubs* y los conciertos de rock se encontraba el escape de los jóvenes al destino conformista de sus padres.

Davy Jones pertenece a una generación que, ahora sabemos, no quería tener nada que ver con la historia de sus padres y abuelos. Los ingleses flemáticos como Sir Alfred Hitchcock eran parte de un pasado del cual esa joven generación quería escapar.

La idea que se tenía de los ingleses como sujetos flemáticos y aburridos con humor punzante no era algo que tuviera en mente esa generación de evadidos, que más parecían jóvenes americanos nacidos en un lugar equivocado, y la mención de la institución del imperio y de la reina causaba escozor en ellos.

Aunque muy en el fondo la apariencia actual de Jones es la del típico dandy inglés, la sensación que da su obra es contradictoria, porque esa perene rebeldía contra la institución establecida encaja muy bien con las culturas de resistencia del otro lado del océano, y no con la sumisa posición de los trajeados y amanerados chicos de los colegios ingleses.

Esa herencia nacional está presente en los modismos, en el acento *cockney*, en la melodiosa y aflautada voz, y en el gran bagaje cultural heredado de anteriores generaciones. Osea que a pesar de la fuerte influencia de la cultura estadounidense, Jones se

escucha inglés, tan inglés como la mismísima reina. Aquello que distinguiría su música de la de otros compositores que terminaron olvidados, fue precisamente esa forma “inglesa” de sentir los sonidos y estéticas típicamente americanos. Ese era un ambivalente amor por Estados Unidos que surgía de su propia búsqueda como individuo.

Jones declaró para un especial sobre la historia de la música de la BBC: “Es sólo que quieres pertenecer a otro lado. Por eso adoptas conductas que salen de la normalidad aceptada por los otros”.¹

Había algo que despertaba ese sueño de estar en otro lado: los Estados Unidos de Norteamérica. Sí, la cultura estadounidense del blues y el jazz, y después el rock, alborotaron las aguas de más de uno de esos chicos de suburbio que veían en la música creada del otro lado del Atlántico una escapatoria a la flemática vida inglesa.

Son Elvis Presley, Chuck Berry y Miles Davis sus tempranos héroes. “Cuando era joven y escuché a Chuck Berry me dije: yo quiero hacer lo mismo el resto de mi vida”.² Jones forma parte de una de las primeras generaciones de jóvenes que se dejaron encantar por una creciente ola de popularidad de la cultura estadounidense.

No era para menos, EE.UU había salvado al mundo del colapso de la segunda guerra mundial; en Francia eran héroes indiscutibles, con una generación de niños llamados Henry o John; en Inglaterra el gobierno estadounidense había destinado importantes sumas para la reconstrucción de Londres, la cual jamás volvería a ser la ciudad gótica y oscura en cuyos callejones húmedos acechaban las viejas leyendas; los personajes de Dickens, o las figuras aterradoras como Jack el destripador.

No, Londres se convertía gradualmente en una ciudad cosmópolis al estilo de Nueva York, una ciudad capital, no sólo de Inglaterra, sino de la misma vieja Europa de la guerra de los cien años. En muchos sentidos EE.UU. conquistó al mundo con su cultura de masas y sus modelos de vida.

¹ Entrevista aparecida en Walking On The Streets, programa de la BBC de Londres retransmitido en 1997 por Canal Once con el nombre de Del Rock y otras rolas, conducido en su versión en español por los escritores mexicanos José Agustín y Jordi Soler.

² Entrevista a Jones en el programa estadounidense Live By Request, dedicado a David Bowie, *Mundo Ole* febrero de 2002.

Si entendemos aquí que dicho modelo de ciudad es uno de los grandes inventos de la cultura popular estadounidense, no habrá duda de porqué los jóvenes de suburbio inglés volvían sus ojos hacia Estados Unidos, soñando llegar allá, ser parte de la modernidad.

En esa época y antes del desengaño del mundo con EE.UU. (el cual vendría durante la guerra de Vietnam) Inglaterra vivía un tórrido romance con la cultura estadounidense.

Según lo mencionado por Jones, fue a finales de los años cincuenta que él entró en contacto con el *rock and roll* al escuchar a Little Richard.

Desde ese momento deseó ser una estrella del rock y llegar a la cima del estrellato, esto aunado a la influencia que Terry, su medio hermano, tuvo sobre él al introducirlo a los poetas de la generación *beat*, tales como Jack Kerouac y Allen Ginsberg.

Jones tiene miedo de haber heredado el desequilibrio mental que parecía correr por los genes de su familia. Su tía Una había muerto esquizofrénica antes de los cuarenta años; otra tía, Vivianne, también era loca de atar; y a su abuela materna la habían remitido a un sanatorio clínicamente loca.

En este tema Jones ha guardado un silencio casi hermético. Pero el golpe más grande vino cuando Terry, su inseparable durante la adolescencia, tuvo una recaída en la que tenía visiones que poco a poco hicieron que perdiera su salud, la razón y mucho más tarde la vida.

El pequeño Jones quizá pensó que sería el siguiente loco en árbol genealógico y se alejó paulatinamente de Terry, su forma de hacerlo era sumergirse cada vez más en su romance con la música americana.

Su primera aparición en vivo, de la que se tenga registro, data de principios de los años cincuenta, cuando al lado de George Underwood, amigo y futuro colaborador, dio un concierto en la isla de Wight junto a una banda llamada The Bromley Cubs.

Davy Jones también tocaba en la banda escolar de Underwood: George and the Dragons, después estuvo en The King Bees y The Konrads, no fueron las únicas bandas a las que perteneció, pero sí las más representativas.

Completamente fascinado por la música en esta etapa de su vida, con su primer empleo logró comprarse un saxofón.

Las biografías refieren a un Jones adolescente tomando clases de *sax* con Ronnie Ross, un famoso jazzista de la época. Jones asistió a la Technical High School de Bromley

y abandonó sus estudios inconclusos en 1963, al saber que no podría costearse estudios universitarios.

Es en esos días que en un pleito por una chica saldría gravemente herido de uno de sus ojos, con la consecuencia que le traería una pupila dilatada permanentemente, que le daría la apariencia de tener un ojo de distinto color, cosa que contribuiría a que en los tempranos setenta la gente se creyera al pie de la letra el cuento aquel de que era un extraterrestre.

Ese defecto se convertiría a la larga en uno de esos símbolos que acompañarían al mito.

Buckley nos relata a un Jones autodidacta, y nos dice respecto a sus talentos musicales: “Su técnica con la guitarra, el piano y el saxofón es simplista y limitada, pero su originalidad casi pueril provoca que su interpretación y composiciones resulten caprichosas y efectivas. Bowie no es precisamente un virtuoso”.³

De acuerdo a lo anterior, el principal mérito de Jones fue suplir sus carencias técnicas con lo que en este trabajo llamaremos *intereses extramusicales*; las artes en las que experimentaba y probaba caminos, y un sin número de elementos que no eran considerados como arte en la época.

Pero para continuar esta historia debemos aclarar un punto: qué ocurría con esa música que influyó en el joven David Jones. Digamos que la música americana se presentaba como una auténtica prolongación del *wild west*, y así, Davy Jones y muchos otros jóvenes experimentaban algo parecido a la admiración de los ingleses del siglo XVIII al leer las historias de vaqueros e imaginar a los salvajes *sioux* asediando las caravanas de colonos. Estados Unidos era el futuro del mundo a los ojos de esa cultura occidental que había soportado tantas y tantas guerras y pestes. No era ocioso el hecho de que dicha nación había adquirido su libertad incluso antes que los propios franceses instigadores del sueño. En fin, Estados Unidos seguía siendo lo indómito y salvaje, lo sensual y directo.

Lo que ocurrió entonces es que esa música, esa expresión sin rienda y con sinceridad a flor de piel, que se expresa sin tapujos y rebuscamientos innecesarios, se identificó con las nociones de libertad que anhelaban individuos como el joven David Jones; la libertad misma eran Muddy Waters, Miles Davis o John Lee Hooker cantando

³ David Buckley, *David Bowie Una Extraña Fascinación*, España, Editorial Memorama, primera edición 2001, p. 37.

sobre problemas de la gente común, sobre el desengaño amoroso. Y el diablo era Robert Johnson.

Estados Unidos conquistó a los ingleses con su música, pero de alguna forma los mismos Beatles conquistarían a Estados Unidos en la primavera de 1965.

A la distancia se puede apreciar que lo que ocurrió entonces es que los artistas ingleses se dedicaron a refinar los estilos musicales de la norteamérica salvaje, dotándoles del clasicismo y las nociones estilísticas de la música tradicional europea.

No sería erróneo creer que muchos de esos amaneramientos y estilos depurados son obra de la sensibilidad europea, y un efecto de rebote hizo que los mismos Beatles, interpretando la música de Little Richard, (quien se había influenciado en la escena bluesera del Mississippi), aunque con un toque especial, se erigieran como una de las bandas más grandes en la historia de la música rock.

He aquí que lo que para muchos fue la evolución de la música rock, en manos de los Beatles se transformó en una exploración, (que ahora podemos calificar como) posmodernista de estilos de la vieja y nueva escuela.

Pero en esencia era el *blues*, el *jazz*, y los géneros como el *music hall* y el *pop mod* inglés, —de la mano de una visión integradora de todo ello, prefiriendo la armonía a la estridencia, y una nueva forma de agrupar elementos que le eran ajenos a la música—, lo que catapultó a los Beatles.

Si el lector no se ha perdido, estamos hablando de una fascinación mutua: los ingleses por la libertad y el descarnamiento de esas músicas netamente americanas, y viceversa; los músicos americanos maravillados por el tratamiento y belleza —estilización, en una sola palabra—, de los artistas ingleses.

Ante todo ello, una atrevida analogía: América provee el material en bruto, y éste es refinado en Inglaterra, en la escuela europea. En América laten propuestas musicales producto de la hibridación cultural que se produjo en ese país.

El *blues*, según algunos autores, no es otra cosa que el canto de los esclavos negros atrapados en los plantíos de algodón, buscando regresar a África. Son músicas populares que por su sencillez (en el buen sentido de la palabra) y sinceridad (aunado a sus elementos rítmicos y características sonoras) se ganaron un lugar especial en la historia.

Lo curioso es que en muchos sentidos las inclinaciones de esa música creada por los ingleses influidos por esas músicas salvajes y directas, se convierte en *pop*, en una forma más vistosa y arreglada de expresar las mismas ideas del blues en estado puro, una forma que es hija directa del primer *rock and roll* blanco (el de Elvis).

En Europa, por el contrario, todo parece respirar el compromiso del arte con una tradición histórica, a la cual se le tiene muy presente y se le enseña con excesiva ceremonia; la rigidez de las costumbres y concepciones ideológicas llevan a considerar que el arte es algo serio y revelador.

Entonces, ¿Qué pasaría con jóvenes europeos conociendo música cuyas raíces no se comprometían con nada que no sea, el sentimiento más desnudo o la pulsión más incontenible?

El principal acierto de los músicos europeos es haber considerado que lo que se escuchaba allende al océano era un arte tan refinado y exquisito como el que ellos defendían en su atavica tradición occidental; su ARTE con mayúsculas.

Y el acierto de Jones fue continuar (antes lo hicieron The Beatles, y muchos otros) esa fusión entre la tradición clásica de Europa y la norteamericana salvaje como horizonte de promisión (en un apéndice futuro abordaremos la idea que Jones tiene de sí mismo como un europeo deslumbrado, para bien y para mal, con los EE.UU).

Mr. Jones no asistió a ninguna escuela de arte, pero aun así intentó desde el principio de su carrera la unión de la música con sus otros intereses.

Es por ello quizá que Ken Pitt, quien fuera su *manager* durante sus primeros años, decidió darle una oportunidad, debido a que según él, el esquelético muchacho auguraba llegar a ser algo más que un macho rocanrolero al estilo de Mick Jagger. Había algo distintivo en el delgado chico de Bromley.

La primera banda de Davy Jones como líder, fue un conjunto de blues llamado The Konrads. Posteriormente en el mismo tonante de blues eléctrico tuvo otras dos bandas: The King Bees y The Manish Boys. Con The King Bees sacó a la venta, aunque con escaso éxito comercial, su primer sencillo: "Liza Jane". Robert Jones demostraría cómo sus intereses giraban en sentidos opuestos a los de esa nueva generación de rockeros.

El joven David Jones (quien aún no se cambiaba el nombre a Bowie) creció con el deseo de convertirse en un infalible vendedor de discos. Sus pininos los hizo de la mano del

blues estilo John Lee Hooker. El inexperto Jones marcó su distancia de los primeros rockeros ingleses tales como Mick Jagger, Eric Burdon y Eric Clapton, su interés en el rock era puramente estético, sin incluir su peligrosa ideología de autodestrucción (al menos por el momento).

La Búsqueda de una voz 1966-1968



*“Bowie es bueno y sus canciones son estupendas.
Pero se parece a Anthony Newley.”*
Gus Dudgeon-amigo y colaborador en los sesenta

En la historia de Davy Jones se puede hablar de un largo recorrido antes de encontrar su propio estilo. Es muy cierto que un Jones fascinado por el *blues* y el *jazz* emprende una carrera musical que resultaría muy extensa en comparación de la de muchos otros músicos contemporáneos.

Lo que en muchos artistas es una identificación casi inmediata con un género musical, en David Jones no es más que un interés pasajero. En Jones parecía ser la antesala de algo más.

Si en artistas como Eric Clapton, con sus muchas agrupaciones de *blues*, o Jimmy Page con la marcada tendencia bluesera de Led Zeppelin, el *blues* se convertía en el género total; la piedra angular de las futuras propuestas de ambos músicos, en David Jones jamás habrá un gusto tan definido por un tipo de música.

Digámoslo así: para Jones el género es la música misma, en donde casi no hay divisiones entre géneros y estilos, y todo género se puede utilizar para ensamblar su propuesta, claro, sabiéndolo modificar lo suficiente.

Por eso, hoy se puede afirmar a cuatro décadas de distancia, que Jones nunca ha fallado en su más cara obsesión de renovación. Ni aun en esos tempranos trabajos que sonaban demasiado entregados a calcarse un estilo ya existente y que no mostraban otra cosa que no fuera ese deseo de metamorfosearse en los géneros musicales, sí, pero aún sin una propuesta propia.

Es sólo hasta 1969 que Jones emerge con una propuesta poderosa e influyente en el arte de posteriores décadas, con el espléndido Space Oddity (cuyo título original es Man of Words, Man of Music). También podría decirse que su más grande propuesta fue Bowie en sí mismo

Los primeros álbumes de David Jones pecan de ambiciosos y tienen un marcado sentido de desmesura. Tanto como decir que en sus tempranas bandas, el joven Jones asimila las enseñanzas de grupos de blues como The Yardbirds, toca canciones influidas por la vibra futurista de “My Generation” de The Who, y se desenvuelve como un *crooner*

mod, que canta las desesperanzas de la clase media londinense, muy al estilo de un ídolo de la época como Anthony Newley⁴.

Resumen: Jones es todos, pero aún no es el artista singular, está en los instantes previos de emerger como creador y debe decidir si se convertirá en el reflejo de uno de sus ídolos, o en un creador con una visión particular; con su propio universo.

Sin embargo, esos tempranos trabajos son, en mi opinión, un intento digno de crearse una reputación artística, instantes que otorgan pinceladas de una futura genialidad que llegaría a ser expresada con maestría en posteriores trabajos.

El deseo de probar caminos atípicos se nota en la intención de dotar a la música de tres de sus tempranas bandas: The Buzz, The Konrads y The King Bees, de un toque especial, que no se encontraba en el rock, sino en el *jazz*, contando con dos saxofones en la alineación de la banda.

No obstante, la inmortalidad de su obra jamás se la hubiera otorgado ese periplo de reconocimiento de la escena inglesa. Jones jamás hubiera salido del escollo que representa la fama local si no se hubiese decidido a cambiar el rumbo de su música.

Así, la etapa comprendida entre 1966 y 1968 es una especie de periplo de exploración y reconocimiento antes de la primera obra de peso: lo que ya podríamos nombrar como una pequeña parte de ese universo único. El artista encontrando su propia identidad, voz y estilos afines.

En 1963 David Robert Jones se cambia el nombre al poco común Bowie (que se refiere al *bowie knife* cuchillo americano de dos filos, inventado por Sam Bowie un famoso explorador estadounidense).

Sobre la elección del mismo, Jones se ha encargado de engañar a la prensa durante décadas. El Davy Jones que interpretó en sus inicios esa música tan influida en los maestros ingleses del *blues* y del *pop* británico, murió —en apariencia—, para dar entrada a David Bowie, la estrella del espectáculo y figura pública hoy conocida de sobra.

Para David Buckley el adoptar el nombre de un cuchillo de doble filo tiene el don de la ambigüedad, “La quintaesencia del personaje: engaño, ambivalencia, pluralismo, sin

⁴ Anthony George Newley, músico, actor y compositor inglés nacido el 24 de septiembre de 1931 y fallecido por causa del cáncer el 14 de abril de 1999.

un centro fijo ni una creencia esencial”⁵. Jones, según refieren las fuentes, se cambiaba el nombre para no ser confundido con uno de los integrantes de The Monkees, su homónimo.

Bowie pues, es el primer personaje creación de David Jones, y acaso el que más ha confundido a los críticos, fanáticos y estudiosos de su arte. Esto debe quedar claro, ya que con Jones nos enfrentamos desde el principio a una imagen difusa en el espejo, a un rostro siempre mudable, a una personificación de la personificación.

Bowie no es sino un personaje que se transforma en el Mayor Tom, o en Aladdin Sane, o en el delgado duque blanco; como menciona Buckley: Bowie es la mayor invención de Jones⁶.

Todo comienza a girar alrededor de un artista que en actitud ha rebasado el medio en el que pretende desenvolverse. Los tempranos años de experimentación traen a su mente aquello en que llegaría a convertirse, lo que quería ser, sólo era cuestión de tiempo, pero sobre todo trajo aquello que nunca sería, ni quería ser jamás. Jones jamás será un macho rockero como Eric Burdon.



Ilus 1. Jones como mod londinense en 1967

⁵ David Buckley. *Op.cit.* p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

Por ello, si pensamos que Jones eligió ese nombre por obra de la casualidad estaremos fallando gravemente. Bowie, el personaje, representa la ambigüedad que hay tras la personificación, el teatro en sí mismo. A eso mismo parece obedecer el halo de misterio que rodea la obra aún inconclusa de Robert Jones, y procede de las actitudes teatralizadas de este artista. Una construcción mítica en donde nadie puede decir la última palabra.

Ahora Bowie es en nuestra cultura el seudónimo del artista evanescente⁷, que lo mismo sabemos que estuvo, por la extensa obra que nos espera (y que iremos conociendo) desde este momento, pero cuando fallezca el elusivo actor que le dio vida a toda esa maraña de egos desencadenados, que vivieron a plenitud y murieron con un solo pase del cuchillo (o sea: *bowie knife*) de este hombre.

Sólo podremos preguntar ¿quién en realidad era Bowie? Y Jones nos anunciaba desde el complejo personaje aquél, que él, en términos teatrales, era un asesino consumado de las aspiraciones y utopías que circundaban la época.

Bowie es ese mismo ser perverso que en ese pequeño cosmos artificial, que constituye la obra discográfica en turno, da y quita la vida a seres obnubilados por el placer de la vida, y que por sus acciones no podían esperar algo más que eso.

Jones nos anuncia a través de Bowie, que él sólo es un cuchillo de dos filos que cercenará el cuello de un inocente, que con gran arte el mismo Jones encarnaría con maestría en el escenario.

Pero no nos adelantemos. Hacia 1966, el proyecto de Davy Jones es la banda The Lower Third que edita seis canciones de las cuales la más famosa, y acaso premonitoria del estilo *jonesiano*, fue “Can’t Help Thinking About Me”. Pero era claro que el destino de Jones no era tocar para una agrupación, soslayando su enorme ego.

Después de ser influido por el sonido de The Who, en la banda The Lower Third, su primer disco, ya como David Bowie, se aleja diametralmente de ese sonido. Jones entrega una obra desmedida, enigmática y extrañamente encantadora. David Bowie sale a la venta a mediados de 1967, y la música del mismo es toda vez, aún hoy día, un licuado ecléctico e indefinible.

⁷ Así lo llaman en un especial sobre su obra publicado en la revista mexicana de rock y cultura La Mosca en la Pared, edición mayo/junio de 2000.

El primer disco de David Bowie* es una apuesta arriesgada y hasta hoy entendemos que es tanto como un lance suicida al intentar conquistar el éxito masivo a través de una obra personal y sumamente ambiciosa y desmedida.

Es un artista integral (pues combina numerosas facetas y características del arte) que intenta hacer cosas para las que todavía no parece preparado. Al parecer una ensalada tan diversa suena a indigestión, en parte por la excesiva proyección de Jones, pero sobre todo porque, en mi opinión, Bowie, el personaje, aún no es una presencia constante que determine e influya en la música.

Detengámonos aquí para acotar este asunto. A través de lo que se ha comentado a lo largo de los años, muchos artistas fracasan en su primer álbum y esto es debido a la excesiva proyección que se encuentra en sus artes, digámoslo así: son como diamantes en bruto en espera de una buena pulida.

En David Bowie encontramos ese mismo problema: su primera obra como David Bowie se puede rescatar del anonimato porque en ella se encuentran las futuras obsesiones del artista maduro, pero es cierto que eso sólo lo pudimos comprobar con el paso de los años y al comparar sus obras maestras con ese primer disco.

Pero en la época, esta obra desconcertó a la crítica especializada. Por ejemplo: en canciones como “Rubber Band” escuchamos a una banda típica de kiosco de plaza londinense, inmersa en una melodía *pop*.

Y después escuchamos algo diametralmente opuesto en cada *track*, sin que nada una esos desplantes. Sin embargo una publicación de la época, Disc And Music Echo, menciona el principal inconveniente de ese álbum debut: “Rubber Band es un hit. Es un ejemplo de cuánto ha progresado David Bowie.

No es el David Bowie que una vez conocimos, tiene una voz diferente—distintivamente reminicente del joven Tony Newley”—⁸.

* No se le debe escapar al lector que cuando hablamos de *Bowie* hablamos del desdoblamiento principal del artista David Robert Jones. Pero los autores consultados se refieren a Jones por el nombre de Bowie.

⁸ “Singles Review: Rubber Band”, [en línea], Inglaterra, www.bowiewonderworld.com, diciembre de 1967, Dirección URL: <http://www.bowiewonderworld.com/press/press60.htm#rubb> [consulta: 12 de enero de 2006].

Ése es el principal inconveniente. Jones es todavía un artista que calca un estilo para encumbrarse al éxito.

En tracks como “Love You Till Tuesday” encontramos a un Bowie chabacano y jugueteón al ritmo de música *ago-gó*; en “The Laughing Gnome”, encontramos una perversa canción que lo mismo alude las infantiles risotadas de un gnomo, que insinúa una alucinación de drogadicto; en canciones como “Little Bombardier” y “We Are Hungry Men” encontramos auténticas historias de tragedia que nos sentencian que Jones jamás separará su música de los personajes y de la dramatización teatral.

Este disco es tan excepcional en la discografía de Jones, que incluye un track cuyas características no se han vuelto a repetir nunca, ni aun en las obras más estilizadas del artista. Es la impresionante “Please Mr Gravedigger”, una canción (¿es canción?) que más bien parece un *performance* auditivo.

En él escuchamos cómo un asesino cava una tumba para su víctima, en medio de los efectos de lluvia de la canción; y el asesino (que no es otro que un personaje encarnado por Jones-Bowie) interrumpe la recitación de frases (cantadas como si fuera ésta, irónicamente, una melodía sumamente jovial) para estornudar, a punto de caer resfriado por el mal clima que se representa en la grabación, en una recreación que incluso se asemeja a un viejo serial de radio de los años veinte.

Jones es casi demoniaco al manejar sus obsesiones, lo mismo canta canciones infantiles de belleza innegable como “There Is A Happy Land”⁹ en donde defiende la importancia de la niñez; a manifiestos fascistas como “We Are Hungry Men”, en donde, ante la amenaza de la explosión demográfica, canta:

[I have prepared a document/ legalising mass abortion/
We will turn a blind eye to infanticide]

*Prepararé el documento/ legalizaremos el aborto masivo/
haremos la vista gorda al infanticidio*

⁹ En 2004 “There Is A Happy Land”, “Rubber Band”, “When I Live My Dream”, “Love You Till Tuesday”, “Sell Me A Coat” y “Uncle Arthur” fueron incluidos en un álbum de música infantil titulado Musical Story land. El paquete incluía las pinturas que realizó la artista Jamilla Naji para cada una de las canciones del compilado.

En ese primer disco se pueden palpar las desmedidas ambiciones de un joven artista; incluyendo su idilio con la doctrina budista del Tíbet en la hermosa “Silly Boy Blue”^{*}; o el romanticismo casi ñoño de “When I live My Dream” e “In The Heat Of The Morning”.

Es sólo que Jones se convierte en un multifacético artista que canta como Anthony Newley, que utiliza géneros como el *lounge*, el *music hall*, el *kábaré* alemán, la canción sinfónica, el *doo wop*, la canción italiana, la música ñoña de los cuentos de hadas al mejor estilo de Prokofiev, y un largo etcétera, para hacer sólo un puñado de canciones, lo cual suena a vacío artificio sin un hilo conductor.

Por ello, este álbum no es esencial, no es de esos discos sin los cuales no podríamos entender la música de su época; pero sí lo es para entender el devenir del artista. Se ha convertido en una pieza de memorabilia de los fanáticos de hueso colorado y completistas, pero no es considerado sino una obra menor.

Lo positivo de la escucha de estos tracks (los cuales un famoso editor de la época¹⁰ ha defendido ferozmente) es que encontramos a un Jones probando estilos y caminos a través de su desdoblamiento principal.

La idea de utilizar la música de los cuentos de hadas y brindarle un tratamiento atípico que expresa un estilo, es sin duda interesante, pero en medio de un conglomerado indigesto de géneros musicales, incluso antagónicos, no alcanza a emerger la personalidad sólida y única de un gran artista.

Es decir, Jones no es sino otros artistas, es todavía un chico fascinado con el arte de otros; un artista que aún se apoya en los hombros de los gigantes para crear.

Lo difícil de entender, y que este trabajo hace palpable, es el hecho de que Jones, muy a pesar de haber cambiado (y madurado) infinitamente de ese primer disco al más reciente Reality, sigue haciendo lo mismo que hizo en ese primer álbum.

Sigue mezclando infinidad de géneros inconexos e incluso antagónicos, sigue vertiendo sentimientos dispares en cada álbum, y tomando estéticas enteras y

^{*} En la canción mencionada Jones canta: [You`ll never leave your body now/ You`ve got to wait to die] *Nunca dejarás tu cuerpo ahora/ tendrás que esperar a morir* un postulado budista que en muchos sentidos vuelca por los suelos el ferviente deseo del hippismo: liberación mental a partir de las sustancias, el sexo y la música.

¹⁰ David Platz, un famoso editor musical dijo asombrado al escuchar los saltos en el tiempo y eclecticismo del joven Jones: “¡este chico está en todas partes!”, en David Buckley, David Bowie Una Extraña Fascinación, p. 52.

deglutiéndolas en composiciones *pop*, mezclando el drama de personajes con obsesiones e inclinaciones filosóficas y religiosas.

Pero la diferencia está en los detalles. En ese primer álbum escuchamos a un chico londinense que es singular en el planteamiento de su propia estética (la cual involucraba un sinnúmero de elementos extra musicales), pero al final resulta un imitador de estilos, sin alcanzar a sugerir uno propio. Jones aún no conseguía invocar el potencial de Bowie. Posteriores álbumes nos hablan de una *apropiación* de estilos que hace posible una estética única e inigualable.

Si bien desde esta tesis, y apoyándonos en ciertos argumentos del posmodernismo que anota el autor Fredric Jameson, el artista no crea nada que no sea su propia visión de una forma, en esta época, Jones sólo es una leve pincelada sobre el lienzo. Ese primer álbum tiene la virtud de ser un promisorio comienzo, —aventurado, si acaso—, pero al fin y al cabo, sólo un disco de transición en busca de un estilo, de una voz.

APÉNDICE

FUERA IMITADORES: APROPIACIÓN Y BRICOLLAGE; EL POSMODERNO ARTE DEL LADRÓN

Hablamos en el subcapítulo anterior sobre la búsqueda de una voz propia que emprende David Jones; la búsqueda de una identidad que no estuviera completamente basada en la imitación a artistas de la época como Anthony Newley.

Esa nueva identidad tenía que estar basada en la integración de lo ya creado, pero con el sello característico de un artista con su propia propuesta y (ateniéndonos al título de esta investigación), un universo personal.

Ese estilo sin duda consistió en la representación de un personaje teatral que era el espejo de múltiples apropiaciones del arte, desde la música hasta la pintura, el teatro, la literatura y las imágenes de resistencia de algunas de las subculturas europeas y estadounidenses, perfectamente entendidas y expresadas con la dosis de interpretación del creador.

Es en esencia la **apropiación**, un concepto que implica una actividad creativa en un entendimiento de lo ya concebido y una nueva elaboración de lo mismo, ya con la visión característica del creador; es decir: decir lo mismo en otra forma.

Aquí encontramos un gran tema a estudiar, porque a través de las décadas, Jones ha sido acusado de saquear la contracultura y atribuirse el mérito de la creación ante la esfera de la cultura establecida y, más aún, dárselo a entender al *starsystem*.

La imitación es un concepto que consiste en calcar un estilo ya creado y atribuírselo tramposamente (y como el *mainstream* es un ente, en realidad descerebrado, pues no se dará cuenta que todo es un plagio).

Jones era el imitador de Anthony Newley, como vimos en el tema anterior, y en buena medida el siguiente disco constituye un salto de dicha condición, a ser un artista con un universo propio. La diferencia es que una cosa es crear un *bricollage* de artes diversos en la persona (también creada) de un personaje, y otra muy distinta copiar al carbón una de las imágenes del pasado.

Apropiación y homenaje

Como afirma Donald Crimp, el arte posmoderno “consiste en hacer un arte del arte mismo” y el autor ejemplifica con Manet, en la pintura, y con Flaubert en la literatura. Y agrega, (el arte posmoderno es) “una reafirmación constante del valor que tenía hacerle un homenaje al arte mismo”.¹¹

Podemos ejemplificar en este punto con la admiración de Jones por Bob Dylan, muy visible en un disco como Hunky Dory (1971). Allí el artista se da el lujo de parodiar la rasposa voz del poeta norteamericano, e incluso definirla como *una voz de arena y pegamento* [a voice like sand and glue].

El ejemplo es totalmente representativo de la misma idea de cita y homenaje. Es la capacidad para la parodia que reside en el autor. Incluso, Jameson menciona que la parodia implica "cierta simpatía por el original".¹²

Pero además, hablamos también de apropiación, porque Jones toma a uno de los personajes —dylanianos por excelencia— del disco de Bob Dylan, Bringing it All Back Home, y lo utiliza para sugerir su propia versión del drama.

Craig Owens también define al acto de apropiación:

“Qué es la representación sino una apropiación, una objetificación que se adelanta y domina”.¹³

Lo claro es que hay una representación y un homenaje en el track mencionado, “A Song For Bob Dylan” (hasta en dicho título), y es donde se ve la diferencia entre el imitador y —por decirlo de alguna forma— el *apropiador*, de las significaciones de la obra.

Collage o Bricollage

¹¹ Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (editor), Traducido por Jordi Fibla, España, Ed Kairós, séptima edición, 2008, p.80.

¹² Fredric Jameson, *El Giro Cultural*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Ed. Manantial, tercera edición, 2002. p.34

¹³ Craig Owens, “El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (editor), Traducido por Jordi Fibla, España, Ed Kairós, séptima edición, 2008, p.107.

“Aunque la técnica en sí es antigua, el collage fue introducido por las “artes superiores” (como es bien sabido) por Braque y Picasso, como una solución que finalmente proporcionó una alternativa al “ilusionismo” de la perspectiva que había dominado la pintura occidental desde los inicios del renacimiento.”¹⁴

Claramente surge como una técnica en la pintura y las artes visuales, pero Jones elabora un *bricollage* en la música. Como ejemplos pondremos la combinación extravagante de géneros musicales de Station To Station (1976), en donde conviven el *funk*, el *soul*, la música industrial alemana de principios de los setenta, y la música de *kábaré* de la república de Weimar.

Todo alrededor de un personaje expresionista del teatro de Bertolt Brecht, tan elegante como Frankie Boy, y con la rareza espectral de un alien drogadicto de historieta de los cincuenta.

Una serie de elementos ordenados en torno de un avieso villano neonazi-aristócrata, con gusto por los símbolos de magia y los artefactos religiosos, (cualquier parecido con Hitler no es mera coincidencia).

Lo primero que mencionamos es el *bricollage* de elementos ya existentes, y lo segundo la caracterización —también formada por elementos ya existentes—, pero ya con el estilo y obsesiones características del autor, con su propuesta.

Las técnicas de la pintura fueron utilizadas en la música a principios de los setenta, por bandas como Pink Floyd, King Crimson, y solistas como David Bowie y Brian Eno, para crear significaciones a partir de la unión de piezas que parecían dispersas y que a primera vista no encajaban —debido a la convención social modernista del sentido y ordenamiento de piezas y elementos— en el todo.

Los objetivos del Collage

¹⁴ Gregory L. Ulmer, “El objeto de la poscrítica”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (editor), Traducido por Jordi Fibla, España, Ed Kairós, séptima edición, 2008, p.126.

“Tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes e integrarlos en una nueva creación a fin de producir una totalidad original que manifiesta rupturas de diversas clases”.¹⁵

El concepto anterior que explica Gregory Ulmer puede ser ejemplificado por cualquiera de las obras discográficas de David Robert Jones.

El antropólogo Levi- Strauss, explica lo que es el collage y sus características.

“El ‘collage’ es la transferencia de materiales de un contexto a otro y el ‘montaje’ es la ‘diseminación’ de estos préstamos en el nuevo emplazamiento”.¹⁶

Levi-Strauss resalta cuatro elementos.

1.-Corte.

En la obra de Robert Jones este elemento, —referente a la extracción de un pequeño fragmento de un lienzo ya creado—, del collage o bricolage, es la referencia constante a múltiples disciplinas artísticas. La referencia no sólo de la forma sino de la significación cultural de esa forma. Ejemplo: el *blues* del Mississippi y sus grandes exponentes históricos en un track como “Jean Genie” (Aladdin Sane, 1973).

2.-Mensajes.

Esas agrupaciones disímbolas de artes diversos se ensamblan creando nuevas significaciones. El nuevo ordenamiento, al estar constituido de fragmentos que aparentemente no coincidían, crea una nueva interpretación y significaciones.

En el caso de la música creada por Jones, el *folk espacial* de Space Oddity era una nueva interpretación del aire country del *folk* estadounidense de Bob Dylan. Como se verá en el siguiente capítulo, el *folk espacial* servía como marco para la odisea del Mayor Tom, un personaje representativo de la época del *peace and love*.

3.-Montaje.

¹⁵ Grupo Mu, eds, collages. (Union Generale, Paris, 1978), *ibid.*, pp. 13-14.

¹⁶ *ibid* p.127.

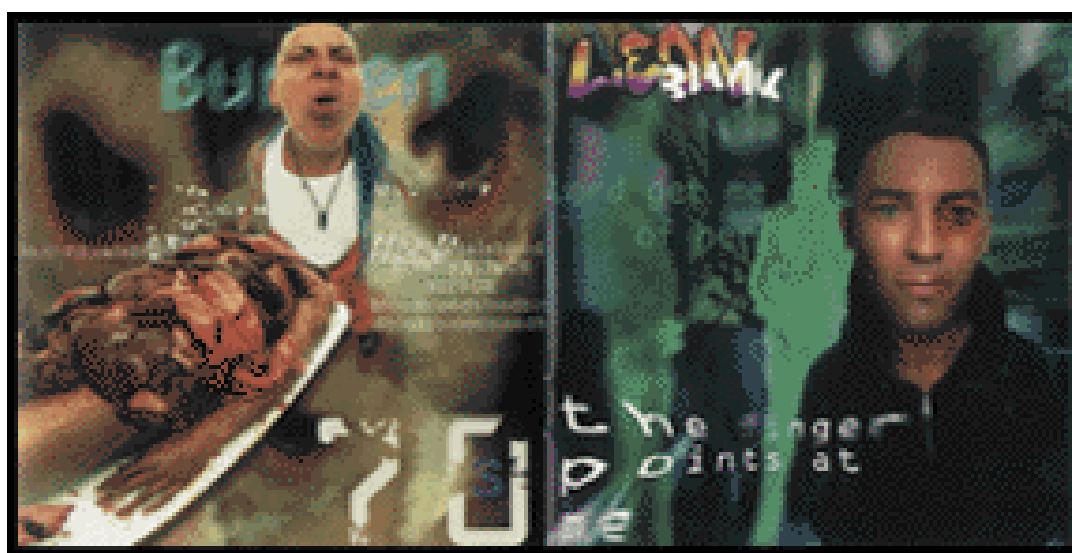
La forma en que se agrupan y diseminan los préstamos es en gran medida el proceso que involucra mayor creatividad, ya que ese nuevo orden es la propuesta del creador.

Las integraciones de cada obra de Jones se estructuran alrededor de una figura teatral, de una aberrante representación del ego del artista. Jones utiliza los fragmentos de las escenas artísticas para unirlos en su propia propuesta. El montaje entre todas esas disciplinas es el carácter teatral, el hilo conductor que las une.

4.-Discontinuidad o heterogeneidad.

La fusión de los elementos crea el híbrido, en el cual la integración de elementos está tan bien elaborada que esos elementos no desentonan, crean un nuevo estilo. En el mismo cosmos integrado conviven propuestas totalmente disímboles, mismas que el espectador juraría que nunca se integrarían a la perfección.

Me atengo al siguiente ejemplo para separar a Jones de esa indeterminabilidad de la alusión y resaltar el carácter teatral interpretativo de parodia-cita-homenaje. En esencia esta imagen incluida en el arte del álbum de 1995, 1.Outside. En ella se ven imágenes del *performance* de dos artistas plásticos: Chris Burden y Herman Nitsch.



Ilus 2. *Arte interior de 1.Outside*

En la imagen se pueden ver los nombres de los artistas creadores*, a un lado de sus propias imágenes apocalípticas. En 1.Outside, Jones toma los conceptos de ambos artistas y los ensambla utilizando de la técnica de los *cut ups* de Brion Gysin y William Burroughs para contar su relato no lineal de ciencia ficción. En el collage muchas veces es difícil separar el cúmulo de integraciones presentes, a esto explica Ulmer:

“Bajo el punto de vista del collage, la reproducción mecánica extrae o levanta percepciones visuales y sonidos de sus contextos, *los desmotiva* (cursiva del autor) y de aquí la *pérdida* de referencia, la indeterminabilidad de la alusión”.¹⁷

Si Jones en realidad apelara a depredar el arte de los mencionados, o a esa “indeterminabilidad de la alusión”, la imagen aparecería sin esa cita, lo cual sería relativo a atribuirse la autoría de la misma.

“La estética no es tanto invención subjetiva como el descubrimiento de lo nuevo dentro de lo dado, inmanentemente, a través de una reagrupación de sus elementos”.¹⁸

De esta forma, los futuros desarrollos del investigador del arte David Jones se basarán, precisamente, en ese fundamento: encontrar sus más íntimas respuestas en lo que ya está dado, y reviste importantes significaciones culturales.

*Herman Nitsch, artista y pintor vienés nacido en 1938. Inventó en 1957 el concepto de *Theatre Of Orgies and Mysteries* el cual se aviene a representar ritos primitivos de fertilidad de las culturas mediterráneas prehistóricas. Dichos ritos involucraban sacrificios humanos.

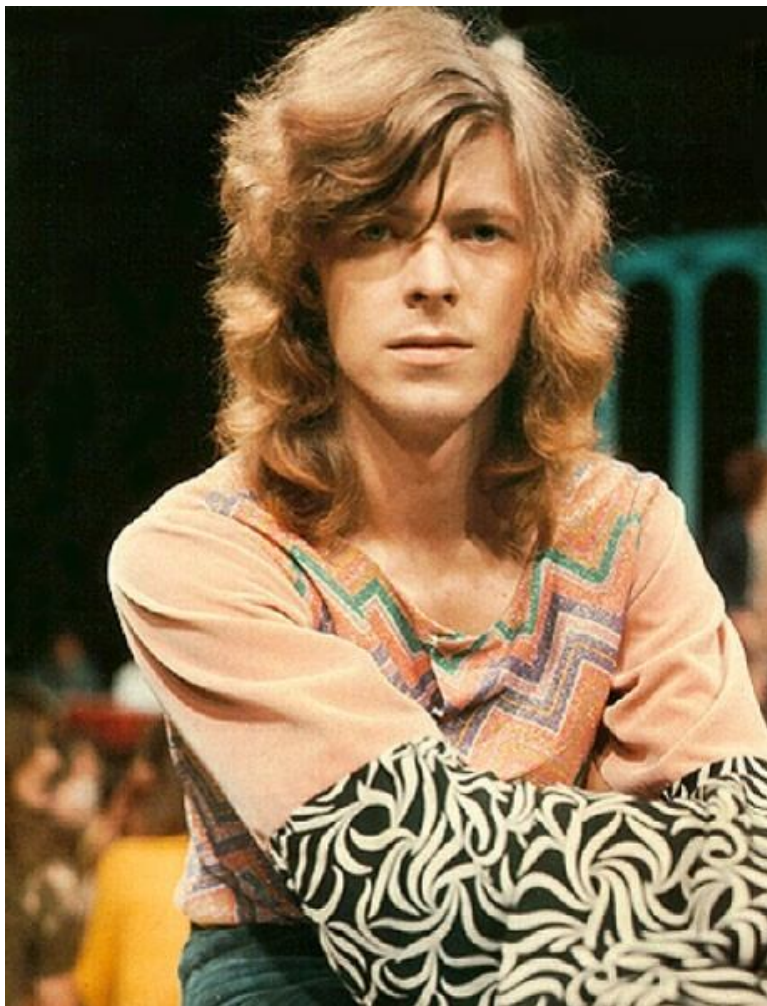
Fuente: <http://galeria.origo.hu/nitsch/nitberg.html>

Chris Burden, artista conceptual que comenzó a exhibir su obra en 1971. Se hizo famoso con *The Shoot* un *performance* en el cual le pedía a un amigo que le disparara en el brazo. Burden a su vez propone instalaciones basadas en principios arquitecturales. Fuente www.crownpoint.com/artists/burden.

¹⁷ *ibid.*, p.146.

¹⁸ Susan Buck-Moss. The Origin Of Negative Dialectics. Mcmillan, Londres, 1977. p.56.

1968-1969
El Mayor Tom, fin de una época



Como la mayoría de los artistas, la obra de Jones no se puede separar del contexto histórico. Por ello es decisivo el hecho de que la primera gran mutación de Jones, apareciera el mismo año en que el hombre caminó sobre la superficie lunar.

Jones probaba estéticas y se sumergía en los manifiestos de la juventud de la época con la misma facilidad que alguien cambia de ropa; de tal modo que si en 1966 había sido bluesero y en 1967 era un *crooner mod*, para 1969 era un *hippy* confeso.



Ilus 3. *El Bowie hippy de Space Oddity*

Ese tipo de conducta podría considerarse como la de un farsante entre los adeptos a géneros musicales que para muchos se convierten en estilos de vida, y en casos extremos en una religión. Más aún cuando Jones tomaba sus conceptos más queridos y estaba dispuesto a abandonarlos a favor de un nuevo interés estético, sólo para allegarse a otro nuevo y apropiárselo, empezando el ciclo otra vez.

Es obvio que los intereses del joven Robert Jones siempre han estado en la forma, cosa que lo lleva a prescindir de la fastidiosa ideología; puesto en otras palabras: ese extraño artista de nombre poco común (Bowie) parecía encajar en un nuevo dicho: *el hábito sí hace al monje*.

Es 1967 cuando Jones comienza un duro tutelaje a cargo del bailarín Lindsay Kemp¹⁹. Asistió a algunas clases de danza de Kemp y éste fomentó su fascinación por lo raro y extravagante. “Vivía de sus emociones, su influencia era maravillosa, su vida cotidiana lo más teatral que había visto jamás”.²⁰

El libro The Bowie Companion, recopilación de artículos periodísticos realizada por Thompson y Gutman, nos muestra unas líneas escritas por Kemp en relación a Bowie: “Él era muy multifacético, siempre tocando su guitarra de doce cuerdas. Lo adoraba porque él me adoraba, era la perfecta audiencia para mí”. Y en relación al Jones aprendiz de pantomimo: “bebía de mis palabras y hacía exactamente lo que yo le pedía que hiciera. Nunca tuvimos desaguados artísticos. Él era un estudiante ideal.”²¹

La primera presentación del dúo Bowie-Kemp se produjo en la obra *Pierrot in turquoise*, en el New Theatre de Oxford, el 28 de diciembre de 1967. Eso no era todo, paralelamente a sus intereses como mimo de la *troupe* de Kemp, Jones demostraba un enorme interés por la doctrina budista.

Se hizo amigo del monje Chime Youngdong Rimpoche, incluso, según versiones no oficiales, estudió seis meses con él. El interés por el budismo es primordial en el desarrollo de esta historia, debido a que en gran parte de la filosofía de David Jones, incluyendo la temática de algunas canciones, se encuentran grandes postulados budistas.

Fue hasta el año de 1969 cuando pudo empezar a cristalizar dichas enseñanzas. Ese es el año de edición de Space Oddity (primero fue homónimo, después se cambió a Man of Words, Man of Music, y finalmente, para su relanzamiento en EE. UU en 1973, tomó el nombre del sencillo de mayor éxito), la que en opinión de quien esto escribe, es la primera obra mayor.

Para este juicio no nos basamos en los preceptos puramente musicales, ya que de acuerdo a ellos, Space Oddity no es el gran álbum.

¹⁹ Nacido en Irby, Inglaterra en 1938, es discípulo de Marcel Marceau y fundador de la compañía de mimos que lleva su nombre.

²⁰ David Buckley, *op.cit.*, p.57.

²¹ Elizabeth Thomson y David Gutman (Compiladores), *The Bowie Companion*, Ed. Da Capo Press, Inglaterra, 1996, p.29.

El lector debe recordar que en esta tesis defendemos la idea de David Jones como un estéta multifacético e integrador de las artes. Un elaborador de *bricollages*, un explorador e investigador del arte.

De acuerdo a ello, la música es la cristalización de muchas otras obsesiones que consiguen ser integradas a la perfección en este trabajo discográfico. Aclaro lo anterior, porque muchas de nuestras opiniones no están influenciadas por esa concepción de la obra como perteneciente a lo puramente musical, sino por la idea de la obra como cristalización de muchas obsesiones no sólo musicales. En una simple frase: la obra de un artista integral.

Space Oddity se inspira fuertemente en la película 2001 A Space Odyssey, de Stanley Kubrick. El tema inicial del disco nos habla de un astronauta que al estar en órbita sobre la tierra, siente nostalgia al ver el mundo, y se desconecta de la base en tierra para flotar eternamente en el espacio. La canción sirvió como fondo a la transmisión televisiva de la BBC, en el momento que Neil Armstrong pisaba la superficie lunar.

[Planet earth is blue/ and there´s nothing i can do]

El planeta tierra es azul/ y no hay nada que pueda hacer

Según Francisco J. Satué en su libro David Bowie, el mismo nombre del protagonista de la película de Kubrick, el astronauta David Bowman, guarda una relación intrínseca con el nombre adquirido por David Jones²². Para Ken Pitt, *manager* de Jones en los sesentas, del que ya hemos hablado, la temática del sencillo “Space Oddity” es un acto de oportunismo, y nunca colindó con la idea de que fuera un sencillo para lanzar a Bowie al estrellato.

El Mayor Tom es el astronauta que se desconecta de la base en tierra. Es uno de esos personajes totalmente alusivos a una época; es una simbolización perfecta de lo que representa esta primera obra mayor. Por un lado, Space Oddity es una suerte de réquiem a los postulados de amor y paz del hippismo, que va de la mano de una música *folk espacial*.

La tecnología inspirada en las películas de ciencia ficción y la música acústica más primitiva, conviviendo en un álbum en donde comienzan a verse dos cosas afines a los trabajos de Jones: el tributo y reverencia constante a toda la escena musical del género (e,

²² Francisco J. Satué, *David Bowie*. Ed. Cátedra rock-pop, España, 1998, p. 89

ineludiblemente, al gran gurú de la época, Bob Dylan); y la expresión histriónica de un personaje que hace sentir su presencia invisible en cada uno de los tracks del álbum.

Mucho hay que analizar en cuanto a ese personaje y en cuanto a esa presencia. Por principio de cuentas, la idea del espacio exterior, en una época como finales de los sesenta, no podía dejar de tener una connotación totalmente alusiva a los alucinógenos, a las drogas de diseño, a la psicodelia.

Aunque Jones se atrevería a continuar la historia del Mayor Tom posteriormente (ver apéndice al final de este capítulo), llama la atención la utilización que hace de los símbolos de la ideología *hippy*, sentenciando que, de aquí en adelante, y debido a lo caótico de un mundo que parecía caerse a pedazos, el sueño del amor y la paz se alejaba cada vez más de las generaciones de jóvenes.

No es otro que Satué, el que encontró las palabras adecuadas para referirse a la mística de este primer personaje: “El cainismo de la palabra original (matar al hermano, al semejante) ahora revela la absoluta impotencia para lograr la salvación del perdido, del condenado por las “alturas”, por el azar. Una impotencia culpable. Desde abajo, desde el control terrestre, se dan cuenta que algo falla. Los circuitos no responden, no funcionan: *mueren...*”(el subrayado es del autor).

[Ground Control to Major Tom/Your circuits`dead, there`s something wrong?/ can you hear me Major Tom?/ Can you hear me?]

Control en tierra a Mayor Tom/sus circuitos no responden/ ¿qué ocurre allá?/¿puede escucharme Mayor Tom?/ ¿puede escucharme..?

Y continúa Satué: “La respuesta de Tom es la de un hombre que se muere con exasperante lentitud, quizá drogado por el espectáculo letal de lo que lo está poseyendo por los ojos: un planeta triste”.²³ Esa es la caracterización principal de la obra, el Mayor Tom como el símbolo de esa inanición y desesperación del condenado a muerte que nos acompañará durante todo el disco.

²³ *Ibid.*, p. 92.

En los diez cortes del álbum, Jones describe toda una maraña de historias en las que la sombra del idealismo *hippy* se palpa en cada uno de los tracks, pero éste no es más que un estertor, una carta final, Jones nos cuenta la tragedia de la juventud de su época.

Temas como “Cygnet Committee”, representan a la perfección las inquietudes espirituales del artista, a la par de un lamento ante la muerte de la esperanza de los jóvenes, en los postulados del *peace and love*, todos los sueños de una generación (*flower- power*) sucumbían, por su imposibilidad de suceder.

En la imaginería y la puesta en escena de este álbum notamos música vibrante e inventiva, pero también una melancolía inusual en un artista tan joven. Al respecto, basta leer algunas de los versos del extenso texto de “Cygnet Committe”.

[And the road is coming to its end/
Now the damned have no time to make amends/
No purse of token fortune stands in Our way/
The silent guns of love will blast the sky]

*Y el camino está acabándose/
Ahora el condenado no tiene tiempo para hacer reparaciones/
Ninguna moneda de la fortuna estará en nuestro camino/
Las armas silenciosas del amor destruirán el cielo*

Es como si Jones contemplara ya desde esta primera obra mayor, ver el mundo en términos trágicos, ya que el hombre no esconderá jamás que muy en el fondo es y siempre será un creyente ferviente en el amor y la paz, pero jamás le da una esperanza.

["I believe in the power of good.
I believe in the State of Love
I Will fight for the Right to be Right
I Will Kill for the Good of the Fight
For the Right to be Right
And I Want to Believe"]

*Creo en el poder del bien
Creo en el estado del amor
Y lucharé por el derecho a estar en lo correcto
Mataré por el bien de pelear por
el derecho a estar en lo correcto
Y Quiero creer*

No es fácil hablar de este o cualquier otro álbum de Jones. La percepción de desesperanza que queda después de escuchar temas como “God Knows Im Good” (que narra la historia de una mujer que entra a una tienda a robar alimentos y es descubierta), y de “Wild Eyed Boy From Free Cloud” (que nos obsequia una estampa fantasiosa del líder de masas que fracasa, como el acto de decir que ninguno de los oradores e ideólogos de la época, salvarían a esa ideología de ser enterrada), nos dibujan la melancolía de una lucha social que fracasó.

La música no falla en expresarnos ese aire luminoso de los famosos grupos de la moda *hippy* como algo vetusto y enterrado, ya es nostalgia y reproche lo que se escucha en Space Oddity, reproche de que todas esas idealizaciones no tienen lugar en un mundo en que un niño vietnamita era rociado con napalm en la televisión.

Sin embargo, en el final de la obra tenemos un último viso de aquel paraíso que comienza a esfumarse, con ello, el nivel de lo creado por Jones alcanza una cumbre impresionante.

Es “Memory Of A Free Festival”, un recorrido a través de la imaginería *hippy*, alcanzada ésta por medio de las alucinaciones de la droga; una salvación para aquellos humanos congregados en un inmenso campo sin más ropa que la piel de otra persona, con los ojos enfocados en las imágenes de un extraterrestre dispuesto a bajar al campo lleno de jóvenes y tenderles su brazo amigo.

[The sun machine is coming down and we`re gonna have a party]

La máquina del sol está bajando y tendremos una fiesta

Un último gesto de conmiseración y solidaridad ante los pobres que se quedarán solos en el campo, esperando a que algo baje.

Así, Jones es incapaz de mandar a sus víctimas al otro mundo de una forma insensible, y el lector tiene que escuchar el final de esta portentosa canción, con un coro que se repite como mantra, en medio de voces, que se van extinguiendo poco a poco, van diciéndonos adiós, proyectando lo pleno que era el sueño del hipismo, su belleza y su idealismo, pero su imposibilidad de seguir existiendo.

Puedo decir que ésto ya es una auténtica tragedia, en el sentido de que el mismo Jones, a través de Bowie, parece tomar el disfraz temporal de un *hippy*, para reverberar los estilos musicales de esa corriente y representar, como en una obra de teatro, el desenlace del romance con la idea de la paz.

También en el sentido en el cual el Mayor Tom se desconecta de la base terrestre para flotar eternamente por el espacio al ver a la tierra azul desde afuera, e imaginarse que en la cruda realidad, abajo las cosas, no son tan bellas²⁴.

Aquí podemos apreciar cómo la imaginería jonesiana siempre orbitará en cuanto al polo real y al polo de la fantasía: la doble cara que siempre nos da un personaje, en el sentido en que una cosa es el actor, y otra muy distinta la personificación.

Revisemos lo anterior: Bowie como desdoblamiento principal de Jones es el actor que se transforma en el Mayor Tom, sentencia la imposibilidad de la utopía del amor y la paz que durante toda una década infló los pechos de millones de jóvenes; el despertar del sueño²⁵, el fin de aquel tórrido romance de EE.UU y el mundo.

Después de Vietnam era claro (al menos para Jones) que no habría más paz. Es extraño que un joven, que aún vive la edad de los ideales, pise finalmente la tierra y se entregue a tal pesimismo.

Similarmente, en Space Oddity, Jones comienza a hacer uso de la que sería su forma de hacer discos. Sacando lo mejor de su equipo de músicos y productor. En este disco resalta en el mellotrón Rick Wakeman, y en el bajo eléctrico Tony Visconti.

Wakeman es uno de los instrumentistas más virtuosos que dio al mundo el movimiento del rock progresivo; y Visconti es un talentoso músico y productor que además de producir nueve cortes del álbum, (excepto el tema homónimo “Space Oddity” el cual fue producido en 1968 por Gus Dudgeon), se convertiría en el mayor aliado de Jones a la hora de expresar sus obsesiones en el estudio.

²⁴ Isaac Asimov mencionó en una ocasión en algún cuento, que de existir seres en otros mundos, ellos pensarían indudablemente que en este planeta vive gente buena y amorosa, ya que el color de la tierra vista desde el espacio es el azul, (*planet earth is blue...*)

²⁵ Para algunos el sueño terminaría con el asesinato de John Lennon, en 1980.

APÉNDICE

LA MÚSICA POPULAR

Aunque Space Oddity fue un trabajo alabado por la crítica, ese éxito no consiguió trascender las fronteras hacia Estados Unidos. Claro que en él hay mucho de la música sureña norteamericana y más aún de Bob Dylan. A pesar de ello, la mayor influencia de Bowie para Space Oddity es el primer disco de la banda inglesa Pink Floyd, el cual aparecería en 1967, The Piper At The Gates Of Dawn²⁶, una suerte de reabordaje²⁷ de la música espacial, llevada a cabo por el líder de la banda, Syd Barrett²⁸, un auténtico virtuoso, que en ese primer álbum había creado algo más que un álbum atípico que influiría en los creadores de la siguiente generación.

Si ya mencionamos que Jones toma el estandarte de los Beatles, como representante del pop británico, de muchas maneras Barrett es el primero en repetir la fórmula de los Beatles, la cual consistía en verter en canciones *pop* los hallazgos de la música experimental. Eso nos lleva a otro tema necesario para asentar los conceptos anteriores: la canción popular.

Ese aprecio de Jones por la canción popular puede ser una actitud calcada del primer álbum de Pink Floyd (cuya mayor virtud es mezclar la canción *pop* con música de avanzada), y desde entonces, Jones hace canción popular. Música convencional por su estructura y duración, que se mezcla con intereses que son, en realidad, experimentos artísticos.

“En la canción (según Schopenhauer) el conocer puro se hace llegar a la colectividad, para redimir a ésta del querer y de su apremio.”²⁹

²⁶ Influenciado por las historias infantiles, The Piper... toma el nombre de uno de los capítulos del libro infantil preferido por Syd Barrett el líder de esa agrupación, A Wind On the Willows, escrito por Kenneth Graham.

²⁷ A principios de siglo, el compositor inglés Gustav Holst había abordado el tema con su sinfonía titulada The Planets.

²⁸ Barrett sólo sacó un álbum con Pink Floyd, antes de abandonar la banda e ingresar a una clínica psiquiátrica.

²⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia*, España, décimo quinta edición, 2002, p. 65.

La música popular de mejor factura efectúa ese reconocimiento del sentir que experimenta la gente en una época —los expresa— sin llegar a engañarles. No se recrea en una imagen chapucera, ni se basa pura y únicamente en la apariencia, antes que nada es la identificación de un ego (el del artista) con una colectividad muy diversa. Claro que hablamos de los verdaderos artistas populares, y no de ese colectivo de pseudo creadores que pululan por todas las épocas.

El artista popular del que hablamos se habla primero a sí mismo, y después a esa colectividad. El arte es gozo del yo, primero,—para el artista— y luego del otro. De este modo dicha colectividad no estará identificada con el creador al cienporciento³⁰.

Pero es obvio que en algún momento se logra una identificación entre ambos. Tanto como si el artista estuviera buscando respuestas para él y, en gran medida, también las encontrase para sus escuchas.

Robert Jones espera ser una estrella *pop* al estilo John Lennon; un talentoso artista capaz de adaptar hallazgos experimentales en grabaciones radiables. Quiero hacer notar ese respeto que siente Jones por la música que comúnmente escucha una persona en la radio. Quizás en aras del triunfo personal, sí muy cierto, pero sin caer en crear música para complacer a la audiencia, sin olvidar que ante todo está creando.

Crear música para complacer a las audiencias no puede ser determinadamente negativo, pero típicamente contradice (y esto es debido a los llamados *plastic stars*) el quehacer de un artista buscador de nuevas formas de expresión. Es de entender que hay buenos músicos cuyo fin último es cantar canciones para un público masivo.

Pero una cosa es poseer un gran talento y componer para la audiencia, y otra muy distinta es no tener el mínimo respeto por ésta, y simplemente darle a la gente lo que está pidiendo, o más bien lo que esa misma colectividad imagina que debe pedir, debido a que esa necesidad le es impuesta por un sistema cultural hipócrita que condiciona a los públicos no proporcionándoles mejores opciones.

El Jones que describimos aquí nunca ha osado insultar la inteligencia de sus fanáticos. Aunque es cierto que en su etapa berlinesa (1977-1979) dejó a sus seguidores totalmente atrás; y que en los ochentas, —en una etapa que también abordaremos aquí—, decidió darle al público lo que quería, con la consiguiente pérdida de credibilidad de la que

³⁰ *ibid*, p.67.

fue objeto su arte en esa década, hasta en su forma de complacencia demuestra un poco de dignidad creativa y falla con estilo.

Para muchos escritores sobre su obra, Jones nunca ha necesitado del apoyo del gran público para heredar a las posteriores generaciones un arte visionario y expresivo; su arte es una propuesta personal que agrada al público por añadidura, no una obra hecha para agradar a la multitud.

Entonces, la diferencia entre una estrella de plástico (producto de una industria del entretenimiento, basada en un suceso planeado, afincado en el estereotipo imperante y la tendencia que respalda el público), y un artista singular deseoso de dar a conocer su propia visión del mundo, ha sido siempre el talento; y cómo el verdadero artista está dispuesto a sacrificarse la fama y las regalías, por el mismo concepto de su arte; el respeto que le tiene a su obra.

Y ese respeto incluye la adoración que Jones siente desde el principio de su carrera por las expresiones de la gran multitud, el respeto por la canción popular, a la que el artista dota de estupendos arreglos, que con el tiempo se ha dado en llamar: vanguardia.

Ahora, es obvio que el arte de ese segundo álbum es un arte inspirado por un joven clasemediero de los suburbios londinenses. Si Bowie proviniera de la esfera aristocrática inglesa, probablemente se hubiera dedicado a la llamada música culta. Mas es claro que el artista proviene de una clase media baja, y también es obvio que dicha condición es primordial para entender su arte.

Por otro lado, Jones no pudo nacer en otro país que no fuera Inglaterra; aquel imperio que duró cerca de cuatro siglos y que representa a la perfección la imagen de una metrópoli en la que convivían múltiples expresiones culturales que provenían de las colonias del imperio.

Y ese mismo sentido, el de un explorador, es el que nos llevará a entender su recorrido por los sonidos e ideologías que nutren el pensamiento último de una época. Al final, todo confluye en el soporte y estructura de la música popular, lo cual no deja de perseguir la idea de la comunicación que en todo momento busca un artista con el gran público, en aras de vender, es cierto, pero también de expresarse.

Todo ello nos ayuda a comprender porqué dichas obras han trascendido su propia época, lo cual no puede ser distinto, como en el caso que nos ocupa, a lo que es la

aportación artística a un sistema cultural establecido y la revitalización de los contenidos de las expresiones culturales, gracias a lo cual se consiguen marcar las futuras tendencias, un proceso muy estudiado ya.

¿Vanguardista?, ¿Descubridor del hilo negro? No, en lo absoluto. Creo en lo personal que Jones es una suerte de periodista del arte; dedicado a conocer las propuestas más marginales del sistema cultural y adaptarlas al *mainstream* con una dosis de su propia visión integradora.

Si acaso se le puede llamar vanguardista al hecho de que lo hizo por primera vez entendiendo el proceso que se lleva a cabo en el sistema capitalista del entretenimiento, —léase *show bussiness*—, utilizando la publicidad, los medios masivos, el escándalo y la imagen efectista, una biblia que ahora sigue cada figurón mediático.

Lo más gratificante de lo anteriormente mencionado, es que Davy Jones es un estéta que ha buscado comunicar, como un buen periodista del arte, los descubrimientos de ese arte marginal, al sistema cultural establecido; ha sabido dotar propuestas peligrosas, y desdeñadas por minorías y élites culturales, del indudable encanto de la cultura popular.

Lo que sí es cierto es que los grandes grupos e intérpretes de rock han logrado integrar en los cantos populares las propuestas más interesantes de artes consagrados.

Como ejemplo está el rock progresivo, comandado por grupos seminales como King Crimson, Pink Floyd, Genesis y Yes, los cuales echaban mano de los largos movimientos y suites, acostumbrados en la música de cámara, para crear una visión particular con sintetizadores y ritmos programados.

La idea de la música popular en individuos como Jones no persigue otra cosa que la unión entre una tradición de artes consagrados y la más desdeñada tradición de arte popular.

APÉNDICE 2

LA JORNADA DEL MITO

El Mayor Tom

El título de este apéndice es tomando como referencia la descripción que hace Joseph Campbell del proceso que sigue el héroe mítico. La forma de crear mitos en el arte de David Jones sigue también cierta lógica. En la propuesta de Jones el primer gran mito es su personaje llamado Major Tom, el astronauta descrito en la canción “Space Oddity”, que mientras está en órbita siente nostalgia al ver el planeta tierra y se desconecta de la base en tierra.

Aunque en clara emulación de la cinta de Stanley Kubrick de 1968, 2001: A Space Odyssey, basado en una novela de Arthur C. Clarke, en donde la súper computadora Hal desconecta, mientras trabaja en la superficie de la estación, a uno de los cosmonautas que ha amenazado con desconectarla, Jones le dio una significación muy personal a la hermosa imagen descrita.

Creó una postal de la época del *peace and love*, y llevó esa imaginería *sci fi* al terreno de la dura realidad que se vivía a finales de los sesenta: las protestas mundiales por la guerra de Vietnam; en otras palabras el fin del romance con el sueño americano.

Jones escoge el llamado, a partir de entonces, *folk spacial*, más cerca de Bob Dylan y Pink Floyd, y lo utiliza para plasmar en esa declaración de principios, la forma en la que haría sus discos: tomar estéticas propias de los géneros musicales y dotarles de una dosis de teatro diluido en música.

“Space Oddity” es lo que llamaríamos en Latinoamérica, Realismo Mágico, una combinación sofisticada entre fantasía, ciencia ficción y conceptos políticos e históricos ineludibles.

En los setenta la historia de que el Mayor Tom se desconectaba no dejaba de aludir un posible viaje psicotrópico ocasionado por las drogas duras.

Las distintas versiones sobre quién era el Mayor Tom comenzaron a correr en la década, a grado tal que este personaje comenzó a ser citado, referenciado y reverenciado por los jóvenes creadores de esa y la siguiente década.

A principios de los años ochenta era una referencia obligada al rock británico sin que bien a bien sepamos aún la historia exacta.

Sin llegar a ser la adoración de las masas, este corte sirvió como fondo musical de la transmisión de la BBC de Londres, a la caminata de Neil Armstrong sobre la luna. Un track que en espíritu señala el final de la década de los sesenta y el comienzo de una década en la que terminaría por despegar el rock como manifestación sofisticada, que inyectaría nuevos bríos a una anquilosada y vieja tradición artística. De paso teníamos una década en que el arte se consolidó como un objeto de consumo más.

Según los estudiosos sobre el tema, la música *pop* se caracteriza por la actualización de símbolos de la cultura, y la reactualización de los mitos, que en épocas antiguas era manifiesto y que ahora está oculto bajo otras significaciones que tienen que ver con nuestro pensamiento occidental, de exhaustivo razonamiento lógico.

Si nos atenemos a lo anterior, el *pop* de Jones es un perfecto reactualizador de símbolos de la cultura. De esa forma, como describe Antonin Artaud: “El objeto nuclear del teatro es aportar Mitos, ponderar la existencia de su condición de universalidad y tomar de ella las imágenes con las que anhelamos encontrarnos”.³¹

El Mayor Tom se convierte en mito debido a que se vuelve una representación fiel del extravío de la época y refleja el deseo implícito de una generación de jóvenes que se da cuenta que ante la imposibilidad de la realización de sus utopías, como aquella de cambiar al mundo, la única solución que queda es la abstracción del viaje interior: la fuga exultante y sin retorno.

La decisión del Mayor Tom de no volver a un planeta tierra que está lejos de ser tan hermoso como el azul que observa desde el espacio, es totalmente representativa del pesimismo del personaje trágico, abatido por la pesadilla de ficción, pero también por la desesperanza de la guerra de Vietnam y la psicosis nuclear de la crisis de los misiles cubanos.

En realidad era un monstruo

³¹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Traducción de José R. Lieutier, México, Editorial Tomo, segunda edición, 2003, p.114.

En 1980, Jones sorprende a todo mundo con esa puntual revisión de su tránsito por los setentas, presente en el álbum Scary Monsters and Super Creeps. En este álbum se nota el deseo creciente de abandonar para siempre los personajes de la década anterior, mismos que estaban costando la vida al pobre actor que los personifica. Ahora esos egos desplegados en el pasado, son monstruos que le persiguen y de los cuales quiere librarse.

Con maestría, Jones enlaza a su discurso la caótica época en que él veía a la juventud matándose sin sentido en la calle e iniciando manifiestos que terminaron, según él, en fascismo, como el *punk*. De hecho aquí los monstruos también son las adicciones que desgarran a su amada juventud.

En ese álbum, en el track “Ashes to Ashes”, el Mayor Tom baja de las estrellas y muestra por fin lo que en realidad era: un drogadicto sin remedio. Habrá que detenerse en esa simple idea: convertir la tierna fantasía en una realidad dura y sin condimento. Creo que reviste la teatralidad de la representación.

La idealización se había acabado tras leer en los periódicos sobre la muerte de John Lennon. El milenarista Jones, que en esa década veía el fin del mundo más cerca, comprendió la importancia de su propio personaje mítico y lo despoja de su aura de ser sobrenatural.

Lo devuelve con ese gesto al matadero, a una realidad que ya no soporta y que está a punto de hacerlo abandonar la música y dedicarse al cine. La jornada del mito continuaría en la siguiente década.

El Mayor Tom sigue allá arriba

En 1995, en el que se ha convertido en un álbum único en la historia de la música *pop*, llamado 1.Outside continúa la historia del Mayor Tom. Es en la canción “Hallo Spaceboy”, influido por el sonido industrial de la banda estadounidense Nine Inch Nails, donde la dicotomía y confusión entre la ciencia ficción catastrofista y la realidad, reluce otra vez.

Por un lado, ateniéndonos al cuento de *sci-fi*, imaginamos que el Mayor Tom continuó flotando por el espacio, y que en algún planeta lejano, un monstruo lo atrapó y lo hizo prisionero. Por otro lado, nos imaginamos a una generación de jóvenes que el, ahora viejo, *uncle Bowie* ve desaparecer sin ningún sentido, presa de las drogas duras.

Las dos cuestiones son fielmente planteadas. Por un lado la poética referencia al polvo blanco de la luna (*moon dust will cover you/* el polvo de la luna te cubrirá), y por otra, la cocaína que estuvo a punto de matarle en los setentas. Esa es la forma en que el mito se reactualiza, y sigue siendo un mito, porque jamás podremos decir qué es en realidad, Jones comprende ese proceso y nos lo hace saber con un arte de prestidigitación primoroso.

De este modo el Mayor Tom probablemente continuará apareciendo en cada década, cada vez más extraviado y desahuciado que antes, siempre vestido en esa maraña de sonidos que para el artista representan el todo musical de la época que vive, pero sin olvidar la estructura mítica de personaje trágico que carga.

El mito del Mayor Tom es revelador de la actualización del mito, y de los dos polos que representan la doble cara del actor teatral: por un lado el vínculo con el personaje, con la creación ficcional, y por otro, la cruel realidad de la que no podrá escapar nunca.

1970

**The Man Who Sold The World,
¿Un álbum de protesta?**



Muchos aspectos interesantes, pero no vitales para este trabajo, pueden consultarse en alguna de las numerosas biografías que existen sobre la vida y obra de David Bowie. Jones ha evitado hablar de su vida en lo posible.

De hecho se ha dedicado con denuedo a menospreciar la verosimilitud de muchos de los trabajos periodísticos (con más razón los libros sensacionalistas sobre su vida privada), sobre su devenir; incluso ha llegado a manifestar su rechazo por el estupendo trabajo de David Buckley (el cual mayormente consultamos debido a que es el resultado de más de veinte años de trabajo) que incluso se convirtió en tesis universitaria de doctorado.

“Si tuviera que escribir una biografía, haría una serie como la de Harry Potter, y cada libro contaría una versión totalmente distinta”.³²

No puedo seguir hablando de los alter egos de Mr. Jones, sin antes hacer notar la que parece ser la intención bajo todo ese rechazo a las biografías. Muy probablemente el arte histriónico de Jones, a través de Bowie y de las múltiples personificaciones de éste, construye paso por paso su propia leyenda y ahonda en la inquietud de todo gran artista: convertir su propia vida en una obra de arte.

Hasta el momento Salvador Dalí es el ejemplo más claro de un artista cuya vida es en sí misma una obra de arte, porque se demuestra que el artista no sólo lo es en el lienzo, sino en cada acción de su vida.

Jones, por su parte, lleva el montaje escénico hasta sus límites, pues tras esos alter-egos, se guarda una última carta bajo la manga, sin la cual se nos escaparía el arte mismo de este hombre: los disfraces, y en verdad créanlo, lo son todo para él.

Parece que se ríe a sus anchas del el exacerbado glamour de sus personajes, haciéndonos creer que es otra persona distinta a la que se quita el maquillaje ya en su camerino. Pero la verdad sea dicha, el mismo Bowie es un personaje de Mr. Jones, el más contradictorio y cínico de cuantos ha creado.

Parece ser que el mismo actor, sin máscara que le cubra, y sin parlamentos por decir, es el personaje principal de una gran obra que aún no termina, y que conociendo al señor Jones, sabrá finalizar de algún modo dramático.

Sobre la capacidad de fascinación de este personaje último, al cual el grueso de este trabajo recepcional ayudará a explicar, debemos analizar cada uno de los casos, para que

³² Chat electrónico de MSN, junio 17 de 2002, 19:00hrs.

quede asentado para el lector la forma en la que trabaja este artista. Si aceptamos que existe algo que se llama prensa del espectáculo, la cual se dedica a desgajar ante una audiencia absorta de personas las andanzas y vicisitudes de un grupo pequeño de individuos singulares que hemos dado en llamar *rock-stars*, aceptaremos por ende que dichas historias son auténticas tragedias griegas.

En ellas se presenta a un grupo de evadidos del sistema social imperante, que tienen un sueño distintivo que los hace trascender de su mediocridad, misma que ha sido augurada desde el momento mismo del nacimiento en una clase social relegada, y que terminan siendo historias de vidas arrasadas por los excesos.

El espectador común y corriente no tiene otra opción que leerse esos relatos con cierto morbo, y, hay que decirlo: gusto, ante la desgracia ajena. ¿Cómo se sentirá el espectador cuando se entere que el propio Jones ha escenificado en sus álbumes ese tipo de historias, reflejándonos en ellas que él conoce el desenlace de esos relatos, y que por consiguiente no está dispuesto a caer ante el juego de la fama?

Jones se congracia con nosotros al mostrarnos esas truculentas historias de vidas arrasadas por el éxito, y después hace de ello mismo un rito, en el cual la repetición lo lleva a escenificar la mayor tragedia sobre el escenario: la muerte de un personaje, —que por supuesto, es uno de sus YOES materializados—, y después el nacimiento de un nuevo alter-ego, que terminará cayendo en forma similar, y así, hasta el infinito.

Digna representación de lo que es el vivir humano para un actor de teatro: morir, él mismo, para dar vida a personajes, que darán su vida a su vez, para que otro viva, (el espectador), ganándose al público en el camino gracias a la representación del auge y la decadencia, pasos inseparables de la experiencia humana en sí misma.

Pero bien se lea lo anterior, lo interesante de dicha actitud es que manda el mensaje de que el artista no caerá en el juego de la fama y por ende no sucumbirá ante ese juego. Y también que las clásicas historias trágicas del teatro se escenifican en el mundo actual, y por ello la necesidad del drama, de la representación teatral, sólo para representar los momentos de la época que parecen dejar un millón de cicatrices* en el artista.

Pongámos por ejemplo, el tema de “We Are Hungry Men”, que ya tuvimos oportunidad de reseñar, en el que se advierte la inquietud del joven Jones por la explosión

* Tomo expresamente la frase de una canción del artista titulada “Because You’re Young”.

demográfica. Esas obsesiones se han expresado múltiples veces en el arte de Jones, siempre de la mano del arte escénico.

“No estoy contento con ser sólo una estrella de rock toda mi vida. La razón por la que intentaré ser una por el momento, es porque no puedo dejarlo fuera. Por ahora, estoy en otras cosas; grandes planes para el futuro... El sentido de un artista es sólo investigar. Eso es lo que quiero hacer: investigar y presentar los resultados.”³³

Muy a pesar de ser una figura del *starsystem*, Jones está lejos de ser únicamente una “estrella de rock”. Es por ello que quizás el arte del mismo Jones ha rebasado desde hace mucho las expectativas de vida del frágil y en ocasiones contradictorio David Bowie.

De esa forma pensaremos que el mismo David Bowie va, como todo personaje de tragedia, a ser superado por el destino, pero al final, el nacimiento de un nuevo personaje, sentencia que lo que murió fue el personaje anterior; el actor que le da vida, sigue ileso, y el cuchillo que le quitó la vida al personaje, reluce límpido.

“The Man Who Sold The World, es el primer álbum de Bowie grabado como una entidad en sí misma, marca el primer reto auditivo para el escucha. La guitarra de Mick Ronson ha sido referida como propia del nacimiento del heavy metal, y ciertamente auspició los comienzos del *glam rock*, los cuales pueden ser rastreados hasta aquí. Es lanzado a la venta por *Mercury* en abril de 1971.

Para promoverlo, Bowie hace su primer viaje a los Estados Unidos en mayo del mismo año. Nace, producto de su unión con Angela Barnett, Duncan Zowie Haywood Jones.”³⁴

Sirva lo anterior como una introducción al tercer álbum de David Jones llamado The Man Who Sold The World. David Jones es el artista del engaño. No bien acababa de disfrutar un extraordinario número cinco en los charts británicos por su disco Space Oddity cuando ya se había alasiado el cabello y cambiado de atuendo y de sonidos.

The Man Who Sold The World es un álbum de protesta a la vieja usanza dilanyana. El trasfondo de todo es un rock predecesor del *heavy metal* de hoy día, pero poderosamente influido por la ciencia ficción catastrófica y contextos sociales ineludibles.

³³ David Thomas, “David Bowie”, *The Face*, mayo-junio, 1983, p.17.

³⁴ Biografía del artista consultada en: www.bowiewonderworld.com, octubre de 2004, 20:30 horas.

Bowie encarna al *hombre que vendió al mundo*, el cual es la personificación del principal enemigo del hipismo: un ente (las corporaciones, el capitalismo), que termina por perder en sus acciones los ideales de la humanidad.

El propio artista se burla de sus críticos de tabloide con esta subversiva obra, ya que mientras este álbum es una demoledora crítica a los sistemas políticos y a la depredación del mundo, esos graciosos críticos de personajes de la farándula, sólo pueden ver en Bowie a un hombre vestido de mujer ³⁵ con unos naipes en la mano.

La portada de este álbum es una muestra más de la capacidad para el escándalo que yace bajo la piel del actor. Ya que mientras el contenido de este álbum es en verdad peligroso e incendiario, lo único que ha trascendido para algunas obtusas mentes es esa actitud de *madonna* dispuesta a posar ante los ojos del espectador.



Ilus 4. Una de las portadas de TMWSTW

Jones se reúne con un nuevo *staff* para grabar este álbum. En la guitarra, el nativo de Hull, Inglaterra, Mick Ronson, que sería uno de los primeros guitarristas llamados a expresar con un estilo propio, las ambiciones del artista; Mick Woodmansey en la batería; Tony Visconti en el bajo y la producción, y Ralph Mace en los sintetizadores. Jones se

³⁵ Según los biógrafos, Jones fue uno de los primeros artistas de *pop* en vestirse de mujer.

encarga de una de las guitarras y de las voces. El nuevo sendero musical es el rock duro, más cerca de Led Zeppelin que de Bob Dylan.

Ocho cortes en donde destaca el misticismo de “The Width Of A Circle”, con una duración de casi nueve minutos, en un auténtico texto kafkiano. Buckley nos dice sobre el álbum.

“The Man Who Sold The World describe un mundo de perversión casi satánica, neocultista (The Width Of A Circle); un infierno futuro en el que el contacto entre el hombre y la máquina ha corrompido a la especie (Saviour Machine), donde la lujuria y el deseo sustituyen la clase de monogamia heterosexualizada, cómoda y tópica, divulgada por los autores de pop de los sesenta (She Shook Me Cold).”³⁶

El álbum es, a su vez, otro de esos manifiestos etéreos que caracterizan las ideas del oscuro Jones, lector de Timothy Leary, Aleister Crowley y Kalil Jalil Gibran. Grande en la historia del rock, “The Width Of A Circle”, utiliza las metáforas para iniciar un álbum cuyos temas nos mostrarán siempre a una banda al borde del abismo, tocando con un *feeling* único en la época.

Pero, ¿porqué decimos que este es un álbum de protesta? No bien hemos analizado sólo dos obras, y, a continuación, es vital comprender que muchos de los escritos de Jones son la autobiografía de un inquieto sujeto que admira a los ideólogos de la época. The Man Who Sold The World es un álbum con ideología sumamente política, hace uso del doble sentido orwelliano, en el que por un lado tenemos una fábula, y por el otro un texto sumamente politizado y subversivo. Como el acto de esconder bajo un lenguaje oscuro y ambiguo, ideas sumamente progresistas. Jones se da, como artista, el lujo de sentenciar su propia ideología.

[I slash them cold, I kill them dead/
I broke the gooks, I cracked their heads/
I'll bomb them out from under the beds/
But now I've got the running gun blues]

*Los dejo fríos, los pelo fritos
Les vuelo los huevos, machaco sus cabezas
Los bombardeo hasta que salen de debajo de la cama*

³⁶ David Buckley, *op.cit.*, p. 95.

ahora tengo el blues del contrabando de armas

Así canta en “Running Gun Blues”. Parece, en efecto, anunciar que el joven Jones se volverá un rebelde, y el peor de los activistas, incendiario y terrorista del sistema. Sí, pero desde la expresión de un *blues* infernal.

Entendamos esto, Jones anuncia que el arte será su forma de atacar ese sistema cruel que, como relata en “All The Madmen”, *se lleva a mis amigos a mansiones frías y grises/hacia el lado lejano del pueblo/ en donde los hombres débiles acechan en las calles/ mientras la cordura permanece en el sótano.*

[They send my friends away/ To mansions cold and grey/ To the far side of town /Where the thin men stalk the streets/ While the sane stay underground]

Otro de los rasgos que se observan en The Man Who Sold The World es la intención de utilizar el arte del disco, el *booklet*, como una prolongación de los contextos de las letras. Sólo véase esta auténtica representación de *el hombre que vendió al mundo*.



Ilus 5. Otra de esas portadas

Palabras huecas³⁷, ideas vacías y una sonrisa agradable e irreprochable que encanta a multitudes, pero, ¡espera!, ¿qué no es un rifle lo que guarda oculto bajo su antebrazo? No

³⁷ En otra parte de el álbum canta: [We're painting our faces/ and dressing in thoughts from the skies/ from paradise] *Nos hemos pintado los rostros/ y vestido de celestiales pensamientos / del paraíso.*

encuentro mejor descripción para un político que se roba el alma de los que lo eligieron. Claro, lo anterior sí es una florida interpretación.

El caso es que la relación entre esa imagen y la música es verdaderamente demoledora. Nos muestra cómo y en qué forma se mezclan los seres míticos, enemigos dignos de un héroe mitológico, propios de las historietas de ciencia ficción, con contextos sociales que a Jones en ningún momento han dejado de preocuparle.

[Some people are marching together and some on their own/
Quite alone/
Others are running, the smaller ones crawl
But some sit in silence, they're just older children
That's all, after all]

*Algunos están marchando juntos y algunos otros lo hacen en su interior/
Bastante solos/
Otros están huyendo, los más pequeños se arrastran/
Pero algunos se sientan en silencio/ ellos son sólo niños viejos/
Eso es todo/ después de todo*

Estas líneas corresponden al texto de “After All”, hermosa y oscura canción influyente en los autores de música gótica (más claramente, el movimiento *dark*) de los setentas y ochentas, como The Mission UK, Joy Division, Sisters Of Mercy y London After Midnight.

Desde la cavernosa melodía cuasi-infantil, Jones llama por la necesidad de la acción, ya sea individualmente o colectivamente. Sólo aquel que no tiene ni voz ni voto está perdido.

[I sing with impertinence, shading impermanent chords,
With my words
I've borrowed your time and I'm sorry I called
But the thought just occurred that we're nobody's children at all, after all]

*Yo canto con impertinencia, sombreando acordes impermanentes/
Con mis palabras
Te he robado tu tiempo y lamento haberte llamado
Pero se me ocurrió la idea de que éramos hijos de nadie/
en absoluto/ después de todo*

Líneas que muestran el mismo concepto de resistencia de Jones, una resistencia basada en las ideas y en la acción a través del pensamiento y en cómo en este trabajo discográfico llama por la unión, como en la vieja usanza del líder de masas.

Tan interesante es este álbum que, aparte de lo ya dicho, basta leer lo que escribió la periodista Deborah Elizabeth Finn el 9 de septiembre de 1983: “The Man Who Sold The World es un experimento de misticismo sexualizado, expresado en el heavy metal.”³⁸

Un compendio de canciones de rock duro, con el vértigo de una banda interpretando los *tracks* al límite, atado por la ambigüedad sexual de las vocalizaciones y estrofas cantadas por Jones, y la dosis exacta de catastrofismo que provee a la obra de un ambiente teatral tétrico y desolador.

También la visión de Satué es útil para entender la importancia posterior de esta obra: “Bowie trazó para él un camino concreto, e incluso coherente con lo apuntado desde comienzos. Reflejaba el poder de los mutantes, que adquirirían conciencia de su malestar en el mundo”.³⁹

También encontramos muy presente en el álbum la dicotomía entre la ciencia ficción estilo Phillip K. Dick y los contextos sociales. “En Saviour Machine” canta:

[President Joe once had a dream/ The world held his hand, gave their pledge/
So he told them his scheme for a Saviour Machine/
They called it the Prayer, its answer was law/
Its logic stopped war, gave them food/ How they adored till it cried in its boredom

'Please don't believe in me, please disagree with me/
Life is too easy, a plague seems quite feasible now/
or maybe a war, or I may kill you all]

*El presidente joe tuvo una vez un sueño**
tenía al mundo en sus manos/
y les hizo una promesa/
les contó su plan de una máquina salvadora

la llamaron la oración/
su respuesta era la ley/

³⁸ Deborah Elizabeth Finn, “Moon And Gloom: David Bowie`s frustrated messianism”, *Commonweal*, septiembre, 1983.

³⁹ Francisco J. Satué. *op.cit.*, p.100.

* Analícese la correspondencia entre esta frase y el famoso: *una vez tuve un sueño* de Martin Luther King.

*su lógica detuvo la guerra/
les dio alimentos
cómo la adoraban hasta que gritó de aburrimiento*

*“Por favor no me creas/ por favor discrepa de mí/
la vida es demasiado fácil/
una plaga parece bastante factible ahora/
o habrá una guerra/
o tendré que matarlos a todos*

Nuevamente las pesadillas apocalípticas (aunque muy al estilo del Brave New World de Aldous Huxley) cobran vida en el universo trágico de Jones, en una época tan incierta como los inicios de la década de los setenta, con la psicosis nuclear cerniéndose sobre el mundo.

Desde la teatralidad de esas frases, y la náusea que provoca una canción frenética y caótica con efectos de estudio que la visten como un cuento de *sci-fi*, no nos cabe duda de que en los contextos ficcionales, esa máquina de salvación es un ingenio tecnológico al estilo de la máquina del tiempo, que llevará a los pocos sobrevivientes a un planeta más benigno cuando la guerra termine con éste, idea común en muchos cuentos de ciencia ficción.

Pero también, en contextos terrenales y de activismo político, esa máquina de salvación es la cordura que tanto cita como la esperanza para derrotar *al hombre que vendió al mundo* (la real máquina de salvación que exaltan los activistas socialistas).

La cordura del individuo, el único ingenio capaz de desterrar para siempre de este mundo a esos villanos teatrales sin escrúpulos, que con tiento y oficio son representados en el álbum.

La penúltima canción, que da título al álbum, y que ha pasado a la historia como una canción reverenciada en bandas de los tempranos noventa como Nirvana, finaliza un difícil álbum:

[Oh no, not me
I never lost control
You're face to face
With The Man Who Sold The World]

*Oh no, yo no
Yo nunca pierdo el control
Estás frente a frente
Con el hombre que vendió al mundo*

Nuevamente nos habla el actor que tiene como reto contarnos una historia, y representar al personaje, pero un actor que jamás se meterá de lleno en sugerirnos, como propagandista y panfletario, la solución última, (quizá porque, además, siguiendo al pie de la letra el pensamiento trágico, la suerte está echada).

Sólo permanecerá frente al *hombre que vendió al mundo*, como un espectador más, un cronista que observará la espiral descendente del mundo a un paso de la extinción sin poder intervenir. Como el artista que compondría una triste canción, aun del momento más triste de la humanidad.

[We must have died along, a long long time ago]

Nosotros debimos haber muerto hace mucho, mucho tiempo

Como se puede ver, la interpretación alrededor de un álbum como el que nos ocupa es muy prolífica e incluso antagónica. El último track del disco, “The Supermen”, se refiere al superhombre nietzschiano, aquí parece ser un súper villano de cómic que tiene un pie en la fantasía catastrofista, y otro en los contextos sociopolíticos del mundo que quería escapar de la guerra fría.

De la misma forma que Orwell simboliza a Josif Stalin como a un cerdo en su libro Animal Farm, Jones representa y simboliza a los corrompidos políticos y directores del mundo en los atavíos de ese hombre que vendió al mundo, encarnación teatral de una suerte de súper villano de cómic apocalíptico.

The Man Who Sold The World es un fresco del rock de los tempranos setenta, muy basado en la distorsión de la guitarra de Mick Ronson, pero con un toque de ambigüedad sexual necesario para entender la siguiente obra: Hunky Dory.

“Ése, fue el primer álbum de Bowie que rompía tabúes, el más progresista temática y musicalmente, un presagio de que una generación joven iba a derribar las certezas de la época hippy.”⁴⁰

De esta manera, *el hombre que vendió al mundo* simboliza al enemigo principal del universo teatral que construye el artista obra con obra, un universo trágico en el que la suerte está echada.

En la concepción jonesiana del arte, cada canción es un experimento artístico impregnado por un sinnúmero de intereses distintos entre sí. Pero para fines de esta explicación, lo que integra dichas apuestas diversas, es un personaje teatral que soporta en sus hombros un discurso que es una pequeña parte del vasto universo trágico del creador.

Jones se ha negado a hablar de su obra, de tal modo que es muy difícil creer, a pie juntillas, alguna de las versiones que surcan las páginas de los diarios y revistas especializadas.

El hombre que vendió al mundo, el personaje principal, no es una mera ocurrencia del músico, sino un hilo conductor de los experimentos artísticos de un manifiesto estético ordenado; el cual es constituido por el álbum y sus apuestas histriónicas.

De tal modo, el álbum es la expresión del actor-músico que toma los disfraces de la época (y entiéndase por disfraz, la música) para contar una historia de trágico y desafortunado desenlace.

Una historia que ya constituye una tragedia en la forma que siempre es la misma (el origen-auge-decadencia); sentenciando con ello la tragedia humana de la existencia; el ser humano siempre fallando en la misma forma⁴¹. Volvamos a 1971.

Ese Bowie vestido de mujer logró escandalizar a la prensa de la época, y buscando echar más leña al fuego, se convierte en el primer artista en declarar su homosexualidad ante los medios masivos de comunicación. Como ha dicho el locutor mexicano Iñaki Manero:

“No me extraña que Bowie o Jagger, o cualquier músico de la época fuera homosexual. Los setentas eran una búsqueda y la vida consistía en ‘entrarle’ a todo tipo de

⁴⁰ David Buckley, *op. cit.* p.96.

⁴¹ Jones compondría para el álbum *Low* de 1977 la canción “Always Crashing In The Same Car”, claro manifiesto del pesimismo que expresa la tragedia clásica.

prácticas”.⁴² Sin embargo, tras esa declaración está también la influencia de su esposa, la publicista Angela Barnett.

Como menciona Manero, nadie duda de la inclinación sexual de la época, y más teniendo en cuenta que Jones era bisexual confeso desde finales de los sesenta.

Lo que nos interesa es el histrionismo de una declaración como aquella ante la prensa, aun sabiendo las consecuencias, y aprovechando, al mejor estilo Phinneas T. Barnum⁴³, los ataques de la prensa, con el único fin de obtener fama.

Novedoso en el mundillo del espectáculo, esta forma de hacerse notar, refuerza la característica embustera que yace en el actor; su doble cara y moral mutable en aberrantes seres (como *el hombre que vendió al mundo*) a los que podríamos poner una cara y un nombre basándonos en circunstancias actuales de la política, aun a más de cuarenta años de distancia.

⁴² Iñaki Manero, conductor, *Panorama Informativo*, México, 88.9FM, 23 de octubre de 2007.

⁴³ Famoso empresario circense, el cual sostenía que un rumor negativo también puede ser provechoso.

APÉNDICE

EL POSMODERNISMO EN EL ARTE DE JONES

La teoría más adecuada para definir el trabajo creativo de David Robert Jones (alias David Bowie), es con seguridad el posmodernismo que define acertadamente el autor Fredric Jameson en su libro El Giro Cultural.

En él, Jameson explica que el posmodernismo es la etapa de homogenización de la cultura que se lleva a cabo durante el capitalismo tardío, transnacional o salvaje, etapa en la cual los capitales fluyen libremente de país a país con sólo pulsar una tecla de la computadora.

Paralelamente asistimos a la globalización o mundialización, no sólo de la economía de mercado y de la política, sino de las expresiones culturales. En este estadio, y según el autor, durante los sesenta y setenta, también se libera al arte del imperativo de innovar.

Y eso era porque en un determinado momento las visiones artísticas se encontraban tan mezcladas ya, que era muy fácil encontrar la relación que guardaba una determinada obra con alguna otra del pasado o de la misma actualidad.

Ayudó a esa nueva visión el que las propuestas del artista ya no eran únicas e irrefutables, porque también de alguna forma el artista ya no era divinizado.

“El descrédito de la vieja idea modernista de “progreso” —*el telos* (cursiva del autor) conducente a nuevos descubrimientos técnicos e innovaciones formales— expresa el final del tiempo evolutivo de las artes y augura un nuevo tipo de proliferación especial de modos artísticos que ya no pueden valorarse a la manera posmodernista”.⁴⁴

De hecho, si nos atenemos al *pop* de Warhol —además de como una celebración del *american way of life*—, comparándolo a la celebración del artista como una suerte de ladrón de imágenes y simbologías ya existentes (las latas de sopa Campbell’s de Warhol constituyen un ejemplo perfecto de lo anterior).

Los sesenta y setenta constituyen la época en que las expresiones culturales se enlazan con la publicidad y la era de la reproductibilidad técnica de la que ya hablaba Walter Benjamin.

⁴⁴ Fredric Jameson, *El Giro Cultural*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Ed. Manantial, tercera edición, 2002, p.135-136.

El artista *pop* elabora una interpretación o apropiación de la obra que ya existía en el sistema cultural y que era reproducida en masa a través de la industria y vendida a través del mercado. Es decir, utilizando los elementos del capital y la estructura capitalista.

Así llega a la percepción de una mayor cantidad de audiencia a comparación de las décadas pasadas. Una indisoluble relación entre el mercado y la obra artística es visible en el arte *pop*, y en la cultura de masas. A ello también ayudó el hecho de que las fronteras entre las disciplinas comenzaron a desvanecerse.

Jameson explica:

“...el derrumbe general de las divisiones entre las disciplinas y especializaciones más antiguas—... el colapso de la frontera, antaño ferozmente defendida, entre el arte elevado y la cultura de masas... —deja las antitesis tradicionales de la ‘especificidad’ de lo estético, o de la experiencia artística como tal... en medio de una gran incertidumbre, como si de alguna forma la naturaleza misma de la recepción y el consumo (y acaso hasta la producción) del arte en nuestro tiempo, hubiera sufrido cierta mutación fundamental, que hace irrelevantes, o al menos pasados de moda, los anteriores paradigmas”.⁴⁵

El ejemplo claro de lo anterior, además de Bowie, es otro gran creador: Brian Eno, el cual comenta en 1974: “Decidí dedicarme al rock, porque era la expresión que tenía más futuro a inicios de los setenta”⁴⁶. De hecho Eno, egresaba de una escuela de arte y se dedicaba a experimentar con las técnicas pictóricas en el nuevo lienzo de los setenta: el rock.

Y aquí está el pronunciamiento que hace Jameson sobre el arte como producto consumible a lo largo de la vida diaria⁴⁷, idea que es clave para entender la relación que hace Jones en su obra como artista surgido de la posmodernidad, pero también como feroz

⁴⁵ *ibid.* p.137.

⁴⁶ Cynthia Dagnal, “Eno and the jets controlled chaos” [en línea], Estados Unidos,. *Rolling Stone*, septiembre, 1974, Dirección URL: music.hyperreal.org/artists/brian_eno/.../rs74c.html, [consulta: 21 de agosto 2006].

⁴⁷ *ibid* p.150.

crítico a la desaparición del sujeto en la sociedad industrializada. Concepto que también abordan los teóricos Gerard Imbert⁴⁸ y Jean Baudrillard⁴⁹.

Pero el riesgo que corre el artista *pop* es basar la creación excesivamente en la imagen, ya que a lo largo de la historia algunas imágenes crean significaciones en la cultura y algunas más son puro efectismo, si a caso una artesanía.

Ese es el punto que podríamos advertir más fácilmente en el iconoclasta David Jones, ya que las imágenes que eligió para ilustrar algunas de sus múltiples investigaciones estéticas, se convirtieron décadas después en una fórmula que artistas de los ochenta y noventa (y con más razón en la actual década) siguieron con vehemencia para ganarse el éxito de las masas.

La Maestra en Historia del Arte, Irene Herner explica: “Hay una diferencia entre un ícono y un mito. El ícono significa y el mito crea significaciones”⁵⁰.

Es necesario un ejemplo para establecer la diferencia entre los coqueteos con la moda y el *camp*— que Susan Sontag nos ayudará a definir en el siguiente subcapítulo— de David Jones y el actual devaneo de las estrellas *pop* del momento.

En el primero la ropa, el maquillaje y el estilo no han dejado de significar en ningún momento, y esa creación de significaciones, la más de las veces enraizadas en la cultura universal y relacionadas fuertemente a la puesta en escena teatral, terminan creando, a la larga, el mito en la cultura popular.

Por el contrario, en el caso de la *estrella pop de plástico*, la imagen se sostiene por su propia espectacularidad y la actitud en apariencia contestataria, pero lo que delata todo como un fraude es la escasa inventiva y la nula creación tras la imagen.

Es decir, la imagen vende, pero como ésta jamás está basada en algo que remotamente transfiera significaciones que no sean la moda impuesta por el mercado, la publicidad y los *mass media* (ejemplos de la cultura del también llamado “úsese y tírese”), aunado a la rebeldía de escaparate, ésta termina por ser tan efímera, paradójicamente, como una lata de sopa Campbell’s de verdad.

⁴⁸ Gerard Imbert, *El Zoo Visual*. Ed. Gedisa, 2003, España, pp. 217-233.

⁴⁹ Jean Baudrillard, *Crítica de la Economía del Signo*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino, Editorial Siglo Veintiuno editores, octava edición, México, 1972, pp. 217-227.

⁵⁰ Irene Herner, “El mito y el ícono”, clase del seminario de titulación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, “Estudio A”, jueves 14 de septiembre de 2006.

“Las vanguardias históricas, nihilistas y futuristas, siempre guiadas por alguna teoría, creyeron que el desarrollo artístico tenía un significado: pero el arte pop de la década de los sesenta, y luego la absoluta permisividad estética de los [años] setenta, liberaron al arte del imperativo de innovar”.⁵¹

Con más razón el *pop* demostró en la década de los setenta que el arte se haría de allí en adelante de la cita, el pastiche, la apropiación y el *bricolage*.

En esencia la combinación de elementos estéticos ya existentes para dar forma a nuevas significaciones culturales que ya no podrían deshacerse del imperativo de también ser un producto, lograr venderse o morir.

Estas transformaciones tomaron forma en la época en la que Jones se avino a comenzar su creación de personajes, es decir, los tempranos setenta, en donde las tesis de rebelión social como el hippismo y el comunismo, eran la única forma de mostrar desacuerdo con las estructuras políticas-sociales y el aparato de represión del Estado.

En el capítulo de Aladdin Sane, comentaremos abundantemente sobre la rebelión sofisticada de Bowie, Iggy Pop, Lou Reed y Brian Eno, que utilizaron las opciones que les daba el *stablishment*, para crear una obra en ocasiones crítica y subversiva contra ese mismo sistema cultural. Lo que aquí cabe recordar al lector, es que cualquiera de los anteriores a pesar de utilizar la imagen para lograr éxito y fama, son creadores visionarios en todo el sentido de la regla.

Esa misma forma es en resumen posmodernista, porque los mencionados artistas comprendían que creaban a partir de las estructuras, ritmos y técnicas ya consolidadas, y estaban dispuestos a verter sus propias percepciones políticas en ese licuado de estilos y simbologías.

Lo útil en este caso es entender que individuos como Jones, Eno, Pop y Reed, perciben los importantes cambios culturales que aquí menciona Jameson. Sobre todo la caída del muro entre las expresiones de alta cultura y la cultura popular.

Todo nos lleva a la idea de que Jones encontró en la apropiación y collage (los cuales analizamos a fondo en otro apéndice anterior) de estilos existentes, su propia forma y estilo de creador.

⁵¹ Fredric Jameson, *op. cit.* p. 159-160.

Tal como esa estampa notoria del periodista o investigador del arte, Jones encontró en el *bricollage* la forma adecuada para transmitir sus obsesiones, lo cual va de la mano de la propia definición que da de sí mismo: un sujeto *que encuentra sus respuestas en el arte de otros*.

De esta forma podremos entender a este artista sin perdernos en la propia definición que da el mundillo del espectáculo de él: “Leyenda del rock” y adornando esa efigie de ícono-etiqueta de la cultura de masas, se ordenan los escándalos y periodismo amarillista alrededor del fenómeno socio-cultural, y de paso se ignoran las importantes significaciones culturales que ha generado el mito y la propuesta de esa “Leyenda del rock”.

Conviene explicar que no por ser el artista un “ladrón” se abandona el concepto de que éste crea su propio universo. Antes bien, ese universo se crea ahora a partir de fragmentos dispersos de muchos otros universos personales.

Como tal no abandonamos la idea del creador de algo único, porque la creación en realidad es el propio YO del artista intentando hablar a la colectividad, sólo que ahora es a partir de lo que ya se conoce: el reciclaje de iconografías y estructuras del pasado. En un sentido: la convivencia entre lo nuevo y lo viejo, el revelar la unión entre el arte de alta escuela, y las expresiones culturales que emanan de las calles.

Pero bien se lea lo anterior, en el capitalismo trasnacional que describe Jameson encontramos también la chapuza del seudocreador, al cual el mercado, —en esa ansia por vender y clasificar al ídolo pop como si estuviera en un anaquel de verduras—, da la misma clasificación que al creador de una visión particular y única.

Todo se engloba en la *esfera del pop*. Es un producto de la industria ahora exprimido de su sentido transgresor original y enlatado para el consumo de las masas que lo venerarán hasta que se harten.

“Las artes a partir de 1960 han gravitado hacia la forma de mercancía, hacia la pura técnica, o la pura escenografía”⁵²

Esa fachada descrita por Kenneth Frampton es el elemento que vende el producto a una mayoría convulsionada por obtener los afiches de su ídolo *pop* favorito. Lo paradójico

⁵² Kenneth Frampton, “Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia”, en *La Posmodernidad*, Hal Foster (editor), Traducido por Jordi Fibla, España, Ed Kairós, séptima edición, 2008, p.42.

del caso es que, como veremos en el apéndice sobre la cultura juvenil, en el caso de Jones y sus aterradores creaciones: Bowie o Ziggy o Tom, o como se le quiera llamar, la idea es la misma: la imagen le vende la obra, pero su concepción está a años luz de la chapuza del seudocreador.

Aquí la gran diferencia estriba en que mientras en la *estrella de plástico* se reproduce el sistema del mercado capitalista y su aceptación y subyugación a éste, por el contrario, en la obra de Jones y de muchos otros respetables creadores, la imagen es sólo una forma sabia de llegar al consumidor.

Para después administrarle a través de las múltiples significaciones que crea el mito, toda una propuesta politizada y que, en ocasiones, cuestiona, en su particular forma, el sistema establecido. Como ejemplo del subcapítulo anterior: la ambigüedad sexual de *el hombre que vendió al mundo*.

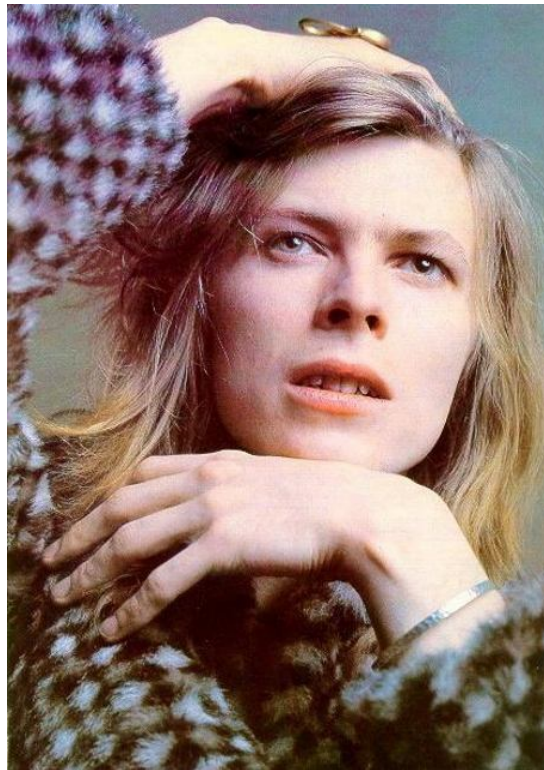
“La forma y la creación se convierten en utilitarios: es decir, éstos sólo aportarán si se inscriben en la solución de problemas específicos”.⁵³

Tomando la cita anterior de Frampton, —el cual habla de arquitectura, pero de algún modo análogo también de los fenómenos del posmodernismo—, la finalidad es vender la obra a como dé lugar.

El reto en este caso es, cómo escribe Jean Baudrillard, que el consumo no se convierta en un signo, que ante todo esté siempre la propuesta y la visión creativa del artista. En definitiva algo muy difícil de pedir en una década infestada de seudocreadores.

⁵³ *ibid*, p.42.

1971
Hunky Dory: obra maestra de transición



En la primavera de 1971, Jones viaja a Estados Unidos, y en su recorrido no puede dejar de visitar Nueva York, con toda su escena artística encabezada por Andy Warhol y nutrida por la música de una de sus bandas favoritas: The Velvet Underground.

Inspirado por ese ambiente de decadencia entre cloacas sucias y la fauna nocturna de proxenetas, prostitutas y *deeters* callejeros, que constituían el lado más seductor para sus intereses, visita la *Factory* de Warhol y asiste para ver a su admirado Lou Reed al frente de la mítica banda neoyorkina.

Al mismo tiempo, un tema compuesto por él (aunque todavía no lo grababa) ascendía las listas de popularidad en el Reino Unido. Cantado por Peter Noone (ex Herman and Harmit`s), el tema era “Oh! You Pretty Things”.

Regresa a Inglaterra a su laboratorio artístico, para comenzar la grabación de su cuarto álbum como David Bowie. Antes se despide del glamuroso ambiente de Nueva York con la amenaza de volver y conquistar América, y con las siguientes palabras:

“Voy a volverme más teatral, más desaforado, mucho más de lo que ha sido Iggy y los Stooges”⁵⁴. ¿Hace falta decir que lo cumplió?

No bien acababa de efectuar una serie de presentaciones para la BBC, en los programas de John Peel y Top of The Pops con Russell Harty, cuando David Jones enfocó sus miras hacia ese glamour y sofisticación del ambiente de Nueva York, muy presentes en el cuarto álbum como David Bowie, el hoy indefinible Hunky Dory.

La apuesta es el escándalo, la ambigüedad sexual y el cuestionamiento a la ramplona doble moral inglesa. Musicalmente distinto a trabajos precedentes, ecléctico y ambicioso, Hunky Dory es para Jorge Cruz de Blas, periodista cultural: “Un calidoscopio de estilos unidos por la visión creativa del artista”.⁵⁵

Verdadero reto es entender la variación que existe de The Man Who Sold The World a este álbum influido por el *music-hall* inglés y el rock sofisticado de T-Rex con Marc Bolan a la cabeza, que paga puntual tributo, además, al histrionismo de un Bryan Ferry al frente de Roxy Music.

⁵⁴ Esteban Leivas, *David Bowie*, Ed. Los Juglares, España, 1980, p.57.

⁵⁵ Antonio Cruz de Blas, “Las horas eternas de David Bowie, *La Mosca en la Pared*, núm 38, Año 6, Ed. Toukán, México, mayo-junio, 2000, p. 24.

Un hervidero de influencias pululan aquí, un pago puntual, tributo a los tempranos héroes artísticos de Jones: Lou Reed y su Velvet Underground (“Queen Bitch”); Bob Dylan (“Song For Bob Dylan”); Neil Young (“Quicksand”); Andy Warhol (con tema homónimo); además de sentidas melodías en honor de su primogénito (“Kooks”) y de su medio hermano Terry (“The Bewlay Brothers”).

Un marco para una declaración de principios, algo tardía, en el que junto con “Hours...” de 1999, es su álbum más personal a la fecha.

[I still don't know what I was waiting for
And my time was running wild
A million dead-end streets
Every time I thought I'd got it made
It seemed the taste was not so sweet

So I turned myself to face me
But I've never caught a glimpse
Of how the others must see the faker
I'm much too fast to take that test]

*Sigo sin saber qué estaba esperando
Y mi tiempo corría salvajemente
Un millón de callejuelas sin salida
Y cada vez que pensaba lo que había conseguido
Parecía que el sabor no era lo bastante dulce

Así que giré para enfrentarme a mí mismo
Pero nunca lo vislumbré
De cómo los otros deben ver al farsante
Soy demasiado rápido para pasar esa prueba*

Así, con “Changes” esta alegre canción, totalmente emblemática de Jones/ Bowie, famosa aun hoy día, el actor se da el lujo de decir lo que serán fundamentos de su obra. Explica al público su naturaleza histriónica, su propio derrotero, obsesión artística y propuesta, su propia mofa al sistema cultural que le vio nacer como estrella del espectáculo.

[Ch-ch-ch-ch-Changes
(Turn and face the stranger)
Ch-ch-Changes
Don't want to be a richer man

Ch-ch-ch-ch-Changes
(Turn and face the stranger)

Ch-ch-Changes
Just gonna have to be a different man
Time may change me
But I can't trace time]

Ca-ca-ca-ca cambios
Girate y enfréntate al desconocido
Ca-ca cambios
No quieras ser un hombre más rico
Ca-ca-ca cambios
Sólo tienes que ser un hombre diferente
El tiempo puede cambiarme
Pero yo no puedo seguir al tiempo

“Un espíritu hueco de los inaguantables standares de la sociedad burguesa... Jugando de vuelta la alienación de la juventud hacia sí misma, girando una y otra vez los tornillos de la espiral del nihilismo y los sentidos de una cultura juvenil que puede ofrecerles una alternativa”.⁵⁶ Esto dice Ian Taylor sobre el enigmático track que es necesario comentar para seguir adelante esta exploración.

Muy sustentado en la naturaleza cambiante del actor y en la puesta en escena teatral, el cambio que obsesiona a Jones, no es tal. El cambio que hace Robert Jones por uno de sus numerosos alter-egos es la más grande farsa, que después se convierte en tragedia.

Durante más de cuatro décadas, Jones se ha solazado en la idea que da a fans y a detractores, de cambiar, y en el “cambio” se gana motes como aquel insulso de camaleón⁵⁷ y todos volteamos a él como si en cada álbum nos obsequiara un cambio.

Lo curioso es que dicho cambio es el mayor engaño de Mr Jones, su más impresionante propuesta, ya que su manera de hacer los álbumes, sus personajes y sus temáticas, no ha variado casi nada desde 1967.

[Of how the others must see the faker
I'm much too fast to take that test]

⁵⁶ Ian Taylor y David Wall. “Beyond The Skinheads; comments on the emergence and significance of the glam rock cult”, *Working class youth culture*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1976, pp .23-24.

⁵⁷ Bowie desmiente en 1993: “Siempre he creído que un camaleón se mimetiza al imitar su ambiente. Creo que yo hago precisamente lo contrario”, en “What I’ve Learned: David Bowie” [en línea], Estados Unidos, www.esquire.com, 29 de febrero de 2004, Dirección URL: http://www.esquire.com/features/what-ive-learned/ESQ0304-MAR_WIL, [consulta: 12 de enero de 2006, 23:00 hrs].

*De cómo otros deben ver al farsante
Soy demasiado rápido para pasar esa prueba*

Por ello, el Bowie que todos conocen es un artista del espectáculo, figura pública escandalosa y foco de las críticas baratas de tabloide; pero, por otro lado, también permanece siendo un extraño sujeto al que algunos críticos y fans (y músicos de enorme talento) le cuelgan medallas de virtuoso y creador sin par.

“Lo que la música dice debe tomarse con seriedad, pero como *medium*, no debo ser cuestionado, analizado o tomado en serio. Debe ser el payaso, el *medium* Pierrot, la música es la máscara que el mensaje viste, la música es Pierrot y yo el actor, yo soy el mensaje.”⁵⁸

Bowie, el personaje de Jones, quizá sea ambas cosas, lo cual no deja de ser una farsa, ante todo una utilización suprema del arte de la apariencia.

La tragedia subyace en el hecho de que en cada nueva transformación grita a los cuatro vientos que todo es una representación teatral: (“¡yo soy el actor!”); que él antes que nada es un actor que comprende muy en el fondo que todo el tinglado puesto para la mutación en otra persona, es sólo el mismo esquema escénico (sólo que con otro decorado) para la misma historia. Esto tenemos que comentarlo más detalladamente al final de este capítulo.

Es trabajo del lector juzgar si un cambio estructural es un simple cambio de apariencia, porque, como lo he dicho ya, Jones sólo ha sacado un álbum a la venta; los demás no dejan de ser la misma obsesión disfrazada de los hallazgos de la época.

Y recordemos que la máxima del actor es captar la esencia de su personaje, y hacerle creer a otro que él es otra persona. Jones es un gran actor por ello, y Bowie un gran personaje por ello mismo, claro está, independientemente de sus roles en celuloide.

Una de las cosas que interesa al planteamiento de este trabajo, es el hecho de que Mr. J lo ha hecho utilizando la música como una extensión directa del drama. Más importante aún es recalcar que no son las únicas nociones que acompañan su música, pero sí, según el presente escrito, necesarias para entender el hilo conductor de su expresión artística.

En Hunky Dory de 1971, amén de todo lo descrito, lo hace de la mano de una elegancia y sensibilidad casi femenina, lo que es equivalente a querer expresar a un ser

⁵⁸ John Mendelsohn, “David Bowie, Pantomime Rock?”, *Rolling Stone*, 1 de abril 1971, p.16.

bisexual, capaz de asimilar en sus versos y notas, toda una noción estilística que quedaba muy lejos del rock heterosexual de bandas como The Who y The Rolling Stones.

Un jugueteo con la percepción de los sexos, cuestionando los ideales morales de la sociedad y dejando en el camino su propia ideología nutrida por el Súper Hombre de Nietzsche y las imágenes de Warhol.

Susan Sontag ha definido a Bowie como la sensibilidad del *camp*, y menciona que ésta consiste en contemplar el mundo en términos de estilo, sí, pero un estilo distintivo. “Percibir el *camp* en objetos y personas es comprenderlo como algo que juega un rol específico. Es la más grande extensión en sensibilidad o en la metáfora de la vida como teatro”.⁵⁹

Es por ello una ilusión imaginar que un artista pueda “cambiar” tanto de un año a otro, que adquiera nociones de estilo tan depuradas como las que exhibe en este trabajo. Digamos pues que la carrera de RJ hasta este entonces es una búsqueda artística ordenada* que comienza con el *folk espacial* de Space Oddity, para luego anclarse en la estridencia y catastrofismo de The Man Who Sold The World.

Luego esa mezcla de nociones estéticas se nutre con una obra preciosista, pero no por ello menos subversiva, como Hunky Dory. El siguiente paso era obvio, es una de las integraciones más grandes en la historia de la música popular, del rock, pero a ello volveremos en breve.

La estética teatral en el pop es una estrategia desde 1972⁶⁰ y en palabras de David Buckley, en esa época más teatral que Bowie fue Roxy Music, con la imagen escénica diseñada por Bryan Ferry y perfilada estupendamente por la música de texturas de un joven Brian Eno.

Esa idea presente en la música de Roxy Music fue entendida y asimilada por Jones, quien comprendió que jamás triunfaría en la escena artística si no unía una imagen alternativa a sus obsesiones musicales.

⁵⁹ Susan Sontag, “Notes On Camp”, *Against Interpretation*, 1967, p. 279.

* Decimos ordenada porque unos elementos se van uniendo a los nuevos hallazgos, de tal manera que el siguiente paso, si no es algo ya esperado, no contradice en nada lo ya explorado.

⁶⁰ David Buckley, “Still Pop’s Faker?”, Elizabeth Thomson y David Gutman (Compiladores), *The Bowie Companion*, Ed. Da Capo Press, Inglaterra, 1996, pp. 3-12.

Del mismo modo, la ambigüedad sexual parece ser producto de su fascinación por Marc Bolan, el cantante y líder de T-Rex, un rockero que reunía la atracción animal del típico macho rockero, pero a la vez dejaba en los escenarios su sensibilidad femenina.

“La expresión de su ambivalencia sexual establece un juego fascinante: ¿es él o no es él? En un periodo de conflictos sexuales de identidad él explotó la confusión alrededor de los roles masculinos y femeninos”.⁶¹

Y reforzando el punto de la ambigüedad sexual, el andrógino de Jones, como arma del desarrollo dramático, tomamos lo escrito por el historiador de las religiones, Mircea Eliade:

“El mito de la androginia ilustra una creencia muy difundida: la perfección humana, identificada en el antepasado mítico, implica una unidad que es a la vez una totalidad”.⁶²

Así no debemos olvidar que la creación en Jones no es un fenómeno casual, pues él sabe exactamente qué elementos manipula.

“Precisemos ya que la androginia humana (es una de las múltiples formas de la «totalidad/unidad significada por la unión de los contrarios: femenino-masculino, visible-invisible, cielo-tierra, luz-tinieblas...) pero también bondad-malignidad, creación-destrucción, tiene como modelo la bisexualidad divina, concepción compartida por un buen número de culturas”.

De ahí, entender que esas imágenes de divinidad antigua son perfectos elementos visuales en la época que toca a Robert Jones, es fundamental.

Desde ese entonces, la imagen no se podría separar jamás del sonido y la intención de la música. Luego, tenemos en ese personaje de Hunky Dory a una figura común del arte europeo (podría ser un personaje escupido de una película de Fellini, otro fanático de los *clowns*), exótica y peligrosa, pero no lo suficientemente extraña como para sostenerse por la propia imagen.

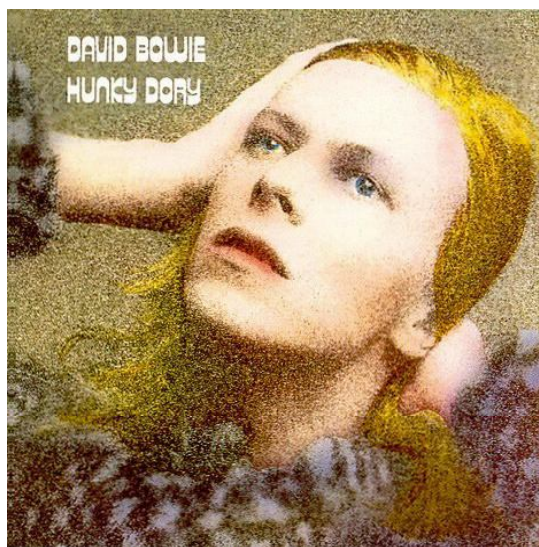
Jones aún no aprendía a expresar el potencial entero de Bowie por medio de su propia imagen de actor.

“La integración de los dos sexos facilita el retorno al estado de la infancia, es decir, al ‘comienzo’ de la existencia individual; ese retorno, por otra parte, hace posible la

⁶¹ *ibid*, p. 54.

⁶² Mircea Eliade, *Historia de las ideas y creencias religiosas*, Tomo II, España, Paidós Ibérica, primera edición, p.233

regeneración periódica de la vida”.⁶³ Y eso es según Eliade, un estado en que se busca volver al ‘principio’, una forma que utiliza Jones para integrar la modernidad en un discurso de lo arcaico, místico, ritual y mitológico, a través de sus personajes.



Ilus 6. *Portada de Hunky Dory*

Volvamos a Hunky Dory, donde tenemos a un Jones que había mutado toda la vertiginosidad de The Man Who Sold The World en un tratado estético y depurado, con tracks tirantes a un pop nada convencional, antes más influido por los géneros clásicos de los veinte, treinta y cuarenta.

Más melódico en el enfoque de sus canciones, aquí lo que en The Man Who Sold The World era claramente un texto teatral, es sólo una pincelada en donde la música tiene el rol más importante. Jones encuentra un tono exacto para expresar sus obsesiones, sin pecar de dramático, sin exacerbarse en un texto apocalíptico y apoyar excesivamente su expresión en el vértigo que provoca una banda de rock duro.

Jones cumplió, volvió a Bowie más teatral, apropiándose de los géneros musicales de antaño y brindándoles un sentimiento de vanguardia al incorporarles textos oscuros, pero a la vez bellos y enigmáticos, que esbozaban las futuras temáticas del artista. También utiliza en Hunky Dory la magia que subyace en el fondo de las melodías populares, convirtiendo dicha magia en una extensión de sus propios intereses.

⁶³ Ibid. p. 46.

Jones entregó una síntesis de lo que las mencionadas bandas de la época, T-Rex y Roxy Music, expresaban en su discurso *unisex*, con esa belleza barroca y el maquillaje, las estolas de piel y el glamour y el estilo.

A la larga esa sería la carta de presentación del llamado *Brit-pop* de los noventa, con bandas como Suede y Pulp encabezando ese nuevo ataque a América*. Era *kábaré* alemán, era *music-hall*, era rock predecesor del *punk*; era teatralidad enlatada en una hermosa música *pop*; homenaje personal; filosofía, experimento *avant garde*, y también subversión y descontento. Era la obra de un artista experto, su consolidación en los ambientes artísticos.

“El hecho es que Bowie tiene un indudable sentido de la parodia, el cual indudablemente proviene de un innato sentido teatral. Él ha dicho que es más un actor que un músico; que de hecho, debería considerársele más actor que músico”.⁶⁴

Bowie acababa de ser padre, y en muchas formas la temática de cortes como “Changes”, “Kooks” y “Oh! You Pretty Things” tienen mucho que ver con el sentimiento de un padre primerizo dictando moralejas para su pequeño.

A ello es atribuible el tono juguetón de melodías como “Fill Your Heart” y “Kooks”, canciones que en muchos sentidos continuaban la temática de temas como “There Is A Happy Land” del primer disco de 1967. De ellos emerge una característica que no se nos debe ir: la del carismático *uncle Bowie*.

Sí, Tío Bowie. Jones es un músico que en su afán de expresar todos esos innumerables YOES se metamorfosea en un personaje que tomará a un pequeño sobre sus rodillas y le cantará canciones de cuna, (que por otro lado resultan demasiado subversivas como para un niño); guiándole en el mundo que le tocará experimentar.

[and these children that you spit on/
as they try to change their worlds/
are immune to your consultations]

Y cuando esos niños que escupes/

* En verdad se podría comentar ampliamente en otra tesis porqué razón esa sensibilidad femenina de las mencionadas bandas no ha tenido mucho éxito en el mercado americano. Pero es un hecho que dichas bandas de ochentas (Pulp) y noventas (Suede) tienen una gran influencia de las *glam bands*.

⁶⁴ Michael Watts, “Oh! You pretty thing”, *Melody Maker*, 22 junio, 1972, pp. 19,42.

*traten de cambiar sus mundos/
serán inmunes a tus consejos*

Canta en “Changes”. David Jones menciona en 1972: “Hemos creado a un niño que estará expuesto a los medios de información y que se habrá separado de sus padres a la edad de doce años”.⁶⁵

Ese Bowie parece ser aliado directo de las personas que típicamente son excluidas de las grandes decisiones, del anómalo, del *freak*, del *outsider*, del *outkast*. Con maestría describe la inquietud de los pequeños para con sus padres.

Del mismo modo es el amigo invisible de los adolescentes incomprendidos; aquél que les consolará en la soledad —en que le confinarán las “buenas conciencias”—, para decirle, aunque sea sólo con una melodía, que nunca estará solo, el Tío Bowie estará siempre ahí para cantarle una canción cuando finalmente caiga de rodillas.

[Oh! You Pretty Things Don't You Know
you're driving your mamas and papas insane]

*¡Oh tú, cosas bonitas!, no sabes acaso que
estás volviendo locos a tus mamás y papás*

Ese quizá sea el carácter más entrañable de Hunky Dory; textos que son capaces de lograr comunicación con las personas, sin descuidar un solo instante las inquietudes de un artista de vanguardia.

Temáticas disímbolas que se unen en la expresión de una música hermosa y a la vez influyente en posteriores décadas por su oculta complejidad. Tracks experimentales como “Andy Warhol” y “The Bewlay Brothers” nos recuerdan la oscura naturaleza del Jones influido por todas las subculturas estadounidenses, como por ejemplo la de los *beatniks*.

⁶⁵ *ibid*, p. 51.

“Tiene una gran necesidad de creer en las leyendas del pasado, por esa misma razón ha creado su mito del futuro; la creencia en una inminente raza de súper hombres llamados: homo superior*.”⁶⁶

“Él no es muy optimista respecto al futuro del mundo. Hace un año había dicho que daba a la humanidad otros 40 años. Él es fatalista, un pesimista confeso como se puede ver”.⁶⁷

Ese carácter subversivo es el lado oscuro del Bowie personaje que estudiamos; una actitud que es capaz de sumergirle en una fornicación con el *mainstream*, pero que también, de manera hábil, es capaz de derramar los contenidos de la contracultura en el prístino aire de esas formas aceptadas.

“En el álbum *Hunky Dory*, Bowie comenzó la tradición anticomunista de la música, la cual, sabemos no se puede separar de la nueva ola de bandas futuristas”.⁶⁸

Jones elabora con *Hunky Dory* una propuesta que, como lo menciona Antonio Cruz de Blas, “Sería totalmente imposible de articular para otro artista”⁶⁹.

Es pop que demuestra hasta qué punto las propuestas surgidas a partir de la música popular podrían convertirse en verdaderos clavos en el ataúd de toda una tradición cultural, que lejos quedaba ya de expresar los sentimientos de la gente.

Utilizando, paradójicamente, una añeja tradición musical anglo-americana. *Hunky Dory* es producido por Ken Scott y en él encuentran especial protagonismo el piano tocado con maestría por Rick Wakeman y la guitarra eléctrica tocada por Mick Ronson. Jones se encarga de las vocales, la guitarra, el saxofón y el piano.

A pesar de todo, *Hunky Dory* es sólo un álbum de transición, rumbo a la que sería y es, la obra maestra por autonomasia en la discografía jonesiana: *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*.

* En la misma canción de “Oh! You Pretty Things” canta: [You gotta make way for the Homo Superior] *Tienes que hacer un lugar al homo superior.*

⁶⁶ *idem.* p. 51.

⁶⁷ Michael Watts, *op.cit.*, p.71.

⁶⁸ *Bulldog magazine*, núm 25, noviembre/diciembre, 1981.

⁶⁹ Antonio Cruz de Blas, “Las horas eternas de David Bowie”, *La Mosca en la Pared*, núm 38, Año 6, Editorial Toukan, México, mayo-junio, 2000, p. 24.

APÉNDICE

LA NATURALEZA DEL CAMBIO EN DAVID JONES

El cambio muy bien podría ser una crítica del artista a la poca actitud analítica del sistema cultural establecido. El artificio de una actitud teatral con el desparpajo y exceso del actor pueden muy bien constituir una severa crítica a la escasa versatilidad con que se conforma el *mainstream*.

Cuestionar lo ya dado en una sociedad es una forma que Jones ha utilizado toda su carrera, empujando en el sistema de las buenas conciencias preceptos artísticos encontrados en el arte prácticamente desde que éste es considerado una forma estética de expresión.

La novedad es que todo se integra en la figura de una estrella de la *pop culture*. Entonces, algunas características básicas de la tradición artística, como la mutabilidad de la forma, resultan novedosas en un medio acostumbrado a las fórmulas de éxito comprobado y a su traducción en ganancia económica.

La estrella popular no es nada sin el ingreso económico, esto es, el artista de la cultura *pop* debe entrar forzosamente en la lógica del libre mercado y ajustarse a los valores e idiosincrasias imperantes en la sociedad para poder venderse como un producto (entrando a la lógica del capitalismo).

Sin embargo, dichas apuestas estéticas la mayoría de las veces no expresan los sentimientos de las personas⁷⁰, imponen valores y modas que, es cierto, son necesarios para el triunfo social en el seno de una sociedad determinada, pero no expresan lo que la música popular es capaz de decirle a una colectividad de personas cuando realmente los expresa y los identifica.

La manera más subversiva que ha encontrado Jones para burlarse (el lector decidirá si no es una burla utilizar el juego del capital para estallarles el mensaje de una tradición contracultural en pleno rostro), de un sistema ideológico carente de ingenio y audacia (y esto es según Fredric Jameson, porque el fin último de este sistema es sustentar el sistema económico-político y cultural), es burlarse de las concepciones que sobre el cambio tiene ese sistema establecido.

⁷⁰ A principios de los ochenta, la banda británica The Smiths cantaba en la canción "Panic": [Hang the DJ because the music that they constantly play/ says nothing to me about my life] *Cuelguen al DJ, porque la música que toca no me dice nada de mi vida.*

Elaborando un discurso que da a entender, a los poco atentos, que la encarnación de un personaje es un cambio estructural, cuando simplemente es un cambio de atavíos: es teatro.

En otras palabras, la utilización que hace Jones de la imagen es una crítica mordaz al sentido que tiene un sistema de valores establecido sobre los ideales estéticos⁷¹; la imagen como una suerte de opio que sólo ilustra, encanta y vende el producto, pero nunca adquiere una significación que vaya más allá de la simple imagen impostada.

Aun así, Jones continúa hablando, en los términos teatrales de la tragedia, de personajes que toman la imagen de toda una época para contar, a través de su historia, el sentido trágico de las historias cotidianas.

¿Qué hay entonces de esa percepción ilusoria que deja en el espectador de estar mutando en un ser totalmente distinto, pero que sin embargo es el mismo; no sólo por ser el mismo actor; sino porque en verdad es exactamente el mismo personaje enfrentado, merced a su propio destino trágico, a su propia imagen en el espejo a punto de desaparecer?

Es la representación y crítica a las insulsas características de la identidad en un sistema político-económico que prescinde de otros valores, (que no sean el de cambio y cuenta corriente), porque éstos no son redituables económicamente hablando.

La identidad es un número de cuenta, un *cliché*, una ropa colorida, bendecida por la preferencia de una horda de consumidores compulsivos; la identidad la otorga un simple cambio de peinado, o una actitud mundana y chevere.

Luego entonces, Jones puede ser quien quiera ser ante los ojos del espectador con sólo cambiarse el maquillaje o cortarse el cabello en caprichosas formas. Atrás queda lo que ese personaje representa: toda una época; un hombre (¿o mujer?) de su tiempo; todo un discurso que utiliza la imagen vendible para, —como ya lo dijimos—estallarle como una bomba a toda una tradición consumista sustentada en la permanencia de un *modus vivendi*.

Por ello el cambio propuesto por Jones trasgrede el mismísimo sentido de cambio en una sociedad controlada por hipócritas que dicen saber lo que necesita la gente. La apariencia es fundamental para ese cambio, y ese cambio es la génesis de un personaje que paradójicamente jamás cambia: es el ser humano mismo enfrentado a su propia tragedia.

⁷¹ Hago la aclaración que me refiero básicamente al *starsystem* y a sus mecanismos.

Bowie es la farsa teatral llevada al origen mismo de los idearios sociales, a la gente misma. ¿Qué porqué es una farsa? Eso es debido a que todo es la simulación que utiliza el tono irónico para devolver, golpe por golpe, al sistema cultural imperante, una síntesis de las propuestas artísticas que surcan la época sin pena ni gloria.

El Jones actor nos anuncia con cada giro inesperado de personalidad, y con cada búsqueda e integración en su arte, que él mismo no ha cambiado, y no cambiará jamás como quiere hacer creer.

Por ello Bowie mismo es un personaje trágico, muy bien caracterizado; y su tragedia personal es bogar asimilando personalidades aun a sabiendas que él siempre será el delgaducho David Robert Jones del suburbio de Bromley.

Un ejemplo de esto que comentamos lo tenemos en el gran actor Húngaro Bela Lughosi, un talentoso actor que después de haber encarnado en un par de películas al conde Drácula, jamás pudo deshacerse de su fascinación por el vampiro inspirado en Vlade Tepich; el actor sin poderse divorciar de las características de su personaje.

Hablamos entonces de la naturaleza del actor como un sujeto que intenta transformarse en el personaje que le ocupa, Jones lo demostró en los ochentas al personificar en Broadway a John Merrick, el hombre elefante, a partir de uno de los postulados de la puesta en escena *brechtiana*, la cual consiste en utilizar los movimientos corporales como extensiones de las emociones del personaje y en este caso de las deformaciones del mismo.

¿Es válido entonces pensar que la música expresa esos sentimientos del personaje?, la música como extensión del *performance* del actor; la voz siempre cambiante del cantante como representación de las escenas con la cabeza agachada y declamando unas cuantas líneas del drama; o como expresión de las alegrías que anteceden a la indefectible caída.

El cambio, sí, pero el cambio de personalidad en un nuevo ego que al final concluye que no hay tal cosa como el cambio, sólo es la ilusión del teatro. ¿Sería pretencioso decir que el actor se encuentra derrotado, desde el principio, en su lucha por convertirse en otro, y que eso es porque; él podrá ser en el escenario mil rostros distintos, pero no puede evitar ser quien es al final de cuentas?

También estamos hablando del juego del músico, que de manera hábil utiliza géneros musicales consolidados en el imaginario colectivo, y los marca con una presencia imborrable; su propio sello de creador en esas músicas nos anuncia que, de la misma forma que en el imaginario cultural, Drácula no se puede separar de la figura de Bela Lughosi, el *music-hall* y el pop de vanguardia no podría separarse más de canciones de Hunky Dory como “Life On Mars?”, “Changes” y “Fill Your Heart”.

Y es que en Jones hablamos del cambio como una filosofía mal entendida, como evolución y progreso. Aunque podríamos decir que el cambio en su obra, como filosofía, no es otra cosa que un llamado a mantenerse en movimiento y no anquilosarse (lo cual no deja de ser la característica de un gran artista influido fuertemente por el budismo, siempre en busca de nuevos lenguajes para expresar sus ideas y propuestas), el cambio en el que cree Jones anuncia que siempre se puede volver a comenzar.

Pero en cuanto al cambio como una evolución del arte, no estoy de acuerdo. Y esto es porque lo que se ha dado en llamar evolución en Jones, no es otra cosa que una propuesta basada en tomar lo ya consolidado y enriquecerlo con las propuestas del *underground*, todo en un paquete compuesto por el gran ojo del artista; un integrador en pocas palabras.

Lo anterior es equivalente a decir que para Jones toda propuesta cultural es digna de conocerse y asimilarse en los sistemas de la “alta cultura” (sí, con comillas) y que a partir de los sesenta las propuestas nacidas en la cultura popular se convierten en un flujo de sangre fresca para la vieja desdentada que representa ese sistema cultural anquilosado y cubierto por telarañas. Es hermanar la tradición con la modernidad (y a esto han dado en llamar vanguardia).

Por eso el cambio es tanta ilusión como se pueda creer que el actor en realidad cambia todo lo que es por una persona que anida en su imaginación; y eso es porque en el fondo el actor se adapta a las características visuales y emotivas de un personaje, pero al final el personaje es *Él* mismo —el actor—, y los espectadores no se enamoran tanto del personaje descrito como del actor que le da vida con tanta fidelidad, volcando en la persona sobre el escenario, todo lo que es y expresa el mismo actor.

Así, Drácula es el personaje de la novela de Bram Stoker y el Drácula de Bela Lughosi es la creación artística de Bela Lughosi; es Bela Lughosi en sí mismo. Y la gente

se enamora de Lughosi; ya tendrán tiempo de leer la extensa novela. Jones comprende lo anterior. Él cambia de personaje, pero en realidad no deja de interpretar el mismo rol, su gran tragedia es matar al personaje precedente; que al final es el mismo personaje, y lo sabemos porque acabará de la misma forma.

Muy bien apunta la profesora Irene Herner Reiss al hablar de que la multiplicidad del YO termina constituyendo al sujeto; las múltiples personas que anidan en la imaginación del artista y encuentran una salida y canalización a través del arte, son expresiones de su inconsciente, piezas dispersas de su ego que se cristalizan en la obra artística.

Al final la cantidad de pequeños YOES monstruosos terminan unificándose en una sola persona. Ese principio es el mismo que lleva a cabo el actor, sólo que sus creaciones se apegan a un texto y a un guión que no puede transgredir sin convertirse en otro personaje.

Siendo más audaces lo diremos así:

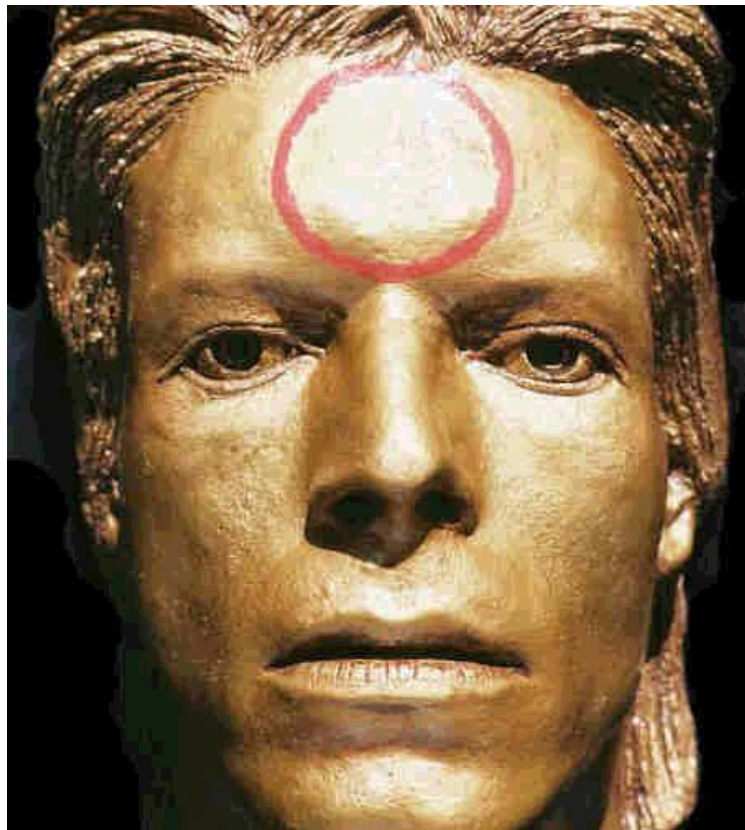
1.-Bowie personaje (los Mayor Tom, *The Man Who Sold The World*, *Homo superior*) representan la tragedia de la raza humana, como en el género clásico del teatro.

2.-Jones el actor escenifica su propia tragedia, la tragedia del actor: no poder ser otra persona, más que en el escenario.



Ilus 7. Caricatura sobre algunos “cambios”

Auge y caída de Ziggy Stardust



¿Cómo crear un personaje prototípico de una época que represente en sus ropas y maquillaje el deseo de expresión de generaciones enteras de jóvenes? El artista como lienzo de incontables intereses, técnicas y simbologías, un marco para definir toda una época y cristalizar las expresiones multiculturales de la subcultura y cimentarlas para siempre en la memoria colectiva del sistema cultural establecido.

El ser trágico por excelencia que encarna una visión destinada a la hoguera, la hermosura del ser hombre/mujer, la expresión limpia de un extraterrestre, el sentimiento de conmiseración del actor por su personaje.

Todo ello encarnado en la dicotomía que acompañaría el éxito de las posteriores estrellas del *pop*: sonido e imagen; la utilización del ser delgado que representa la rareza de incontables jóvenes deseosos de ser en el sentido que un joven siempre quiere ser.



Ilus 8. *Ziggy Stardust, una etiqueta*

Luego la música rock como un *medium* que sentenció la misma muerte del rock and roll, el deceso de una vieja desdentada que cada vez se acerca más al fascismo*. Ziggy había nacido.

* Así describe David Jones al rock en una famosa entrevista.

Es hasta 1972 que Jones logra la síntesis perfecta de sus cuatro álbumes anteriores, sin fisuras, incorporando en un álbum todo lo que es ese artista surgido de los suburbios londinenses.

La dosis exacta de cada uno de sus experimentos anteriores para dar forma a una auténtica obra de teatro, en la cual éste se expresa a través del lenguaje de la música. Cada track de este álbum puede volar libremente sin tener las ataduras de pertenecer a un texto más amplio, pero aun así, el todo integrado a través de Ziggy crea la grandeza de esta historia que aun hoy sorprende al escucha.

Jones había regresado de E.U y se encontraba en su *Arts Lab* en Beckenham, Kent dándole forma a su próxima transformación, en el que en palabras de David Buckley es el “monstruo del kabuki”, Ziggy Stardust.

Ziggy es un rockero alienígena y bisexual que toca en una banda que se llama las Arañas de Marte. Un día la fama toca a su puerta y Ziggy se entrega a ella con desparpajo, hasta que finalmente pasa de moda.

Una historia verdaderamente sencilla, pero que constituye la semilla de la tragedia, ya que no importa el desenlace, el cual conocemos desde que comienza la obra, lo que importan son los momentos que desembocan en el acto de muerte final.

Esquelético, con rostro anguloso y facciones de un ser acabado por todo tipo de excesos, Ziggy es una estrella que se pinta la piel para lucir aún más pálido, viste ropas de mujer con desenfado y se tiñe el cabello de rojo. Su banda, las Arañas de Marte, son: Mick Ronson en la guitarra, Trevor Bolder en el bajo y Mick Woodmansey en la batería.

Tenía que ser todo un estilo de vida —el rock—, en donde Jones mostrará el extraño desdén que siente por los estereotipos, incluyendo aquél que le tiene por figura icónica del rock.

Lo interesante es entender que el mismo Jones elabora en The Rise... un discurso que deja en muy malos términos a ese estereotipo, que muchos poco perceptivos críticos musicales le achacan: el de ser únicamente “una estrella de rock”.

The Rise... continúa con la tendencia a incinerar todo un sistema de creencias, los símbolos de la cultura de masas comienzan a ceder ante un artista que reúne en su arte una percepción de las épocas engañosa; Jones no parece un hombre de su tiempo, y esa característica quizá sea la que debe resaltarse en The Rise...

Para decirlo más claro: lo que parecía que era sólo una más de las miles de figuras de la música *pop*, era una representación fiel de todas ellas, y Jones utilizaba a Bowie para dar a luz al monstruo del kabuki. Es aquí en donde Jones se da el lujo de expresar —a través del arte— que dicho estereotipo y estilo de vida, (el rock), estaba condenado a una muerte prematura.

Ahora, no nos equivoquemos, ¿qué hombre puede adelantarse a su propia época? Más bien se trata de un individuo muy culto en una escena cultural que no estaba acostumbrada a artistas de tal sofisticación.

Esa idea de incinerar las creencias y modas de la época proviene de una actitud totalmente diseñada, como si fuera la de un personaje teatral que tiene como su deber caracterizarse para actuar el papel de un hombre (¿o será mujer?, la ambigüedad es el arma) de su época.

Una personificación que termina hermanándose con los demás porque su condición, como humano, lo lleva a fracasar exactamente en la misma forma que su predecesor. Eso es lo que Nietzsche llama el sentido de la tragedia, el aceptar que tanto la muerte como la vida son partes de una misma cosa⁷².

Pero, ¿no estamos aceptando con ello que Jones es un creador que deja escritas moralejas? Más bien, Bowie es el *médium* en el cual se escuda Jones para dejar su mensaje en la cultura (cualquiera que éste sea).

Interpreta las corrientes de pensamiento que nutren las creencias de la época y es capaz de escenificar una historia en la cual el personaje es un genuino objeto de todos sus deseos (en efecto, Nietzsche nos dirá que también es él mismo, pero también todos —absolutamente todos nosotros— a la vez); su pera de boxeo, en donde estrella su resentimiento y odio, y a la vez aquel ser por el cual gustoso daría la vida.

El hecho es que el mudable David Jones no salva a su personaje, por el contrario: se da el lujo de eliminarlo por medio de Bowie (*bowie-knife*), esto muy bien entendido es parte del ritual; del *performance* teatral, del eterno ciclo que ve nacer y morir personas sin que nada cambie.

⁷² Y vuélvase a la elucubración de que el mundillo del *pop* es en realidad un culto de muerte que selecciona y asesina figuras al por mayor.

Si el lector sigue esa idea, se dará cuenta de que ésta es más propia de los personajes trágicos de la mitología universal, como Prometeo, Edipo, Electra, ya que éstos se encuentran atados a un destino que no podrán eludir jamás.

De ahí que nada separe al ingenuo Ziggy de la huella de una gran tradición de personajes trágicos, lo cual termina siendo una manera de hermanar la tradición del arte con un cúmulo de nuevas corrientes; enlazar la expresión que surge de las calles en 1972 con la tradición universal del arte.

Y nada separa a esa tragedia de la melodía en el escenario; los cantos y textos de la expresión de un ser enfrentado a su propia ruina, junto con el lamento de aquel autor que le dio vida y lo ve desaparecer sin poder hacer nada.

Así, The Rise... es un disco en donde todas esas características se notan vivamente a través de la música; porque la música cuenta la historia, la música es una extensión directa del gran drama, no sólo un pequeño marco para la actuación, a estas alturas Jones sabe unir todos los cortes con la presencia invisible de Ziggy.

Ziggy Stardust nos anuncia su tragedia desde el nombre: *una estrella que se hará polvo cuando los chicos maten al hombre*.

Hay mucho más de un personaje al mejor estilo Hamlet (un personaje que arrastra a lo trágico) que de una estrella de rock exitosa y convencional. Parece ser que todos esos símbolos culturales se presentan en este álbum reflejando su propia decadencia.

En el Jones poeta (una poesía posmoderna) se encuentra también un dramaturgo sutil. Los mismos instantes musicales de la obra van dibujando el drama y lo asombroso es que respetando el orden de las canciones hasta el *grand finale*.

Según la crítica especializada, The Rise... es uno de los más grandes álbumes de rock de todos los tiempos, pero curiosamente, al cabo de un par de escuchas, el espectador encuentra que no es tanto un sonido netamente rockero lo que se escucha.

Algunos otros dirán que se trata de rock *glam*⁷³, mas muy en el fondo es un híbrido entre numerosos géneros musicales anteriores al surgimiento del rock, unidos hábilmente por una percepción heredada directamente de las grabaciones *pop*, con el hado místico de la presencia casi chamánica de Ziggy; el representante de la decadencia del rock; la estrella de rock como una suerte de dios pagano (el *deus otiosus* que menciona Mircea Eliade, un dios

⁷³ El rock *Glam* o *Glitter*.

que cuando ya no sirve, es olvidado), en el cual encuentran eco los clamores de miles de seres deseosos de expresar su propia rareza, y claro, su inevitable deseo de matar a aquel que les salvó del olvido.

Pero vale la pena estudiar un poco más esta corriente: el *glam*. Para empezar, el rock *glam* ya remite desde el nombre al glamour y al estilo, a una apuesta en donde la imagen es inseparable de la expresión musical, de hecho en muchas *glitter bands*, la imagen lo era todo. Francisco J. Satué ha enlistado algunas características de toda la estética *glam*.

Para empezar, se basa en el rock como espectáculo, acción y divertimento, además de ser una actitud rebelde, siempre sexualmente ambigua, y que a través de un discurso muy inspirado por la ciencia ficción, el cómic y la publicidad, (en esencia el *pop* de Warhol), proclama el final de una época.

“Los amantes del rock harán hincapié en la originalidad de los detalles y pondrán énfasis en fuentes plásticas ajenas a la música, como la pintura, el cómic, la ciencia ficción científica (SIC), la fantasía de espada y brujería o el misticismo oriental.”⁷⁴

Es en efecto, un *collage* de modas y estilos que encuentra una salida ordenada a través del drama; los maquillajes y la actitud de Arlequín o Pierrot. “Captando el carácter fragmentario de la realidad, para el *glam*, las esencias descansan o se desplazan en un tránsito ininterrumpido a través de la música, aunque aspirando a generar estadios de comunión espiritual y mental colectivos, creando atmósferas de fascinación psicodélicas (SIC), barrocas, orgiásticas”.⁷⁵

Otro rasgo interesante es el del *mainstream*, ya que no es coincidencia que Jones utilice a un ícono del rock, ídolo de las masas.

Muy inteligentemente, Jones representó en Ziggy a un personaje, que al ser la adoración y delirio de las masas, también se convierte en el cordero a ser sacrificado por sus propios seguidores, cuando la atención de esta multitud ha volteado al surgimiento de una nueva estrella perecedera.

La exégesis del funcionamiento del cruel mundillo de la farándula, erigiéndose a un dios momentáneo de las ventas; la imagen a explotar durante unas semanas, antes de que

⁷⁴ Francisco J. Satué, *David Bowie*. Ed. Cátedra rock-pop, España, 1998, pp. 93-105.

⁷⁵ *idem*.

ese cruel *starsystem* le voltee la espalda a favor de un nuevo agraciado y bendecido sujeto, es exhibida sin contemplaciones en el acto de desaparición que efectúa Ziggy.

Un comentario que se ha convertido, con el tiempo, en un duro señalamiento a la idea del individuo que desaparece en el capitalismo tardío o corporativo, para dar paso a una colectividad lobotomizada; masas influenciadas por una imagen embustera —que es lo que en realidad aman los fanáticos—, y que olvidan al ser humano que se agazapa bajo el maquillaje y los afeites.

Como bien se dice en el Emilio de Emile Rosseau: en la era del capitalismo el individuo no es libre, por lo tanto no existe, existe sólo un reflejo de él, y éste termina representando sólo una imagen engañosa que no muestra nunca la verdadera naturaleza del ser, sino, agregaría Jean Baudrillard, sólo el reflejo que el *mainstream* quiere proyectar de él.

En esa lógica está Ziggy, donde el individuo es sólo una cifra más, una estadística; la persona como tal no existe. Muy bien se dice que la generación de Jones comenzó a incinerar las certezas y esperanzas de la lucha *hippy*, y también las de toda una era hipnotizada por la influencia creciente de los *mass media* (que de hecho era su propia generación), utilizando, paradójicamente, la misma estructura de los medios masivos de información.

Los jefes *hippys* creían en que todo se solucionaría con amor; luego llegó Warhol con una celebración del *american way of life*, y entonces correspondería a artistas como los Lennon, Bowie, Pop y Reed (y muchos otros), anunciar que esa misma idea de la cultura *pop* como celebración, terminaría sucumbiendo por el hecho de que el individuo era lo menos importante.

“Con Ziggy Stardust el paternalismo que acompaña a las teorías de Timothy Leary, Allan Watts, Wilhem Reich, se manifiesta en una especie de imagen totémica o patriarcal y es sabido lo que ocurre cuando el campo de conocimientos desciende al campo de obediencia sectaria”⁷⁶, nos dice Satué.

Por ello, y en ese tono, Ziggy es el agraciado que resalta del resto para convertirse, hacia el nudo de la trama, en un instrumento más del consumo para facilitar la alienación de los jóvenes. Una figura de barro, similar a la de una suerte de dios del *pop*, que refleja en su

⁷⁶ Francisco J. Satué, *op.cit.* p. 96-97.

repentina desaparición lo que ocurre con el individuo expuesto a una serie de mecanismos diseñados para convertirle en un producto vendible, olvidando en ese tránsito al ser humano.

Repasemos con detenimiento. Para Satué es en la década de los sesenta en donde estalla un descontento que es asimilado tardíamente; una nueva revolución del pensamiento nutrida por el deseo sexual y la libertad en un sentido que había sido cooptado por los mecanismos represivos.⁷⁷

Si nos atenemos a la anterior afirmación, la pista de despegue son los años setenta que tocaron a Jones, con lo que llama el escritor José Agustín “una nueva generación de rockeros sofisticados”^{*} dentro de los que se cuentan Jim Morrison, Lou Reed e Iggy Pop, individuos talentosos que entendieron el mensaje de los jefes *hippys* y que comenzaron el ataque contra la convencionalidad elaborando síntesis artísticas que cayeron como explosivos sobre los viejos estándares de vida.

La historia también cuenta (como veremos adelante), que esta rebelión fue asimilada por esos sistemas represivos y devuelta en una dulce alienación a la juventud.

Quizá muy en el fondo tenga que ver con aquel viejo juego en que occidente conoce las formas de expresión y liberación mental de oriente, lapso en que muchas agrupaciones, principalmente en el rock progresivo, comienzan a encontrar sus respuestas de la mano de los alucinógenos y de las drogas de diseño.

De hecho Jones comenta en su etapa de vendimia inmisericorde, que uno de sus pasatiempos favoritos de la niñez era ver el teatro kabuki de la BBC. Esto, y la adoración por George Harrison, el *beatle* que se sumergió en las culturas de oriente, nos pueden explicar la fascinación por oriente de Jones.

Piénsese así: Con Ziggy Stardust tenemos un drama shakespearano cuyo protagonista es un personaje *sci-fi* típico de los años cincuenta; la trama gira en torno a la moda de los años sesenta y setenta (el rock), e ilustra una tragedia griega.

⁷⁷ *idem.*, p. 97.

^{*} Declaración tomada del programa Del rock y otras rolas, programa sobre Jim Morrison, Lou Reed y David Bowie.

En donde la música popular se une con una tradición de alta cultura a través de la imagen warholiana y la estética emanada de los sótanos artísticos de Nueva York y Londres.

Claro que no falta en ello el maquillaje de teatro japonés.

¿Cuántas de estas cosas son nuevas en 1972? En el fondo, el lector encontrará que Jones es un individuo, sofisticado, (diría José Agustín), que entiende de manera inteligente y fría el mensaje que está mandando la cultura de su tiempo, y logra hacer un resumen en el cual se expresan con claridad sistemas ideológicos alternativos que en esa época eran propios de *freaks* y *outsiders*⁷⁸; individuos anómalos de la sociedad.

Jones demuestra que Ziggy es la encarnación de múltiples corrientes y tendencias artísticas que circundan la época y que se convertirán en parte del sistema establecido en la siguiente década.

Tenía que ser el personaje con maquillajes del teatro *kabuki*, —la rareza de aparador, que a poco, una década después, se convirtió en un símbolo tan absurdo como las orejas de Mickey Mouse—, la que lo llevaría a las cimas de popularidad.

Una extraña figura que desde el parapeto de un disfraz derramaba un verdadero discurso de muerte sobre las hordas de fanáticos convencidos. Bowie y el experimento, Jones y el estrellato; el actor encontrando un rol del que nadie le acusaría si decidiera interpretar ese personaje toda su vida.

“En *The Rise and Fall of Ziggy Stardust...* (cursiva del autor) hay certezas psicológicas que van a diluirse en la autodestrucción, en el vacío interplanetario, en el suicidio terrenal”.⁷⁹

Ziggy Stardust es el alienígena (¿qué si no eso podría ser cualquier ser que se enfrentara a una sociedad —desde su rareza— llena de reglas hipócritas?), que venía a la puerta de los “pequeños” sugiriéndoles el cambio de pensamiento, sembrando en ellos el deseo de incinerar las moralejas y consejos de sus padres y abuelos.

La historia de Ziggy es la historia de la tragedia en sí misma:
“Hombres bregando por una absolución que ellos mismos se niegan”⁸⁰.

⁷⁸ Un ejemplo es toda la subcultura *gay*.

⁷⁹ Francisco J. Satué, *op.cit.* p.111.

⁸⁰ Bentley, Eric. *La Vida del Drama*. Traducido por Albert Vanasa, Ed. Paidós Studio, México, 1985, p. 220.

Seres extraordinarios reflejando en su piel el encanto de los sueños, “la vida es sueño”, caminando por un mundo que parece jugar una extraña complicidad con el destino para derrotarles y enterrarles.

Y mientras miles veían en Bowie a una estrella de rock nunca antes vista en los programas sabatinos de variedad, Ziggy vivía sus últimos momentos de una historia que, había anunciado, terminaría en la peor forma. Jamás como en 1972-73, Jones interpretó al personaje que describió en música.

Él era quien decía ser: era una estrella de rock drogadicta y conflictiva: era un estereotipo viviente que experimentó con toda forma imaginada, y se convirtió en un flacucho alien; la adoración de millones.

Toda esa ilusión del teatro le hizo creer a miles que un chico en pantalones de mujer y un maquillaje excesivo era una suerte de alien de historieta. Jones se burlaba así de un sistema totalmente descerebrado,—ignorantes de toda una tradición de la comedia del arte: los Polichinela, Arlequín o Pierrot— acostumbrados a consumir ídolos musicales como si de cigarrillos se tratase.

Todo novedoso, sí, pero sólo en la cultura popular moderna, sólo ahí. Jones llevó la máxima del teatro y la representación de los símbolos e ideales de la época a la piel del delgado y pálido Ziggy Stardust, y con ello sembró una semilla que cimbraría para siempre a la cultura popular.

The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars comienza con “Five Years”, una canción que el escritor Rafael Tonatiuh nos ha ayudado a describir. “La letra de la canción plantea, de manera futurista, que al planeta Tierra le quedan tan sólo cinco años de vida.”⁸¹

Continúan las pesadillas futuristas de Jones, esta vez teniendo como marco el sentimiento que le es ajeno a una ideología típicamente rockera, (ya que ésta se basa en el individualismo total, el *rock star* como dios).

Pero, continúa Tonatiuh: “Lo más interesante de la canción es que plasma un sentimiento de tristeza colectiva, algo diferente al que se desprende cuando uno recibe un parte médico sobre el padecimiento de una enfermedad mortal; aquí se percibe un dolor

⁸¹ Rafael Tonatiuh, “Traspatio”, *Milenio Diario*, suplemento, domingo 26 de septiembre de 2004.

fraternal, como si la mala noticia hubiera abierto los ojos a los humanos sobre la existencia de la otredad”.⁸²

La sensación de que algo se va a acabar siempre trae consigo el arrepentimiento, el deseo de rectificar las cosas. Este sentimiento lo vamos a abordar más afondo porque forma parte de la sensación que deja una obra trágica de teatro.

En la tradición dramática universal, las frases y parlamentos explican, en personajes como Hamlet, lo nocivo que le resultará conducirse de mano de la venganza; pero tal es una solución que no abandona muy a pesar de saber las consecuencias. Lo anterior es el sentido de la tragedia. Sin embargo, esos cinco años son sólo el principio.

“Soul Love” continúa este viaje, ese postulado tan afín a Jones; el amor como la cura a los muchos males. De la mano de una hermosa música, tocando el saxofón con precisión de cirujano, deja que el espíritu del rock estridente, representado por la guitarra de Mick Ronson, comience a apoderarse de las canciones de *pop* anacrónico y convencional, con una propuesta sonora arriesgada.

En seguida y si podemos creer en ése algo que despierta los sueños; un lapso en el que se presenta el sueño del rock and roll. Ese preciso momento es “Moonage Daydream”.

[I'm an alligator, I'm a mama-papa coming for you
I'm the space invader, I'll be a rock 'n' rollin' bitch for you
Keep your mouth shut, you're squawking like a pink monkey bird
And I'm busting up my brains for the words
Keep your 'lectric eye on me babe
Put your ray gun to my head
Press your space face close to mine, love
Freak out in a moonage daydream oh yeah!]

*Soy un lagarto, soy un papá mamá buscándote
Soy un invasor espacial, y seré una puta del rock and roll por ti
Mantén tu boca cerrada
Estás chillando como un endiablado pájaro rosa
Me estoy rompiendo los cascos buscando las palabras
Mantén tu ojo eléctrico en mí, nena
Pon tu pistola de rayos en mi cabeza
Presiona tu rostro espacial cerca del mío, amor
La rareza fuera en un sueño de la edad lunar, ¡oh sí!*

⁸² *Ibid.*

Es la transformación del hombre común en la estrella de rock, representado como el momento en que un alien baja a conocer al hombre. Toda la imaginería de la ciencia ficción clásica uniéndose al moderno mito del *rock star*. Un verdadero sueño de grandeza que comienza el ascenso de Ziggy.

Poco después, en “Starman”, un hombre de las estrellas baja a la tierra, entra por la ventana y le susurra al pequeño que duerme placidamente, a manera de cuento, que es el momento de salir a la calle y desatar ese oscuro sueño de grandeza.

[There's a starman waiting in the sky
He'd like to come and meet us
But he thinks he'd blow our minds
There's a starman waiting in the sky
He's told us not to blow it
Cause he knows it's all worthwhile]

*Hay un hombre de las estrellas esperando en el cielo
Le gustaría venir a vernos
Pero cree que nos trastornaría
Hay un hombre de las estrellas esperando en el cielo
Nos dijo que no lo echáramos a perder
Porque sabe que es muy valioso*

Ziggy entra al estrellato como en un cuento de hadas; pero es un cuento de hadas que no le leyó su papá, es uno más de esos cambios que Jones propone a los jóvenes para cambiar sus tediosas vidas.

[Don't tell your poppa or he'll get us locked up in fright]

No le digas a papá o él se asustará y nos encerrará

La sensación de lo prohibido alimenta la sangre de nuestro Ziggy, el cual en su deseo de ser diferente llegará a plantear su ambigüedad sexual. Ziggy es él, pero a la vez es ella. En “Lady Stardust” canta:

[Femme fatales emerged from shadows
To watch this creature fair
Boys stood upon their chairs
To make their point of view
I smiled sadly for a love I could not obey
Lady stardust sang his songs
Of darkness and dismay]

*Las mujeres fatales surgieron de las sombras
Para ver a esta hermosa criatura
Los chicos se pusieron de pie en las sillas
Para no perderse detalle
Y Lady Stardust cantó sus canciones
De oscuridad y consternación*

“Star” es un tema que nos muestra una más de esas idealizaciones de la estrella de rock:

[I could make a transformation as a rock & roll star
So inviting - so enticing to play the part
I could play the wild mutation as a rock & roll star
I could do with the money
I'm so wiped out with things as they are
I'd send my photograph to my honey - and I'd c'mon like a regular superstar]

*Puedo hacer una transformación en una estrella de rock
Tan atractivo- tan intenso hacer ese papel
Puedo interpretar la salvaje mutación de una estrella de rock and roll
Lo puedo hacer por el dinero
Me siento tan anulado tal y como son las cosas
Enviaría mi fotografía a mi amor
Y me las daría de una súper estrella normal*

Pero es el propio tema de “Ziggy Stardust” quien nos demuestra en qué acabará la historia.

[Ziggy played guitar, jamming good with Weird and Gilly
The spiders from Mars.
Became the special man,

then we were Ziggy's band]

*Ziggy tocaba la guitarra, Improvisaba bien con Weird y Gilly
las Arañas de Marte
Se convirtió en un hombre especial
Entonces fuimos la banda de Ziggy*

Describe el encanto del hoy mítico Ziggy:

[screwed up eyes and screwed down hairdo
Like some cat from Japan, he could lick 'em by smiling]

*Entornaba sus ojos y se apretaba el peinado
Como un gato del Japón
Se los ganaba con la sonrisa*

Ziggy arrasado por los excesos del rock-star, finalmente cede ante el peso de sus acciones.

[So where were the spiders while the fly tried to break our balls
Just the beer light to guide us,
So we bitched about his fans and should we crush his sweet hands?]

*Pero, ¿dónde estaban las Arañas mientras la mosca intentaba rompernos las bolas?
Sólo la cerveza Light para guiarnos
Así que maldecimos a sus fans
¿tendríamos que aplastar sus dulces manos?*

La farsa de la estrella se descubre, su prostitución con el medio que le vio nacer emerge a la vista.

[Ziggy played for time, jiving us that we were voodoo
The kids were just crass, he was the nazz
With God given ass
He took it all too far but boy could he play guitar]

*Ziggy trataba de ganar tiempo
Nos tomaba el pelo haciéndonos vudú
Los chicos estaban torpes
Él era torpe
Un culo vendido
Llevó todo muy lejos
Pero chico, él podía tocar la guitarra*

Y como telón que cae, llega el momento decisivo de Ziggy, la sentencia final de la muerte del rock como estilo de vida:

[Making love with his ego
Ziggy sucked up into his mind
Like a leper messiah]

*Haciendo el amor con su ego
Ziggy lo absorbía dentro de su mente
Como un mesías leproso*

El lector ya habrá advertido cómo el personaje caracterizado por Jones/Bowie es severamente criticado y desahuciado en el escenario. La idea de los warholianos quince minutos de fama se hace sentir cuando a Ziggy se le acaba el tiempo y tiene que, inevitablemente, morir.

[When the kids had killed the man
I had to break up the band]

*Cuando los chicos hayan matado al hombre,
yo tendré que deshacer la banda*

Las siguientes son las palabras que pronunció David Jones durante el último de los conciertos de la gira de Ziggy Stardust en 1973. “Este no es sólo el último concierto de la gira, sino el último que dará Ziggy”. Y lo cumplió, Ziggy Stardust murió ese día y hasta ahora no ha resucitado.

Es de llamar la atención que el final del *Ziggy de carne y hueso* coincida con lo planteado por el texto que ya estudiamos. Jones hizo esa noche la más grande expresión de la tragedia que pueda existir en el teatro: mató a su personaje, se despojó del halo de rareza que rodeaba al ser para gritar a altas voces que el hombre debía morir, que de hecho ya había muerto.

Vale la pena preguntar ¿porqué Jones termina con un personaje que por fin le dio la fama y el reconocimiento, tan anhelado desde que escuchaba de pequeño a Little Richard? La mayoría de los artistas que logran esa identificación con la audiencia se quedan con ese personaje que les gana la admiración, el respeto y —más importante quizá— las libras del público.

Ziggy era tan famoso ya, que había cruzado el océano y se había metido en las listas de popularidad en EE.UU. ¿No hemos visto que eso mismo era su sueño? El ideal de tantos jóvenes era crecer y ver al, ya viejo, Bowie, vestido como *Ziggy Stardust* a pesar de que las carnes se le saliesen de la ropa.

Querrían ver a ese hombre mágico en los programas televisivos, y cuando el maquillaje le hiciera verse ridículo por las arrugas, podría congraciarse con el público apelando a la nostalgia, y comenzar a cantar “*Ziggy Stardust*”, y entonces la gente recordaría al hombre, y amaría al músico. ¿Porqué no lo hizo?

La concepción que tiene de sí mismo Jones como un actor antes que otra cosa, nos ayudaría a entender esa relación entre música-imagen-letra-acción. Jones es un actor, y ese acto de matar a *Ziggy* es comparable con el de cualquier actor de teatro abandonando una caracterización a favor de otra.

Lo mismo hubiera hecho Marccelo Mastroianni: se hubiera negado a encasillarse en un solo rol. De tal forma que Jones le dio sentido a toda su propuesta artística, porque el texto no se quedaba al aire, el texto era un auténtico guión teatral que debía cumplirse.

Extraña, y es inusitado que lo haya hecho como estrella del rock en la cima del éxito y la fama, e insinuaba que lo que finalmente mató al hombre fue eso mismo: el ego que da esa fama espúrea y pasajera.

Jones se asemeja aquí más a una suerte de director teatral, pues es obvio que lo que nos cuenta es una historia sustentada en toda la imaginería del rock, con una música que

influiría, como en aquel lindo cuento que es “Starman”, a miles de pequeñitos que terminaron como creadores impares.

Pero, ¿dónde quedaría la tragedia sin el toque personal del autor? En Shakespeare es una hermosa poesía que demuestra lo trágico del existir y el poder de las pasiones humanas que dominan a sus personajes.

En el arte de David Jones es un sentimiento de conmiseración y duelo por el caído, tanto como si el propio creador de la historia y del personaje trágico quisiera hacer lo posible por salvar del destino adverso a ese ser que termina simbolizando mucho más de lo que parece. Es “Rock and Roll Suicide”:

[Oh no love! you're not alone
You're watching yourself but you're too unfair
You got your head all tangled up but if I could only make you care
Oh no love! you're not alone
No matter what or who you've been
No matter when or where you've seen
All the knives seem to lacerate your brain
I've had my share, I'll help you with the pain
You're not alone]

*¡Oh, no amor!, no estás solo
Te miras a ti mismo, pero eres demasiado injusto
Tienes la cabeza hecha un lío
si pudiera hacer que te importara
¡Oh amor, no estás solo!
No importa quién o qué hayas sido
No importa cuándo o dónde hayas visto
Todos los cuchillos parecen lacerar tu cerebro
Pero a mí me incumbe y te ayudaré en tu dolor
No estás solo*

Adviértase que el mismo Jones, que cuenta la historia cruel y devastadora, es el único que podría perdonar a su personaje diciéndole:

[You're not alone
Gimme your hands cause you're wonderful]

*No estás solo
Dame tus manos porque eres maravilloso*

APÉNDICE

LA COMPASIÓN

El teórico y crítico teatral inglés Eric Bentley explica a la piedad que puede sentir un autor por su personaje, como un acto de compasión. El actor sabe que el personaje al que da vida es una ilusión en el espectador, él es sólo el espejo en donde se reflejan las grandezas y flaquezas de un ser imaginario.

¿Puede un actor sentir compasión por su creación sin convertirse en otro personaje y alterar la trama? ¿Quién canta esa última canción en The Rise...? ¿Desde qué época nos habla el cantante? Si ponemos atención, canciones como la citada “Rock and Roll Suicide” nos presentan al actor expresándole sus condolencias a un ser completamente vencido por el destino, a Ziggy.

Goethe define así el sentido trágico. “Deteniéndose al borde de la reparación o la expiación, define una actitud con dos aspectos contrarios: el propio estremecimiento, el temor y el extravío, el pánico, la confusión y, por otra parte, la aceptación de todo ello, el sentimiento de que podemos estar a su altura, de que no debemos tener esperanza de eludirlo (el subrayado es mío) de que nuestra mejor esperanza estriba en la ausencia de tal esperanza.”⁸³

Claro que esas frases de consuelo exigen la distancia del actor de su personaje, porque se demuestra en la obra de Jones que el actor canta desde un sentido lleno de aflicción, como si él mismo fuera uno de esos espectadores que llora frente al personaje luego de que hubo sucumbido. Y ese llanto es de impotencia, porque por más que quisiera anticiparle la suerte que le espera, en el fondo ésta está echada.

Lo asombroso del asunto es que en los tracks del álbum se logra perfectamente la integración entre primera, segunda y tercera persona, y la música es una ropa adecuada que acentúa los momentos del drama y lo conduce sin convertirse en teatro en su sentido estricto; es decir, deja a la música expresarse.

Unas veces la voz expresa las palabras exactas del personaje, y otras veces es un narrador omnisciente el que habla y canta una canción de compasión hacia el personaje. Eso es lo que hacen las canciones; cuentan historias, momentos, y el cantante y músico

⁸³ Eric Bentley, *op. cit.*, p. 263.

hace que se vuelvan significativos para otros. Jones hace que el teatro (o sea: Bowie) se exprese a través de las canciones que la gente escucha en la radio, canta melodías para tararear, y en medio de ellas siembra la semilla de un drama humano, muy afín a toda la tradición de creadores como Esquilo, Eurípides, Shakespeare y Fernando de Rojas.

En este caso, sería muy fácil demostrar que Shakespeare sentía compasión por su Lear; no basta más que leer alguno de sus diálogos surcados por poesía y un sentido de resignación en que comprendemos que el personaje intuye o sabe que sus acciones lo llevarán al sepulcro.

La tragedia no es una sorpresa, pero en medio de ese concurrido tránsito hacia la muerte, el espectador alcanza a apreciar el sentido y belleza de la vida. Quizá a ello aludan las citadas palabras de Goethe sobre la tragedia: la única esperanza, es entender que no existe esperanza, y que no hay otra solución que disfrutar los bienes y bendiciones hasta el final, pues éstas terminarán algún día.

En ese sentido una canción llena de compasión por el caído trae consigo la resignación ante lo inevitable, y continuará sonando eternamente, recordando cada vez, los momentos felices que dieron paso, poco después, a un triste desenlace.

*Dame tus manos
Porque eres maravilloso*

APÉNDICE 2

LA TRAGEDIA

Para comprender el sentido de la tragedia en el arte de Jones, utilizaremos la definición de tragedia que da el autor y crítico teatral inglés Eric Bentley en su libro La Vida del Drama. “(en la tragedia) todo hombre culpable —es decir, todo hombre— se halla dispuesto a pasar sus días bregando por una absolución que se niega a concederse”.⁸⁴

Eso es precisamente lo que podemos apreciar al hacer un recuento de la obra jonesiana, a un Bowie (que recordemos es el desdoblamiento principal de Jones) que cede ante el predominio de sus pasiones sensibles y olvida la línea divisoria entre la fantasía que vive con desenfado, y la triste realidad. “La tragedia... impone la que tal vez sea la más directa, total y sincera identificación con la culpa que el arte pueda ofrecer”.⁸⁵

Ese ser del que constantemente nos habla Jones, no es más que una víctima propiciatoria del desenfreno y sin sentido de una época. El personaje de Jones se ve seducido por la apariencia. Los ensueños ante los que sin resistencia sucumbe son obtusas apariencias que revelan su verdadera y cruel naturaleza hacia el final del desarrollo dramático. El asunto es de una crítica social innegable, el personaje jonesiano no es otra cosa que una víctima que será sacrificada para servir como símbolo o ejemplo para aquellos que le ven caer.

“Esta muerte de los contenidos lógico y emocional de nuestra importancia provisional en el mundo del espacio y del tiempo, este reconocimiento de la vida universal que nos hace despojarnos de nuestro interés en nosotros para ponerlo en ella, que vibra y celebra su victoria justamente en el beso de nuestra propia aniquilación, este *amor fati*, amor al destino que es inevitablemente la muerte, constituye la experiencia del arte trágico: de allí su júbilo, el éxtasis redentor”.⁸⁶

⁸⁴ Eric Bentley, *op. cit.*, p.242.

⁸⁵ *ibid.*

⁸⁶ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Traducción de J.L. Hernández, México, FCE, 1959, p. 32.

Desde el drama, ese personaje tiene exactamente la duración de un disco de vida. En él puede vivir ese ensueño, pero con seguridad el último track hará caer la cortina sobre su rostro desilusionado.

Ya Nietzsche mencionaba que el mayor gesto de heroísmo en el héroe griego era permanecer vivo, —como por ejemplo Odiseo, ante la furia de Poseidón—, era en verdad una muestra de la fortaleza del hombre ante un cosmos adverso diseñado para aniquilarle.

Si bien es cierto el héroe de Jones muere, lo es por la propia navaja de ese elusivo monstruo llamado David Bowie, y ese rito no es más que un soberbio engaño del artista. Un análisis puntual de la cuestión encontrará grandes similitudes en absolutamente todos los personajes que ha creado Jones.

Este argumento se sostiene al estudiar más a fondo esa actitud que quedó explicada en el apéndice referente a la ilusión del cambio. Allí hacíamos notar que el cambio de apariencia era un juego de espejos de carácter teatral que al final sentenciaba que no existe tal cosa como el cambio que muchas personas creen que hace Jones en cada nuevo disco.

Lo que mata Jones por medio de Bowie en cada ocasión es uno de los múltiples YOES de Robert Jones (lo curioso es que el peor engendro de Jones es el mismo Bowie), y al final podemos concluir que esos YOES son exactamente la expresión de un solo personaje que vestido de las tendencias de la época y la extravagancia de la forma, característica de cientos de universos y estilos de artistas disímbolos entre sí; así como de la apariencia utilizada en forma soberbia, desaparece en exactamente la misma forma que su predecesor.

Es decir, si en la tragedia clásica de Edipo, nada evitará el enfrentamiento del protagonista con el destino que le auguró el oráculo, (aun cuando su padre hizo lo posible por evitarlo al perforarle los pies y abandonarlo), lo que sigue a continuación es entender que la trama versa sobre los tropiezos que desembocan en el acto final, con consecuencias funestas para el protagonista.

En una tragedia sabemos desde el principio que todo terminará mal, lo importante es saber cómo llegamos a ello.

Ese acto de mantenerse vivo parece el mensaje tras la desaparición de cada una de las mutaciones egocéntricas de Jones. Lo curioso del caso es que ese ego desencadenado es llevado a expresar sentimientos de la colectividad. A ello aludimos que Jones es un artista

nacido de las corrientes de pensamiento del hippismo de los años sesenta, por lo cual su personaje, a pesar de ser un individuo —y cómo lo dirá el autor años más tarde: un monstruo o materialización de su YO o identidad—, también es un vínculo con la otredad.

Esa es la estampa más teatral y entrañable de Jones: que a través de la tragedia de sus creaciones escenifica su propia versión humanista de un mundo, que como todo trágico irremediable, ve a unos pasos de subir al cadalso.

Por ello hablar de que el personaje es un engendro emanado del caos de una época, y que merced a esa siniestra madre que le dio a luz, va a desaparecer, es adentrarnos en el pesimismo de un artista al que no podemos separar del análisis de acontecimientos históricos y de forma y estilos estéticos característicos.

La forma que elige Jones para vestir a Bowie, forma parte de un ciclo que se cumple cada vez, lo cual ya es según el pensamiento de los grandes personajes trágicos del teatro, la lacerante tragedia humana del existir.

Revisemos dos ejemplos: Prometeo, condenado hasta el fin de los tiempos a que un buitre le devore el hígado, o el príncipe de Dinamarca contemplando *el rostro más sincero del ser humano* mientras desteje esa enigmática frase que alude la nulidad del ser: *To be or not to be, that is the question*.

En manos del individuo culto, ojo integrador o “creador de nudos donde confluye lo más disperso y emblemático de las tendencias del arte moderno” como lo definiría su amigo y colaborador Brian Eno en una entrevista de 1977, la tragedia es un elemento que se expresa con sofisticación extrema.

Pero la realidad es que no deja de ser la vieja expresión de seres condenados a la desaparición de sus anhelos.

Bowie es el desdoblamiento principal de Jones, y al mismo tiempo Jones es el actor condenado a buscar su YO único en la maraña de egos que ha desplegado. Jones sufre la tragedia personal de tener que representar a una de las tantas mutaciones de las que Bowie, el cuchillo de dos filos, dará cuenta.

Es de por sí trágico hablar de castigos eternos como el de Prometeo, y equiparándolo, Jones sufre el eterno castigo de no poder huír de sus monstruos interiores.

La anterior es quizá la estructura mítica de David Robert Jones: la vida y muerte de personajes que lo expresan como ser humano, con todos sus complejos y debilidades, pero

también el hecho de que esos personajes son seres prototípicos de su época y representan las costumbres y panaceas de una generación o sector social determinado.

La obra de Jones intenta encantar a las nuevas generaciones actualizando a un mismo personaje. La apariencia es la forma utilizada para confeccionarle un vestido a exactamente el mismo personaje a punto de desaparecer.

Es un juego de creación de mitos en la cultura, sin traicionar nunca su culto y adoración por el auge, la caída, el levantamiento; y finalmente la desaparición total. Robert Jones elabora esas tramas para representar lo que en el fondo parece ser su principal crítica a lo efímero de la condición humana, como todo trágico.

Ziggy goes to Hollywood



Antes de decir adiós para siempre en el Hammersmith Odeon, Ziggy hizo una transformación en Aladdin Sane, el reflejo simétrico de la dama polvo de estrellas en América. Aladdin es el propio drama al que se enfrenta el David Robert Jones que estudiamos.

En 1973, Jones pisó los E.U. en gira promocional de The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, visitó al emblema de la filosofía *Beat*, William Burroughs, le produjo a su adorado Lou Reed el fantástico Transformer, y mezcló para otro de sus héroes, Iggy Pop, una obra que sería una de las piedras angulares de la música *punk* en los posteriores ochenta: Raw Power, de Iggy and the Stooges.

Vale la pena comentar brevemente el trabajo que Jones realizó en ambos álbumes. En Transformer, de Lou Reed, Jones dotó de arreglos preciosistas las oscuras melodías de Reed, las cuales adquieren una proyección toda vez más melódica y redituable comercialmente hablando, mismo tratamiento que utilizó para su Hunky Dory de dos años antes. “Yo lo único que hice”, dijo Jones, “fue convertir su música en algo más comercial”.

Temas que ya no se pueden separar de la historia del rock como “Vicius”, “Satellite of Love” y “Perfect Day”, forman parte de este disco que es obligatorio en la discografía de todo melómano.

Bien dice Jones que su contribución principal en este portento fue dotar de luminosidad la aviesa poesía de Reed, la cual versa alrededor de la vida en las calles: Nueva York con todas sus callejuelas atiborradas de proxenetas y *dealers*, prostitutas y travestis.

La canción “Walk on the Wildside” de Reed nos puede servir para entender hasta qué punto, esa descripción decadente es aquel rasgo que más seduce a David Jones, un lugar excitante, pero peligroso, que como veremos, estaría a punto de hundirlo para siempre. Para Jones, Reed y Pop representan ese lado salvaje de la cultura americana.

La colaboración con el llamado geniecillo de Detroit, Robert Osterberg (Iggy Pop) se limitó, en 1973, a la mezcla y producción de los tracks del hoy inmensurable (para la música *punk* y el mal llamado en los noventa, *rock alternativo*) Raw Power, que toma a una de las más grandes bandas de rock americanas: Iggy and the Stooges, y los proyecta en un mayor mercado.

En cierta forma la colaboración de Mr. J en Raw Power trasciende porque dicha colaboración se vería magnificada con los portentosos trabajos como solista de Iggy, a finales de los setenta The Idiot (1976) y Lust For Life (1977).

En ambos casos Jones llegó a recurrir al *glam*, —el cual ya estudiamos en nuestro subcapítulo anterior—, y a su ya conocido gusto por las músicas populares anteriores al advenimiento del rock (cuya fascinación en Jones parece provenir de su gusto por la anterior banda de Lou Reed, The Velvet Underground).

Como vimos desde el principio, Jones sostiene una real admiración por los músicos y pensadores estadounidenses. Nadie podrá negar su encanto por Bob Dylan, su influencia se nota en discos como Space Oddity y The Man Who Sold The World.

Podemos afirmar con base a ello, que Jones siente a EE.UU. como una suerte de *wild west* indómito y salvaje. ¿Dijimos salvaje?, claro, esa es la clave: sin domar, indómito, sin preciosismo.

No queremos decir con ello que Jones juzgue como simples y comunes a esas expresiones artísticas. Muy por el contrario, él parece explicar con sus actitudes, que el lirismo y vocación de Lou e Iggy son expresiones inalcanzables para un individuo como él.

A esto yo ensayaré una explicación —a riesgo de ganarme la excomunión de la orden de los *bowieboys*— y esta no está alejada de que el arte de Jones es un artificio perfectamente montado, y confeccionado y lo de Lou Reed e Iggy Pop es una obra que huye al artificio y al montaje.

Me refiero en concreto a la clase de artista que es Jones, y la clase de artistas que son Pop y Reed. Desde la espontaneidad que expresa a lo que Nietzsche llamaría el artista dionisiaco de la embriaguez^{*}, se da toda una visión no planificada, producto de las etapas del sueño, con un resultado que se aleja cada vez más de una explicación lógica.

Y esa explicación lógica es la que es afín, —con sus bemoles, claro—, al perfeccionismo y montaje escénico de Jones, porque mientras Pop y Reed son producto del auténtico desenfreno, la labor de Jones, en su versión del artista apolíneo^{**}, en estos álbumes, es sistematizar el desenfreno y digerirlo para los grandes públicos.

* El artista de este tipo es toda vez indefinible y su propia inspiración proviene del estado onírico.

** El artista apolíneo se basa más en el reconocimiento y estudio consciente de los fenómenos.

Me había referido a Jones como un periodista-artista cultural, y al estudiar sus colaboraciones con estos dos grandes creadores, también reluce la de publicista y *management*. Jones parece más el individuo que se da cuenta del talento que le rodea del cual no puede dejar de apropiarse^{***}.

David Jones no es un artista al estilo Lou Reed o Iggy Pop, los cuales parecen cortados por la espontaneidad y una originalidad que está en los genes. Jones parece más un deconstrutor y constructor de apariencias que conoce la forma y experimenta como un científico con esos préstamos. Su conocimiento de la música es intuitivo, pero el que tiene de las demás artes es totalmente sistematizado y estudiado.

Su arte es como si estuviera pintando un cuadro, capa por capa, prestando atención a cada detalle con perfeccionismo insólito. Su fascinación por las expresiones artísticas persigue siempre un fin, no obra con la espontaneidad y azar que él mismo dice tener, y admirar del poeta neoyorkino Reed y del locuaz rebelde de Detroit, Iggy.

La obra de Jones es una construcción guiada por un juego atípico en la música, que consiste en acomodar y desacomodar elementos, como en el *collage*, que ya vimos es una técnica de las artes visuales.

Si asumimos que cada parte de una construcción es producto de una planeación, llegaremos al montaje escénico y al artificio de la actitud teatral. Con esto no queremos decir que el resultado final es precisamente lo que él buscaba, sino que sus desarrollos estéticos llevan cierto orden y estructura que juega con el concepto, y que esa es la particular magia de Jones, que en sus manos algo tan clásico y popular como el *blues* de Muddy Waters se convierte en el *blues* de Mr Jones, la magia de la apropiación exitosa.

En esta tesis estamos tomando elementos que prueban, en muchas maneras, que Jones se desdice así mismo en la acción; que lo más importante para él no deja de ser la correspondencia que existe entre música-imagen-texto-acción, actitud que define mejor a un actor que a un músico, ya que cada movimiento expresa y dice más de lo que parece.

^{***} Depredarlo, dirían los críticos más férreos del artista.

Ese carácter descrito líneas arriba —que algunos juzgan es el de un farsante y *poseur*⁸⁷— es equivalente a interpretar (léase interpretar exactamente como lo haría un actor).

Jones interpreta a Bowie y Bowie a un sin fin de egos sin rienda. Jones es intérprete de obras completas del pensamiento y se da el lujo de decir que él (Bowie) sólo es el *medium* (qué sino eso hace el actor, siendo el *medium* entre la obra intelectual y el público), y esa interpretación no carece de genialidad.

Claro que su talento como letrista y poeta no le pide nada a sus contemporáneos, y en definitiva es resaltante esa extraña habilidad de expresar al artista que acoge en su forma de producir y crear. Esa misma forma de *intérprete* lo hace ser único; un original sujeto que es todo menos original.

Jones tiene una habilidad innata para la parodia y para entender el arte, y su propuesta es ensamblar un fresco en donde conviven las tendencias artísticas de la época. Entonces es más claro, de acuerdo a lo anterior, porque Reed y Pop representan toda la imaginaria americana de fuga y trasgresión, misma que cruza el océano y nutre las propuestas europeas con ese aire despreocupado, desaforado, experimental y *underground*.

Todos los entretelones del ambiente nocturno de Nueva York llegan a Jones como un mazo que lo noquea, fascina, y lo hace utilizar su enorme ojo integrador en una síntesis que ya lleva consigo una visión única y por demás teatral.

Es interesante que Francisco J. Satué apunte la similitud que existe entre el nombre de Ziggy, el personaje que estudiamos recientemente, e Iggy, de Iggy Pop. Se puede entender más claramente lo que Jones hace cuando lo ponemos en los zapatos de un intérprete artístico de los manifiestos e ideas de la época.

Así, nuestro periodista estético lucha en cada álbum con dar a conocer en el *mainstream*, una visión revitalizadora que es un resumen ordenado de lo que otros artistas han expresado llevados por la espontaneidad, y obrando sin ataduras de ninguna especie.

⁸⁷ Es un término peyorativo, a menudo usado en las subculturas del *punk*, *heavy metal*, *hip hop* y *gótica*, que describe a una persona que adopta un vestido, forma de hablar y maneras de un grupo o subcultura, generalmente para ganar aceptación dentro del grupo, pero sin entender sus valores y filosofía. “Poseur”, [en línea], Estados Unidos, www.wikipedia.org, Dirección URL: <http://en.wikipedia.org/wiki/Poseur> [consulta: 11 de septiembre de 2010, 20:45 horas].

Si el lector entiende que esa integración no puede ser sino metódica y planeada, y que ese carácter manipulador es característico del actor, estaremos llegando por fin a la idea central de este trabajo recepcional.

Jones es un unificador de ideologías y estéticas, un artista invaluable por su visión teatral, —que es en donde parece residir su originalidad—, todo es teatro para este hombre; él dirige sentidos estéticos, que ya existen, en su propia persona; él une visiones musicales que no pertenecen a él, sino a todos, porque son producto de la tradición musical, y los convierte en una extensión de su propia visión trágica, y su sentido humanista del arte.

Buena introducción a Aladdin Sane. En ese ajetreado 1973, Jones se dio el lujo de adaptar el fenómeno Ziggy Stardust a Estados Unidos, produciendo un gran disco: Aladdin Sane. A un actor como Jones hay que creerle la mitad de lo que dice. Si dice que su expresión no es conceptual, muy probablemente sí lo sea.

Jones dice sobre “Aladdin Sane”:

“Aladdin Sane sólo fue el título de un corte del disco. El álbum fue compuesto íntegramente en América, los temas no estaban concebidos para formar un todo ni un álbum, aunque si nos fijamos bien parece existir una relación evidente entre unos temas y otros. No hay ningún orden. Se escribieron en distintas ciudades.”⁸⁸

Aladdin Sane es uno de esos personajes que al entrar en nuestro sistema democrático de opiniones, puede ser cualquier cosa. En estas líneas nos apoyamos y sostenemos que muchos de los textos de las canciones de Jones se enlazan para crear sentidos y que al final tenemos una suerte de obra de teatro que se expresa a través de la música. Este álbum es para el presente análisis, la tragedia que espera al actor de cine⁸⁹.

Si Ziggy Stardust era la tragedia del *rock star*, Aladdin Sane es la tragedia del actor de cine. Aladdin Sane (Aladino el cuerdo) es también, según la leyenda, Alad Insane o Alad la loca. Nuevamente reluce la dicotomía entre hombre y mujer que se aborda en The Rise... al hablar de Ziggy Stardust y Lady Stardust.

La idea no varía, Aladdin Sane nos muestra lo que ocurre en el mundo del espectáculo hollywoodense, lleno de partidas de canasta, glamour, sofisticación, y una hermosa decadencia entre líneas de coca y cócteles exóticos.

⁸⁸ Francisco J. Satué, *op.cit.* p.140.

“Si bajo luces controversiales Bowie es A lad insane, luego Aladdin es un conjurador de fuerzas supernaturales, y es bastante cuerdo. Los títulos podrán cambiar de álbum a álbum—del superhombre, el *Homo Superior* (cursiva del autor), Ziggy o Aladdin—pero la visión, y legítimo sitio de Bowie en ellos, permanece constante.

El retruécano del título, jactancioso y desdeñoso, actúa en su propio sentido de discrepancia. En qué modo se lea depende de todas maneras si se ve desde los ojos del pasado o del futuro.”⁹⁰

Aladdin Sane comienza con “Watch That Man”, la cual alude directamente a la figura siniestra del representante del actor.

Es historia conocida: todo marcha bien mientras el apoyo del representante le sonrío a la estrella, mientras la fama le acoge, pero si alguna de las cosas llegara a salir mal, el representante abandonará al actor a favor de un nuevo cliente.

[Watch that man! Oh honey, watch that man
He talks like a jerk but he could eat you with a fork and spoon
Watch that man! Oh honey, watch that man
He walks like a jerk
But he's only taking care of the room
Must be in tune]

*¡Mira a ése hombre!, oh, cariño mira a ése hombre
él habla como un imbécil pero puede comerte con tenedor y cuchara
¡Mira a ése hombre!, oh, cariño mira a ése hombre
camina como un imbécil pero sólo está tomando cuidado de la habitación
debes estar alerta*

Luego sobreviene el tema que da nombre al álbum, “Aladdin Sane (1913-1938-197?)” en donde Jones pregunta:

[Who`ll love Aladdin Sane?]

¿Quién amará a Aladdin Sane?

⁸⁹ Quiero hacer notar la relación que esto tiene con Estados Unidos, ya que la tragedia de Aladdin es la comida de todos los días en Hollywood, lo que enlaza al terco Aladdin con América y no con Europa.

⁹⁰ Ben Gerson, “Aladdin Sane”, *Rolling Stone*, 19 de Julio de 1973.

Es cierto: ¿quién lo amará cuando ya no esté de moda y no venda entradas para el cine? ¿o cuando esté demasiado viejo como para gustarle a alguien? ¿No acaso Marilyn Monroe era la imagen sexual americana por autonomasia? ¿la amaría alguien cuando su encanto físico desapareciera para siempre?

Se intuye una preocupación por ello, ¿sería la Monroe uno de los mitos del celuloide si hubiera muerto de vejez? Jones nos muestra en Aladdin Sane los crueles resortes de la fama, y cómo éstos consumen al ser humano de manera cruel e inmisericorde.

“*Who'll love Aladdin Sane?* (¿Quién amará a Aladino el Sensato?) Exacto: ¿Quién le amará? Respuesta: Nadie. Y como lo sabe no se hace demasiadas ilusiones...”⁹¹.

Jones pide medida al mito (y paradójicamente formó su propio mito); o ¿cómo lograr que Aladino no quede esclavizado por el genio de la lámpara maravillosa?, importantes datos que hay que tener en cuenta cuando se habla de un disco en donde según las palabras del propio Jones “no hay ningún orden ni sentido”.

Entrelazar el mito, conocido en el imaginario universal, y los contextos de un actor que sucumbe ante los influjos de la fama; la actualización del mito, en efecto. Y el acto de pedirle cordura a Aladdin es, en cierta forma, tratar de evitar la tragedia que le aguarda, porque en el mito, el destino está ya escrito. Nada puede hacer Aladdin, está condenado a desaparecer.

“Ominosamente, entre paréntesis después del título están las fechas “1913-1938-197?” Los primeros dos son los años anteriores al comienzo de las dos guerras mundiales, respectivamente, y no tenemos razón de pensar que 197? represente algo más que un año previo al inicio de la tercera.”⁹²

Mejor explicado está en “Cracked Actor”⁹³ en donde se escucha:

[I've come on a few years from my Hollywood Highs
The best of the last, the cleanest star they ever had

⁹¹ Francisco J. Satúe, *op.cit.*, p.147.

⁹² Ben Gerson, *op. cit.*, p.101.

⁹³ Durante la gira del siguiente año, llamada Diamond Dogs, Jones al cantar esta canción escenificaba la famosa escena de Hamlet con la calavera. En el inicio de la canción, personal del *staff* le colocaba una chaqueta de brillantes, unos lentes oscuros y le alargaba un asiento mientras Bowie posaba para los spots y cámaras del *staff*. Hacia el final de la canción, los integrantes del *staff* aparecían, pero esta vez para quitarle absolutamente todo lo que le habían dado, incluso el asiento en la parte final de la canción.

I'm stiff on my legend, the films that I made
Forget that I'm fifty cause you just got paid]

*Bajaré en unos años más de mis alturas hollywoodenses
El mejor de todos, la estrella más limpia que jamás tuvieron
Estoy firme sobre mi leyenda
Las películas que he estelarizado
Olvida que tengo cincuenta que para eso te pago*

Para después cantar en la parte climática:

[You caught yourself a trick down on Sunset and Vine
But since he pinned you baby you're a porcupine
You sold me illusions for a sack full of cheques
You've made a bad connection 'cause I just want your sex]

*Cazaste a una víctima en Sunset y Vine
Pero desde que te jodió, nena
Eres un puerco espín
Me vendiste ilusiones
Por un saco lleno de cheques
Haz hecho un mal contacto, porque sólo quiero tu sexo*

“Cracked Actor” termina para dar paso a la que para muchos es la mejor canción en toda la discografía jonesiana: “Time”. Es aquí en donde basta pensar que en el mundo del espectáculo sólo es cuestión de tiempo para volver a descender de esas encantadoras alturas hollywoodenses.

[Breaking up is hard, but keeping dark is hateful
I had so many dreams, I had so many breakthroughs
But you, my love, were kind, but love has left you dreamless
The door to dreams was closed. Your park was real greenless
Perhaps you're smiling now, smiling through this darkness
But all I had to give was the guilt for dreaming]

*Acabar es duro, pero seguir en la oscuridad es odioso
Yo tuve muchos sueños, hice muchos progresos
Y tú, amor mío, fuiste amable, pero el amor te dejó sin sueños
La puerta de los sueños estaba cerrada, tu parque realmente perdió el verde
Quizás estés sonriendo ahora, sonriendo a través de esa oscuridad
Pero lo único que puedo darte, es la culpa por soñar*

Al igual que en el anterior disco, The Rise..., Jones reserva un espacio para la compasión, es “The Pretty Star”.

[Staying back in your memory
Are the movies in the past
How you moved is all it takes
To sing a song of when I loved
The Prettiest Star]

*Permanecen en tu memoria
Todas las películas del pasado
Cómo te movías es lo único que hace falta
Para cantar una canción de cuando yo amé
A la estrella más bonita*

En el famoso *boggie* titulado “Jean Genie” (el cual según algunos está inspirado en el filósofo Jean Genet, y según algunos otros, en Robert Osterberg alias Iggy Pop) canta la alienación de nuestra estrella de cine:

[Sits like a man but he smiles like a reptile
She loves him, she loves him but just for a short while
She'll scratch in the sand, won't let go his hand
He says he's a beautician and sells you nutrition
And keeps all your dead hair for making up underwear
Poor little Greenie]

*Se sienta como un hombre, pero sonrío como un réptil
Ella le ama, le ama, pero sólo un rato
Y azotará en la arena, pero no le soltará la mano
Él dice que es maquillador y le vende nutrición
Y recoge su cabello muerto para hacer ropa interior
Pobre pequeño verdoso*

Alienación al medio que es posibilitada por el turbio ente que alude en el principio del álbum, “Watch That Man”. Incluso esa frase: *Te ama y tú lo amas pero sólo por poco tiempo...* es representativa de ese romance conflictivo entre la estrella y su representante. También puede ser, que dicha relación terminará cuando se acaben los *royalties*, pero ese

mismo sentimiento forma parte de la historia: la actitud de sumisión en espera de que la catástrofe no le alcance.

Y el disco termina con la hoy olvidada “Lady Grinning Soul”, el telón que cae juzgando las acciones de nuestro personaje principal.

[She'll come, she'll go. She'll lay belief on you
Skin sweet with musky oil
The lady from another grinning soul]

*Ella vino, y se fue. Sembrará la creencia en ti
Piel dulce con aceite de almizcle
La dama de otra alma sonriente*

Es la consecuencia de ignorar las advertencias veladas de los anteriores cortes del álbum. Lo que ahora flota en el aire es la muerte.

[And when the clothes are strewn don't be afraid of the room
Touch the fullness of her breast. Feel the love of her caress
She will be your living end]

*Y cuando las ropas estén rasgadas no tengas miedo de la habitación
Toca la firmeza de tu pecho. Siente el amor de su caricia.
Ella será el final de tu vida*

Es el mismo postulado de “Aladdin Sane (1913-1938-197?)” en donde la fecha del final es sólo un mero trámite que terminará por cumplirse, y que obra de manera misteriosa para llevarse a la tumba al precioso ser de las películas inolvidables.

Hasta aquí el lector debe hacer un recuento de los tracks que nos traen a colación el tema del auge del actor hasta desembocar en su caída inevitable. Ya “Aladdin...” nos preguntaba ¿quién amaría a Aladdin Sane?, y nos dábamos cuenta de que cuando la gracia que le había seleccionado entre miles se le acabara, él terminaría su vida. Y nadie lo amaría.

Es por ello que quizá Mary Pickford la súper estrella de cine mudo de los años veinte no abandonó sus papeles de niña, aún cuando tenía más de 25 años de edad y su interpretación ya no era convincente y era ridícula. Porque se daba cuenta que a ningún

productor le interesaría que ella hiciera un papel que le sacara de esa auténtica muerte en vida de rutina, repetición y estancamiento.

Luego estaba la descripción de ese ser avieso que *parece un idiota pero que puede comerte con tenedor y cuchara* en “Watch That Man”, el representante, o ¿acaso es una caracterización de un villano y sensual encarnación de todas las seducciones que esperan en el fondo de ese disfrute y desenfreno?

Luego “Time”, el tiempo que acaba con los sueños, y la presentación de aquel elemento que hace la diferencia entre el auge y la decadencia.

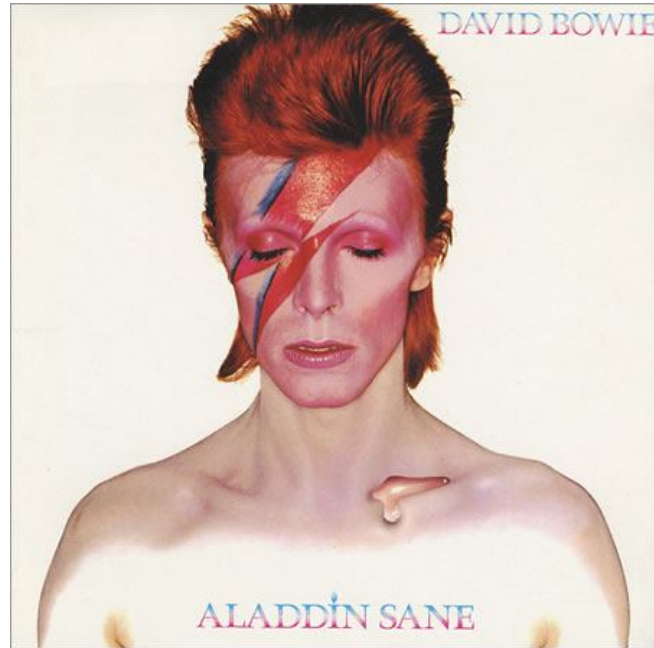
También constatamos en “The Pretty Star” que aquel ser que permanecería amando a Aladdin Sane hasta el final, cuando ya nadie le amara, sería sin duda el mismo Jones, incapaz de no conceder una esperanza a sus víctimas de sacrificio.

Pensemos en el coro de la aparentemente antagónica “Jean Genie”: [Let yourself go!] ¡Sé tú misma!, el cual no deja de ser el acto en el que el espectador le pide a una futura víctima de tragedia que escape y se vaya lejos, que deje la fama y fortuna, que abandone el cobijo de ese estilo de vida que la aproxima cada vez más a un abismo sin fondo.

¿Pero, cómo sabemos que todo fracasó? Lo sabemos con el que precisamente es el último corte, en donde se hace material todo aquel presentimiento de muerte que flotaba alrededor del álbum.

¿No parece demasiada coincidencia que el tema que habla de la tragedia llevada a efecto sea el último del disco; el que cierra con una melancólica canción en donde Jones utiliza una voz llena de afectación (quizá en la que más ha conseguido transmitir su aflicción y tristeza), una voz casi femenina que se irá apagando al final del corte, como si estuviera desapareciendo poco a poco?

Piénsese en ello al ver la portada del disco:



Ilus 9. Portada de *Aladdin Sane*

“Como en el caso de Ziggy Stardust, la foto de la cubierta del disco tenía tanto estilo como su contenido. Consistía en el busto de Bowie con el pelo teñido de un color naranja rojizo y un rayo pintado que le dividía la cara en dos: una de las más vistosas que jamás se hayan hecho.

El rayo celestial aludía a la continua fascinación de Bowie por la divinización de los ídolos del pop. Partía el rostro, y en consecuencia la psique, en dos. Bowie no parecía un ser humano ni por asomo. La foto convertía su fisonomía en una especie de máscara de la muerte tribal, un chamán de los setenta.”⁹⁴

Esta imagen se ha convertido en una portada emblemática del rock de los setenta, y aquí la interpretamos con base a lo descrito. Muestra al actor de la historia que hemos relatado (que es Aladdin personificado por Jones/Bowie) en una posición sumisa, diríase que espera una catástrofe inminente, pero no hace nada por moverse, en lugar de ello, aguarda con resignación el momento final. Permanece estático.

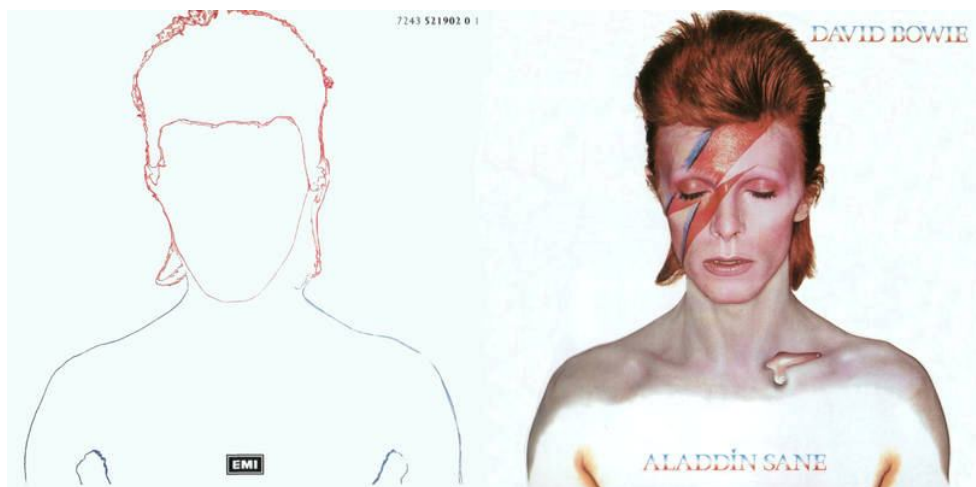
⁹⁴ David Buckley, *David Bowie: Una extraña fascinación*, Ed. Memorama, España, primera edición 2001, p. 164.

La imagen se derrite poco a poco.



Ilus 10. *Arte interior de Aladdin Sane 1*

Hasta que no queda nada de él.



Ilus 11. *Arte interior de Aladdin Sane 2*

La relación entre las tres imágenes es el drama que sobreviene en los cortes del disco, y Jones se da tiempo para sugerirle la solución de sus dilemas al actor, es decir: cómo evitar su propia desaparición. Pero, como vimos, en la tragedia no hay escape de la muerte, y eso mismo representa una celebración de la vida.

Ahora, aquí mencionamos sólo cinco de las diez canciones del álbum y a pesar de que algunas de las restantes parezcan inspiradas por otras razones, lo que uniforma los sentidos que perseguimos es definitivamente la música que ilustra esta historia, la cual es netamente americana. Géneros como el *blues*, el *jazz*, el *rock*, el *do-wop*, se hacen presentes en toda la obra.

La idea es que un personaje es una atmósfera, y en toda la obra flota esa atmósfera. Tracks que no hemos mencionado como “Drive In Saturday” (un cuento de *sc-fi* que hace alusión a una época en la cual al ser humano se le ha olvidado cómo tener sexo, y lo tienen que recordar a través de las películas); “Panic In Detroit” (el actor recluido en su departamento esperando la llamada del representante que ya lo olvidó).

Y, “Lets Spend The Night Together”, original de los Rolling Stones, (el actor Jones que le pide a su víctima disfrutar la última noche con desenfado), forman parte de comentarios alrededor de un mismo tema: la vida decadente del espectáculo estadounidense.

Explicar cómo la música se posesiona de una historia es quizá el esfuerzo más grande de este trabajo. Si aceptamos el hecho de que este disco está nutrido por géneros musicales netamente americanos, debemos entender que eso no es ocioso en la técnica creadora de Jones; la música es el vestuario, si se quiere así; entonces, contar la tragedia de la estrella de cine hollywoodense sin un disfraz adecuado (la música americana) sería impropio para un individuo como Mr. Jones.

Además, es obvio que el creador conoce el sentido de la música popular, y este mismo sentido es utilizado para sugerir de manera consciente, o inconsciente, que estamos ante una obra dramática que nos es contada por toda una tradición musical que es utilizada por el artista para establecer sus propias propuestas artísticas.

“¿Es una broma o Bowie escupe el tema con absoluta *seriedad* (la cursiva es del autor) de la intención, con el objeto de demostrar sus habilidades en el rock de raíces americanas...?”⁹⁵

En contraposición a Satué y a muchos otros autores, desde estas líneas siempre hay un artista preocupado y obsesionado con temas que no pueden ser confundidos. Nos basamos en el análisis del texto y de lo que nos ha llevado a estudiar el desempeño de Jones en cada obra, así como su propio proceso artístico y características de la misma.

Tan importante es el texto para Jones, que su misma personificación de Aladdin Sane como estrella de rock, duró apenas unos meses y desapareció como el personaje descrito en el disco.

¿Es eso coincidencia, o todo obedece a una representación teatral en donde la realidad se mezcla con la fantasía descrita? Ahí está nuestro análisis de la obra para demostrar hasta qué punto esos conceptos se unen en uno solo. Las ideas de misticismo y ocultismo referidas por Satué son, en opinión de quien esto escribe, una auténtica pantalla de humo, una característica del aura de un personaje; pero lo importante, y acaso lo que hace que no nos extraviemos, es que no sólo hay teatralidad en Aladdin; sino que en esencia Bowie es teatro antes que música, por ende Jones es trágico antes que cualquier otra cosa.

“Aladdin es víctima propiciatoria de la obsesión que Bowie sufría en esa época por América como tierra promisoría.”⁹⁶ Aladdin Sane es un tratado musical de la música americana, pero de la mano del *glam*. Para algunos críticos, no es más que un disco disperso, y por lo tanto inferior al anterior The Rise...

Creo en contraposición que es la verdadera obra maestra de los setenta, porque en ella se cristalizan obsesiones que sólo eran un esbozo, incluso en The Rise..., aquí la música cuenta una historia en donde el personaje es Aladdin Sane, pero ese personaje es a la vez todos los actores; es decir: seres llamados a no cambiar (cuando han encontrado un rol exitoso) y dejados a disfrutar una vida de goces hasta que su tiempo se acaba, y su vida escandalosa, también.

⁹⁵ Francisco J. Satué, *op.cit.*, p.147.

⁹⁶ *Ibid.*, p.148.

APÉNDICE

EL TEATRO DE JONES

Aladdin Sane, el personaje del subcapítulo anterior, representaba al actor, una estampa que le es muy afín a Robert Jones. Esa, la figura del actor, con todo su glamour y destino era la figura central del álbum de 1973, que si se piensa bien, tanto en música como en imagen es una continuación de Ziggy Stardust, sólo que ahora en América.

En este álbum continúa viéndose esa marcada facilidad para encarnar roles y luego deshacerse de ellos. Es ahora más claro que Jones, a la par de ser un investigador del arte, es también un tipo culto que sabe de los mitos, de la teoría del lenguaje y que basa sus investigaciones en preceptos de la misma teoría del arte.

Esa estampa teatral nos trae los planteamientos de Jones en una forma más clara. Al respecto, nos ayudaría mucho para entender dicha imagen la comparación que hace Antonin Artaud del teatro como la peste, ya que es emblemática de esa expresión del teatro en todos los aspectos de la vida.

Esa característica que Susan Sontag define como “la sensibilidad del *camp*”. Artaud propone que la cultura occidental le ha dado la denominación de teatro a aquello que no es nada teatral. El teórico francés ejemplifica con teatros de las culturas de oriente, en los cuales no hay un extenso cúmulo de parlamentos, sino que las imágenes, sonido y escenario son llevados a expresar sentimientos y emociones que fluyen entre el espectador y los actores.

“El ejercicio del teatro que no apunta a nada en particular y que, sin embargo, utilizará todo lenguaje: gestos, sonidos, palabras, pasión, gritos, retorna a la ruta original en el justo punto en que el espíritu necesitado de manifestarse está urgido de un lenguaje. El establecimiento de un determinado lenguaje para el teatro: palabras escritas, música, luces, etc, la elección de un lenguaje indica cierto gusto por los efectos, y en este caso la clasificación del lenguaje arrastra al teatro”.⁹⁷

⁹⁷ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*. Traducción de José R. Lieutier, México, Editorial Tomo, segunda edición, 2003, p.12.

Es más claro que el teatro que propone Artaud es una especie de pantalla en la que todas las pulsiones humanas se subliman, rehuendo de la lógica propia del teatro europeo de la época del autor, que exige una explicación a cada acto. Más bien llevada por una percepción totalmente onírica. Los sonidos y movimientos son una fuente para las infinitas interpretaciones del espectador.

En el escenario, el actor creará una presencia, pero ésta no estará determinada por otra cosa que no sean sus desenvolvimientos e improvisación sobre el escenario, utilizando los objetos y escenografía como instrumentos que le ayudarán a expresar a su personaje.

“Surge así en el aspecto físico del actor, al igual que en el afectado por la peste, esa cualidad en la que se vislumbra una exaltación desenfadada hasta el paroxismo, sin que en la realidad nada ocurra”.⁹⁸

Al ver las imágenes que ilustran Aladdin Sane, nuestros intelectos desean una explicación lógica ante semejante figura. Algunos dirán que el rayo que le atraviesa la cara en realidad lo está exterminando. Algunos otros que es un símbolo tomado de algún recóndito sitio de la antigüedad mítica. Pero lo cierto es que esta es una imagen poderosa que se expresa sin que sea necesario explicarla.

Artaud menciona que el teatro se expresa guiado por imágenes metafísicas⁹⁹ que no necesariamente tienen que ver con el diálogo. El teatro es también una imagen de imprecisable clasificación que comporta significaciones y denota emotividad en cada acto.

Es un problema mayor estudiar a un artista que expresa ese sentido de teatro en la música, en el acto, en la imagen y en la poesía. “...las imágenes de la poesía en el teatro tienen poder espiritual porque comienzan el trayecto vital en lo sensible, dejando de lado la realidad”.¹⁰⁰

Eric Bentley ayuda a clarificar el sentido de la palabra en el arte dramático. “El teatro es un producto intelectual, ningún arte puede ser todo emoción porque las palabras ya denotan intelecto, capacidad cognoscitiva”.¹⁰¹

⁹⁸ *ibid.* p.24

⁹⁹ *ibid.* p. 37

¹⁰⁰ *ibid.* p.24

¹⁰¹ Eric Bentley, *La vida del drama*, Traducido por Albert Vanasa, Ed. Paidós Studio, México, 1985, p.115.

Y haciendo referencia a la tradición occidental que ataca Artaud refiere: “Al enseñarle a hablar a occidente, los griegos le inculcaron (al ser humano) la creencia de que la palabra hablada es el más adecuado vehículo entre la mente y el espíritu”.¹⁰²

Las líricas son una característica inseparable del teatro de Jones, porque juegan un papel fundamental en la comprensión de la obra como un todo.

A través de las palabras y guiados en ocasiones por la lógica de la historia, o por la intuición, nos daremos cuenta que la de Jones es una obra musical que se vale de los recursos del teatro.

En el teatro, como dice Eric Bentley, se tratan cuestiones extremas, cuestiones de vida o muerte, y eso es porque el escenario se vuelve un aparador de las situaciones humanas.¹⁰³

La perfecta expresión para Jones es encontrar una línea poética que exprese al teatro sin ser tremendamente explicativa. “El teatro da vida a todos los conflictos que reposan en nosotros, con toda su potencia, y les otorgamos denominaciones que saludamos como símbolos. En tanto la poesía de la escena nutre y realimenta los símbolos en acción”.¹⁰⁴

Jones utiliza el lenguaje del teatro de la forma en que un productor de obras utiliza la música para su obra: es sólo una estructura determinada que se adapta intuitivamente a ese otro lenguaje musical, cuyos desarrollos conoce.

Utilizando las viejas historias que nos ha contado el teatro, Jones reactualiza su mito a través de los géneros musicales y las ideologías.

Es como si cada generación tuviera su propia forma de contar la misma historia, y la forma que utiliza Jones son las canciones.

De la mano de su *performance* teatral, Jones desnuda el mito que en la época del esplendor griego era manifiesto y explícito, y el teatro reluce entre maquillajes y poses cuidadosamente diseñadas para encantar.

¹⁰² *ibid.* p.24

¹⁰³ Eric Bentley, *op.cit.*, p.116.

¹⁰⁴ *ibid.* p.27.

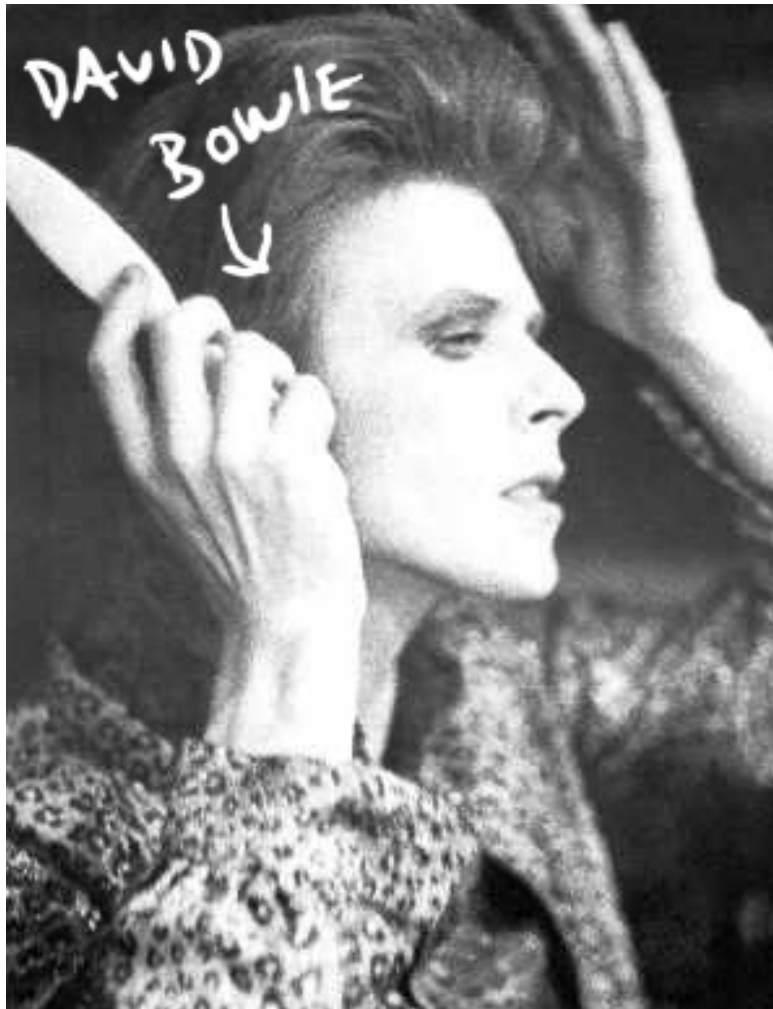
“Desde la óptica humana, la acción del teatro, como la de la peste, es de beneficio, ya que al impulsar a los hombres a que se vean tal y como son, elimina la máscara, hace visible la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía, sacudiendo la paralizante inercia de la materia que enmascara y obstaculiza aún los testimonios más claros que nos dan los sentidos y revelando a las comunidades su oscura potencia, su fuerza latente, las induce a adoptar, ante el destino, una acción heroica superior que de otra forma jamás hubieran alcanzado”.¹⁰⁵

De tal modo que el teatro de Bowie desenmascara ante nosotros las obsesiones y anhelos del propio Jones.

El teatro así, se convierte en algo esencial en su propuesta artística.

¹⁰⁵ *ibid.* p.29.

1973-1976
Sepultando al ícono

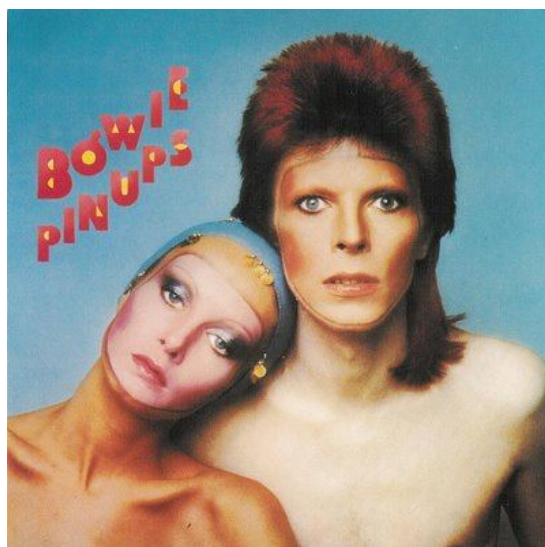


Pin Ups.

Las múltiples personas creadas por Jones hasta este momento llevaban consigo un terrible mensaje para su propio creador: su representación era totalmente peligrosa. El Jones artista que se expresa a través de su desdoblamiento principal, Bowie, corría el riesgo de estancarse en un rol, en una moda, de quedarse en una sola imagen del ícono *pop*, y de ahí la muerte era cuestión de segundos.

La religión budista sustenta que lo que hace infeliz al hombre es permanecer en el pasado, atado a recuerdos. La felicidad consiste en incinerar las congojas del pasado y seguir adelante. Lo anterior es básico para que sigamos el desarrollo de la carrera de Jones después de la muerte de Ziggy-Aladdin.

La carrera de Jones se vuelve un duro peregrinar buscando matar a Ziggy para siempre. En 1973, y después del éxito de Aladdin Sane, tanto en Inglaterra como, medianamente en Estados Unidos, Jones lanza un disco que hasta hoy día resulta desconcertante.



Ilus 12. Portada de *Pin Ups*

Pero ello no es por la experimentación del mismo, ni mucho menos. Se debe más bien a que Pin-ups es un auténtico regreso al pasado. Pin-ups es un homenaje a las bandas que influyeron a Jones durante el periodo 1966-1968. Bandas como The Who, The

Yardbirds, Pink Floyd, The Merseys, The Pretty Things, Them y un nutrido etcétera, son versionadas en el que a la postre ha sido considerado un real divertimento, sin la solemnidad de algunas canciones del pasado.

Pin-ups es un tratado de música *pop* de primer nivel, pero una música que no se mete a las dificultades del drama. Es de agradecer un respiro en medio de tantos conceptos, y ese respiro es Pin Ups.

“Quizás más sugerente era la llamativa cubierta (la foto se tomó durante un reportaje destinado a la portada de Vogue...) Bowie, desnudo otra vez, con el pelo puntiagudo y teñido de castaño oscuro y el rostro perfilado con lápiz negro, a modo de máscara inexpresiva. Junto a Bowie, con la cabeza recostada sobre su hombro, se halla la encarnación de la belleza cosmopolita de mediados de los sesenta; Twyggy”.¹⁰⁶

El disco nos presenta trece tracks de la más ecléctica variedad, con un Jones ejercitando sus actitudes para la parodia y brindándonos una enseñanza sobre lo que debe ser un *cover* o versión a un tema viejo. Desde el sentido al que referimos, un *cover* es tomar la esencia de una canción y desarrollarla conforme a actitudes propias, de ahí, el resultado es una verdadera colaboración entre dos egos, y al final sólo el de uno, aquel que hace el entendimiento más correcto de la esencia de un track.

¿De qué sirven cientos de bandas que interpretan del mismo modo la discografía completa de los Beatles? Hay bandas que hasta tienen vocalistas que cantan idéntico a John Lennon, y sin embargo esas bandas desperdician su tiempo pues no hacen más que una calca de una grandeza que ya existe, vamos, no crean absolutamente nada.

En cambio, Pin-ups nos demuestra lo importante que es para Robert Jones referir a quién pertenece la estética que se aboca a depredar, o digámoslo así: a apropiarse.

“(...) pin ups llegó en un periodo de incertidumbre, una época en la que muchos volvían la vista atrás, a medida que el pop accedía a su primera fase retroactiva. (...) Pin-ups dio inicio a una época de arqueología del pop.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ David Buckley, *op cit.*, p. 171.

¹⁰⁷ *ibid*, p.172.

La portada de Pin-ups nos muestra a Jones acompañado de la modelo Twiggy, un símbolo sexual sesentero que se convertiría en el emblema de la estética de modelos flacuchas, o anoréxicas.

Curioso es también que el álbum lo crean las Arañas de Marte, aunque ya sin ese nombre. De hecho, su papel en el disco es regresar a la versión de los ritmos de blues eléctrico con los que tanto Ronson como Jones crecieron.

También colabora el héroe del anterior Aladdin... el fantástico pianista Mike Garson. Hay que tener cuidado cuando un artista toda vez ambicioso saca a la venta un disco como Pin-ups; es decir, un disco engañoso en muchos sentidos, porque el tono que toma Jones en ellos es toda vez convencional: el de la típica banda de rock inglés de los sesenta, sí, pero a la vez es totalmente arriesgado y lúdico.

Porque Jones derrama en esos tracks las enseñanzas de los álbumes que hemos ya estudiado: una dosis de ambigüedad sexual (“Sorrow”), teatralidad, (“Here Comes The Night”); locura (“Friday on my Mind”) y experimentación (See Emily Play), pero sin pretender más que un simple esbozo de este posible camino (es decir: era obvio que su intención no era volverse sólo un gran intérprete).

Si se entendió, lo importante en álbumes *cortina de humo* como Pin-ups es que son la transición hacia una mayor ambición. Pero muestra en qué forma las versiones de Jones a temas de otros creadores se convierten en extensiones de su propia visión artística. Sea entendido Pin-ups como una especie de receso o vacación antes del próximo paso.

Ese paso se daría al año siguiente. Ziggy continuaba siendo una espina molesta y las Arañas de Marte un verdadero escollo que le evitaba crear en la forma que pretendía. Es así que, después de despedir a Mick Ronson y a sus Arañas... se mete al estudio para grabar lo que sería su próximo disco: Diamond Dogs.

Diamond Dogs.

Ese año Jones había intentado conseguir los derechos de 1984 de George Orwell, su finalidad era crear un musical teatral sobre la novela, pero la viuda de Orwell, poseedora de los derechos legales, se negó tajantemente, se desconoce la causa.

Aún con el deseo de hacer algo con la historia de Orwell, Jones compone Diamond Dogs.

Álbum todavía inmerso hasta el cuello en la música americana, que para muchos autores es la primera obra de *cyber-punk** (o en otras palabras, de ciencia ficción apocalíptica) en la música rock.

“Aunque no suscitó el entusiasmo de la crítica, el disco es uno de los más admirados por sus partidarios más acérrimos. Trabajo verdaderamente audaz y repleto de hermosas melodías, Diamond Dogs es lo más cercano que Jones haya hecho nunca al ideal de una música pop totalmente teatral, con estructuras musicales sumamente ambiciosas e interpretaciones vocales que, con su ostentosa audacia, confieren una nueva dimensión a la obra de Bowie.”¹⁰⁸

Todo ocurre en la ciudad, muy basada en la Oceanía de Orwell, Hunger City, en donde el estado totalitario mantiene alienados los espíritus de las personas. Toda la imaginería orwelliana reluce en temas como: “Future Legend”, “Sweet Thing”, “Candidate”, “We Are the Death”, “1984” y “Big Brother”.

Pero clarifiquemos: es una apropiación de esa imaginería. Para algunos autores, Jones no logra deshacerse por completo del aura áspero *glammie* de Ziggy, y a ello se debe el intentar la fuga en temas herméticos y densos como “Candidate”, “Chant of the Ever Circling Skeletal Family” o “We Are The Death”.

“(Jones) imaginó un mundo en el que los granujas de dientes salidos, adornados con pieles y diamantes obtenidos de saqueos (de ahí el título Diamond Dogs), se apoderaban de la ciudad. El protagonista Halloween Jack, y su banda, viven en las azoteas de los rascacielos abandonados (...) En retrospectiva, Bowie comentó: En realidad todos ellos eran pequeños Johnnies Rotten y Sid Vicious* (...) En cierto modo el disco era precursor del punk.”¹⁰⁹

* “Gardner Dozois, editor de ciencia-ficción, acuñó el concepto “cyberpunk”, el cual describe el orden que surge del cambio provocado por la nueva tecnología cibernética en las estructuras sociales y las afectaciones que, consecuentemente, se dan en las relaciones interpersonales”. Enrique Villa Gallegos, *La Crónica de hoy*, 4 de diciembre de 2005.

¹⁰⁸ David Buckley, *op cit.*, p.178.

* Integrantes de la banda emblemática del *punk* inglés The Sex Pistols.

¹⁰⁹ *ibid.* p. 181.

Nutrido por las novelas de Burroughs y las películas de culto como *Freaks* de Tod Browning, *Diamond Dogs* es un todo un tanto indigesto y diametralmente antagónico. El escucha de estos álbumes me contestará esta pregunta ¿qué hace un rocanrolito tan ingenuo y falto de pretensión como *Rebel Rebel*, justo después de una de las mayores obras maestras de la pretensión de todos los setentas?

Me refiero a tres tracks que se enlazan (muy al estilo de la canción de Roxy Music de 1973, “The Bob (Medley)”) para dejarnos el sentido de la obra: “Sweet Thing”, “Candidate” y “Sweet Thing (Reprise)” un tríptico que nos muestra la creatividad desaforada y teatral de Jones, y el comienzo de su obsesión, que permanece intacta hasta la fecha: la preocupación por las nuevas generaciones de jóvenes.

“Bowie aludía hábilmente (en *Future Legend*) a dos grandes focos artísticos. En primer lugar, existía ya una tradición de recitación en la música popular (...) Por otro lado, Bowie se inspiraba en la literatura del autor norteamericano William Burroughs (...) Los libros de este autor eran visiones de pesadilla de una sociedad habitada por tullidos insensibilizados mental y físicamente; un mundo lleno de drogadictos, criminales y ‘desviados’ sexuales.”¹¹⁰

Si Lou Reed alineó en su música y poesía la sinceridad literaria con las intenciones de la música *pop*, parece como si la realidad del mundo emergiera a través de las líneas de autores como Burroughs, una realidad socavada hábilmente por un sistema cultural hipócrita. A este respecto Jones habla:

“Gente como Lou Reed y yo mismo, estamos prediciendo el final de una época (...), y lo digo en términos catastróficos. Cualquier sociedad que permite que gente como Lou y yo se vuelva agresiva, está pérdida de verdad.”¹¹¹

En un ordenamiento extravagante de las composiciones, trasgrediendo las leyes de la correspondencia, después del tema abridor “*Future Legend*”, que incluye un monólogo escalofriante y sobrecogedor, lo que se escucha simplemente haría que la mayoría cayera desmayado.

¹¹⁰ *ibid.* p. 182.

¹¹¹ *idem.*

Lo que sigue es Diamond Dogs, el tema que da su nombre al álbum, y éste es, paradójicamente, un track para bailar. Pero que no le engañe este maestro de la ilusión, amigo lector, la letra de esa pequeña joya (*just another future song lonely little kistch*, canta Jones sobre el track) es totalmente oscura, subversiva... trágica.

Después, “1984” parece anticipar el advenimiento de la música disco en un tema que fue retrabajado para aparecer en este álbum. “Big Brother” es el canto de adoración a ese ente apocalíptico orwelliano tan en boga en la actualidad; y “Chant of the Ever Circling Skeletal Family” es, como dice Buckley, puro equilibrio mántrico.

Luego está la portada que muestra a Ziggy convirtiéndose en un enorme perro.



Ilus 13. Portada de *Diamond Dogs*

La portada fue retocada, ya que las buenas conciencias se ofendieron al ver al perro sin ningún tipo de taparrabos (¡por Dios!). Diamond Dogs catapultó a David Bowie en los Estados Unidos. El sencillo “Rebel Rebel” (al cual dedicamos un apéndice al final del capítulo) se convierte en su primer número uno en los Estados Unidos.

“De nuevo, como en el caso de *Ziggy* (cursiva del autor) el relato está poco desarrollado. Como en los mejores trabajos de Bowie, hay multitud de preguntas sin

respuesta, lagunas y contradicciones para permitir al oyente que construya su propia interpretación de los acontecimientos.”¹¹²

Después, él y su comitiva de súper estrella, que Buckley nos refiere infinitamente mejor, recorren EE.UU. con la gira Diamond Dogs.

“El show de 1976 estuvo lleno de accesorios de aluminio y obvios caracteres teatrales, trabajando con un sentido casi brechtiano de la extrañeza y la apropiación de las técnicas de iluminación provenientes del expresionismo alemán —teatro de los veinte y treinta— .

Un humor que incluía futurismo y nostalgia, el cual era evocado con tiento de experto, con el uso de películas de Luis Buñuel y Salvador Dalí; (en concreto), el film surrealista de 1928, *Un Chien Andalou* y el ‘motorik’ de radioactividad de Krafwerk”.¹¹³



Ilus 14. *Durante la gira Diamond Dogs*

Su *manager*, el abogado Tony Defries, lo conduce con éxito por la selva discográfica estadounidense. Jones aumenta sus excesos y comienza a vivir como un auténtico *rock-star*. Según las historias, De Fries se hizo rico merced a Jones, y éste, muy a

¹¹² *ibid.* p.180.

¹¹³ *Private Interview*, junio 1990.

pesar de hospedarse en los mejores hoteles y de comer en los lugares de más prestigio, no tenía futuro financiero. Diamond Dogs marca el regreso de Tony Visconti al que no había visto desde la producción de The Man Who Sold The World en 1971.



Ilus 15. *Cracked Actor*

Es 1975 cuando Jones está listo para dar su siguiente salto. Una vez más quiere divorciarse del pasado, todos esos egos desplegados se han convertido en un cliché: cientos de bandas similares a los Spiders... revolotean las escenas europeas y americanas; Ziggy se volvió ícono cultural, y es natural que Jones pida una tregua y quiera alejarse de los personajes por un rato.

Claro está que se deshizo del aura de un personaje caracterizado y con nombre propio, pero no del aura y aires de un ente teatral.

Después de Diamond Dogs, Jones emprende un fructífero recorrido por algunos territorios inexplorados. Hasta finales de 1974, Jones había desarrollado su discurso de la mano del rock y las músicas vernáculas del norte de Europa.

Es obvio que el artista persigue un desarrollo estético que en algún momento de 1974 dio todo lo que tenía que dar. Después del receso de Pin-ups, Diamond Dogs es un acto de escapismo de un artista que pretende ser fiel a su tradición de sonar distinto en cada álbum, (cosa que nunca ha traicionado): cortar por lo sano y deshacerse de la percepción que tenía la gente de que él era Ziggy.

Young Americans.

Sin nada de maquillaje, el siguiente álbum es un puente hacia una mayor ambición estética. Ese investigador del arte, que hemos estudiado en estas páginas, se sumerge en la música *soul* de la ciudad de Filadelfia; el llamado, por él, *plastic soul*, o soul de los ojos azules.

Pero, ¿Jones se separa en realidad de una personificación? Similar a álbumes anteriores a Ziggy Stardust, lo que la música expresa es una atmósfera, un estado de ánimo, un presagio; una sensibilidad particular.

También la elección de los estilos musicales a abordar, el cambio estilístico de la voz y la rítmica totalmente negra. Música con alma, el último bastión del sentir puramente sensual, erotizado y netamente americano; la ropa colorida que viste, y esa actitud de trasnochador de Miami, son por sí solos los atavíos de un nuevo hombre americano.

¿Y qué nutre esas líneas escritas en el álbum? La crítica descorazonada al mismísimo ser consumista que se gesta en las metrópolis tecnificadas.

Para Jones, Young Americans de 1975 resulta en la expresión de un torturado amor con América. Relación de amor-odio. Jones es musicalmente americano y eso es necesario para arremeter con un discurso en contra del sueño americano.



Ilus 16. *God bless America*

“Al lado de los meticulosos movimientos de Bowie a través de los fríos extremos estilizados, el frenesí del soul y el disco contemporáneos, parecen un mundo aparte. Pero el lanzamiento del propio “disco avant-garde” (Peter York), *Young Americans* en 1975, dramáticamente revela una conexión insospechada.

El LP grabado en los estudios Sygma en Filadelfia—cuartel general del sonido Filadelfia— fue influyente en brindarle a la música disco de Bowie, predominantemente audiencia blanca.

“Ocupando una posición entre la pose de investigador artístico y su mitológica estampa del negro urbano “alivianado”, David Bowie fue uno de los primeros intérpretes blancos en abrir un pasaje importante entre los experimentos sonoros presentes en la música blanca y los timbres de los músicos negros contemporáneos.

Eso marca el reconocimiento del regreso del ‘exotismo’ excluido, enterrado y posteriormente ‘legitimado’ dentro de las consideraciones del pop blanco.”¹¹⁴

Temas como “Fame”, compuesto junto con su ídolo John Lennon y Carlos Alomar, muestran más clara la tragedia de la fama.

Y la radiografía sociológica que es el tema que le da nombre al disco*, se convierte en una dura crítica a los pilares del triunfo de la génesis del estadounidense; un modelo que se esparce a través del mundo, una seducción que hace presa de miles, pero que está condenada a subir al cadalso.

La música que invita a bailar en un devaneo totalmente sexual es invocada en “Facination”; y el *cover* a la canción de los Beatles “Across the Universe”, es caótico a propósito, sin traicionar al original.

Hay mucho en *Young Americans* del juez inflexible que representa el creador dramático, una diatriba que se encarga de escenificar la tragedia, pero también de sugerirla a través de canciones con gancho que ponen a bailar a la gente.

¹¹⁴ Ian Chambers, “Among the Fragments”, *Urban Rhythms*, Londres, McMillan, 1985.

* Es emblemático que el cineasta danés Lars Von Trier utilizara *Young Americans* como cortinilla final de su película *Dogville* (2003), que muestra fotografías en blanco y negro de estadounidenses que han quedado fuera del escandaloso sueño americano. La película fue acusada por críticos estadounidenses de ser una crítica demoledora a Estados Unidos a pesar de que el cineasta no había visitado nunca dicho país.

Muestra de ese sentimiento era el ya reseñado tema titular de Diamond Dogs, en donde se sintetizaban partes de una ideología totalmente nutrida por la contracultura en un tema amable, que en resumen resultaba grotesco e incongruente por propósito expreso del artista.

Y Young Americans desarrolla de manera suprema esa idea en donde el pesimismo característico de Jones se proyecta a través de una músicaailable y en apariencia inofensiva.

Demuestra con ello lo peligrosa y ambiciosa que puede ser, en manos de un individuo como Jones, la música. Porque hay que hacer notar que lo último que se pueda decir de Young Americans aún está en el aire que crea cada corte: un aire no explorado por blanco alguno antes que él.

Un entendimiento y fusión de estilos blancos y negros (como el acto de decir que la música no acepta divisiones racistas), en menosprecio de ese mismo racismo que auspicia, a los ojos de un artista como David Jones, la decadencia del americano.

El Bowie negro adquiere el disfraz temporal de una suerte de James Brown con navajas en la lengua, y desgaja en los ocho cortes del disco las enseñanzas de un pasado reciente, ahora nutrido por los ambientes musicales segregados por la *white trash* estadounidense. Jones es el primer artista blanco en aparecer en *Soul Train*, un programa dedicado a la música negra.

Canta con Cher y Marianne Faithful y disfruta de su propio exhibicionismo cantando temas en el programa de Dick Cavett. Young Americans da una lección de lo que debe ser un álbum de transición. Herbie Flowers, Carlos Alomar y Earl Slick se convierten en una base rítmica que sería muy importante en el siguiente año.

“Fue Bowie, sobre todos, quien cambió esa falta de rebeldía e imágenes de resistencia en un desfile de ambigüedad sexual masculina: en la música rock... (...) y luego con la música disco (Young Americans, 1975) antes de trasladarse a la experimentación con la música funk”.¹¹⁵

Muchos autores han clasificado a Young Americans como un gran álbum, pero sólo por lo que le siguió.

¹¹⁵ *idem.*

Station to Station.

Para el año de 1976, Bowie está completamente metido en las adicciones y al parecer harto de Estados Unidos. Es así que artísticamente Jones hace un regreso a la vieja Europa. Es Station to Station la siguiente parada en la larga búsqueda de Jones.

Este nuevo capítulo no se hubiera dado jamás de no ser por Young Americans, ya que Station to Station es en realidad algo así como un *funk-soul* robótico y mecanizado que explora el sonido electrónico europeo de importantes bandas como Erstründe Zende Neubautten, Kraftwerk, Neu!, Cabaret Voltaire y Trobbing Griestle.

Una síntesis un tanto extraña que combina, nuevamente, la tradición con la vanguardia. En esencia el mismo movimiento del pasado, sólo que esta vez Jones se sube en un tren que lo dirigirá directamente al futuro de la música.

Totalmente nostálgico de Europa, Station... combina lo aprendido en los años americanos con la fascinación de Jones por una nueva generación de artistas jóvenes de las ciudades industrializadas de Europa, cuyas enseñanzas está dispuesto a apropiarse.

Station... es pues, el tributo a la escena de música industrial, cuyo marco de referencia principal es la fábrica, la reproducción mecánica y un futuro pesadillesco. De hecho, la encarnación de este disco, The Thin White Duke, parece ser la viva imagen de ese nuevo europeo neonazi, elegante, cruel y materialista.

Ese ser émulo del teatro alemán anterior a la guerra, inspirado por la satánica mímica de Caligari, es también el mal que un pesimista de primera como Jones ve apoderándose de la vieja Europa.

La inspiración de Jones, como hemos estudiado, siempre órbita en torno a una catástrofe inminente, el fin del mundo es sólo el principio para empezar a describir una nueva fuerza maligna que empuja al ser humano unos centímetros más sobre la línea roja.

De ahí a que Jones escandalice a la prensa al hacer la señal hitleriana del *Sieg Heil*^{*}, no hay más que entender hasta dónde Jones lleva su propia representación de Bowie. Y más que, como dice Buckley, está a punto de ser consumido por las drogas.

* Es muy famoso aquel episodio en el cual Jones al bajar del avión saludó a la prensa con el saludo nazi iniciando la controversia que magnificaron los tabloides.



Ilus 17. *El delgado duque blanco*

El disco se conforma por seis cortes, el más popular y acaso accesible es el hermoso “Golden Years”, el resto del álbum es un verdadero reto para el escucha en donde se mezcla la magia (no es ocioso el gusto de Hitler por los símbolos mágicos antiguos), con el hedonismo.

Quizá jamás sabremos la verdad entorno a un álbum como Station to Station. Algunos pensarán, con justa razón, que su realización no pudo ser planeada, al ser producto de alucines de cocaína y salvajes ayunos de un Jones a punto de ingresar a la clínica.

Lo interesante del caso es que The Thin White Duke es un personaje que hubiera costado la vida al actor seguir interpretando con tanta verosimilitud, ya que Jones en verdad lucía como ese ser obnubilado por el poder, la dominación y el disfrute del mundo. Él era esa ensoñación apocalíptica; encarnación del mal de las cenizas del nazismo.

Ese año también nos trae el primer rol estelar de David Bowie en el cine. Nicholas Roeg, director inglés, lo dirige en la hoy *cult movie*, The Man Who Fell to Earth, la cual nos narra la historia de un extraterrestre (¿qué si no eso parecía *el delgado duque blanco*?) que viaja a la tierra en busca de agua para su planeta agonizante, pero se queda varado en la tierra olvidado de regresar.

¿Es Thomas Newton, el protagonista, el delgado duque blanco de Station to Station? La portada del mencionado disco es una imagen tomada de la película, y Bowie da vida a un ser esquelético con aire de una rareza, tan afín a él en 1976, que no cabe duda que él era esa creación demoníaca que vio la luz a mediados de ese año.



Ilus 18. *Portada de Station to Station*

Jones se había divorciado del glamour y actitud festiva del pasado. Ahora se entregaba por completo a una época de vacío, depresión y vicio que decidió representar al pie de la letra.

Sin embargo, antes de sucumbir por completo se dio cuenta de la dura realidad: era América, era De Fries, era el ego de estrella del espectáculo y la fama lo que lo consumía y lo hacía arder lentamente. Eran las drogas duras y un estilo de vida peligroso y al límite que no podría aguantar más tiempo.

Cuenta la leyenda que un día, en Los Angeles, Jones esperaba un taxi al borde de la acera. En la espera, su vista divagaba ociosa en la calle y se quedó viendo, al cabo de un tiempo, cómo un papel se había pegado a la llanta de un carro y la rueda marchaba sin dejar caer el papel.

Según comentan, Jones se imaginó que él era ese pedazo de papel, atrapado en los engranajes de América, entonces se dirigió a Berlín.

El delgado duque blanco había muerto.

APÉNDICE (a Pin Ups)

LAS INFLUENCIAS

“Si veo que una estrella es roja, no trataré de decir porqué es roja. Yo podría pensar la mejor manera de describirla y decirle a X persona, cómo es ese color. No cuestiono mucho; sólo relato, veo mis respuestas en los escritos de otras personas. Mi propio trabajo puede ser comparado a hablar con un psicoanalista. Mi acto está en mi sofá”.¹¹⁶

La anterior declaración de Jones en 1973, se puede ilustrar desde la admiración de éste por una gran cantidad de artistas de todas las épocas. Jones admira a Syd Barret por su visión psicológica, y piensa en Lou Reed y en Iggy Pop como los autores que mejor definen el pensamiento de rebeldía de toda una época.

Esa es la máscara teatral en Pin Ups, la reverencia, el disfrute, ese mismo sentido de encontrar sus respuestas en otros autores, se ve en la admiración por John Lennon, King Crimson, Bob Dylan, Neil Young, Pete Townshend y dos grandes jazzistas como John Coltrane y Miles Davis.

Jones se pone en el papel de un admirador, reconociendo que su propia visión estética se forma a partir de muchas otras que circundan y nutren el pensamiento contracultural de una época.

Con Jones las influencias son claras y no son regateadas. Jamás reconocerá ser más influyente que alguno de sus propios héroes. Y se sabe como uno más de los miles que les da por actuar, pintar, diseñar ropa, componer música y escribir tramas y poesía.

Jones es el clasemediero que defenderá a ultranza la expresión de las llamadas clases bajas, siempre en desprecio de medallas y reconocimiento de los círculos de “alta cultura”. *Sólo soy un escritor e intérprete*, ha dicho hasta cansarse.

Y viene a la mente el rechazo que hizo del nombramiento de Comandante del Imperio Británico en 2006. “Creo que una persona que ha hecho una carrera en las artes líricas, no necesita ese tipo de reconocimientos”. O del desdén de no presentarse a la ceremonia del Grammy en 2006 a recoger el premio a toda una exitosa trayectoria.

¹¹⁶ Michael Watts, “Oh! You Pretty Thing”, Elizabeth Thomson y David Gutman (Compiladores), *The Bowie Companion*, Ed. Da Capo Press, Inglaterra, 1996, p. 50.

Y también vale recordar cuando Jones conoció a Anthony Blair, Ex Primer Ministro británico. Blair no se dio cuenta de que Jones usaba zapatos de tacón femeninos, como en una especie de crítica subterránea hacia el elegante Blair.

Las anteriores actitudes pueden muy bien ser características de una personificación (un personaje que se llama Bowie); una personalidad que expresa un discurso de ambivalencia; por un lado interesado en la revitalización de sus sonidos, a base del constante acto de apropiación de la obra de los nuevos compositores.

Y por otro lado, un Jones que rechaza premios que Elton John, Mick Jagger, Paul McCartney y Eric Clapton recibieron gustosos, aun cuando la reina de Inglaterra demostró un enorme desconocimiento de los méritos de los nuevos Sires.*

A Jones no le interesa que le reconozcan como súbdito de la reina, o como un visionario. “Sólo soy un intérprete”, repite cada que puede. Declaración que de algún modo es demasiado cierta.

Sólo intérprete de las ideas y manifestaciones de la época. Un artista que previsoriamente toma lo ya dado y lo combina con propuestas incluso antagónicas. Jones es un fan del arte, jamás se sabrá el gran pintor; antes bien, reconoce que todas esas actividades “extra” son un *hobbie*, no se sabe virtuoso en absolutamente nada.

Para ponerlo claro: Jones jamás reconocerá (por una falsa y absurda modestia) que cualquiera de sus canciones sea mejor que una sola de John Lannon. Lo que queda por decir es que Jones dice ser el fan del arte que en la época del posmodernismo tardío que describe Fredric Jameson, todo mundo puede ser.

Jones es aquel artista que antes que virtuoso (aunque de hecho sea una virtud tener un ojo integrador como el que posee), es un admirador del talento, un inquieto sujeto que se encuentra inmiscuido en todo.

Y esto es porque en la era posmoderna es más fácil conocer las propuestas artísticas y participar de ellas utilizando lo que el estudioso de la comunicación define como *self media*** . De hecho es el propio CD (*compact disc*) muestra el alcance de la difusión de conceptos en la era de la reproducción mecánica.

* Fue muy conocido que la reina de Inglaterra al otorgar el rango de Sir al célebre *mano lenta* Eric Clapton, cometió la insolencia de preguntarle, a quien en los setenta era llamado *Dios* por su habilidad con la guitarra, “¿Y usted a qué se dedica?” Clapton contestó con educación: “Toco la guitarra su majestad”.

** O utilización posible de los medios de expresión que caracteriza al ciudadano.

La anterior es la última expresión de cómo actúa un artista totalmente posmodernista. Jones ha admitido que él no crea nada nuevo.

Jones es un intérprete de la cultura considerado por muchos de élite, pero en la esfera del pop. Demasiado complicado para los consumidores del *pop*; y menospreciado por esa alta esfera artística, por ser demasiado pop.

Dos esferas a las que Jones gusta de enseñarle los dientes y dejarlos con un palmo de narices. Al mundo *pop* al editar álbumes arriesgados y vanguardistas, en todo aspecto, como Low y Heroes, los dejó varados por lo menos diez años.

Y a ese mundo de alcurnia e hipocresía los sorprende al influir lo suficientemente al minimalista Philip Glass¹¹⁷, que compone dos sinfonías inspiradas en los anteriores, tituladas: Low Symphony y Heroes Symphony.

Nuevamente ese carácter histriónico nos arroja a un individuo que juega con las concepciones e instituciones culturalmente dadas para revertirles su mensaje y demostrar la hipocresía que anida en ambas.

Y la forma de hacerlo es utilizando las expresiones que surgen en los subterráneos; en los suburbios, y que surcan sin pena ni gloria la época que les ve nacer.

En toda la obra de Jones es claro cuando éste toma prestado lo que hizo otro autor, el autor no lo copia; lo interpreta y hace una parodia del mismo; ya sea a manera de comentario, o cita.

Toda su obra es una enorme referencia, una extensión citada que le sirve a sus propios planteamientos. Jones es el artista-intérprete, léase intérprete como prolongación de la acción del actor.

Y el escenario y vestuarios son constituidos por la música, no sólo en la composición de tonos, notas e innovación tecnológica, sino por lo que significa ésta para la cultura, el género musical en cuestión. Esa esencia es apropiada por el estéta para elucubrar su propia propuesta artística.

¹¹⁷ Aunque es cierto que para algunos puristas— francamente anquilosados y despreciables—de la tradición clásica de la música, Philip Glass no es un compositor serio.

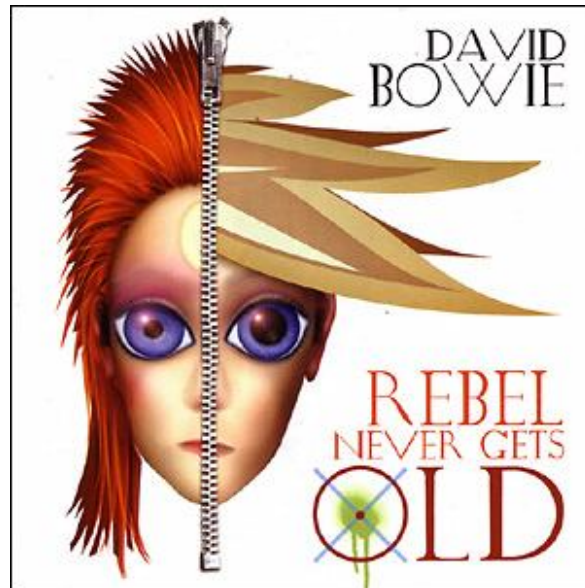
APÉNDICE (a Diamond Dogs)

REBEL NEVER GETS OLD

El anterior es el nombre de un *single* que salió a la venta en 2004. Incluye dos canciones: una reinterpretación del clásico “Rebel Rebel” de 1974, contenido en el LP Diamond Dogs del mismo año, y la canción “Never Get Old” que apareció en el disco de 2003, “Reality”. Vale la pena comentar cómo se entrelazan las iconografías y sentidos de dos canciones para brindar una idea de la intención del arte en Jones.

“Rebel Rebel” de 1974 es el mayor éxito comercial, a la fecha, de Bowie en Estados Unidos. Es una canción con una estructura musical sencilla (que no simple) que refiere al advenimiento de una nueva clase de jóvenes de las urbes.

La idea de respeto que Jones tiene de una juventud, su descripción puntual y las características de un amor que le profesa a las nuevas generaciones y que sería mayormente desarrollado en el hoy insuperable álbum Scary Monsters (And Super Creeps), de 1980, está representado en este track, que también se ha vuelto el más popular y representativo de David Bowie, una alusión clara a la juventud, un himno a ella en sí mismo.



Ilus 19. Portada del sencillo *Rebel Never Gets Old*

La sencillez de los acordes, muy al estilo de las canciones de The Velvet Underground, un ritmo constante y una voz irreconocible,—única e irrepetible en las canciones de Bowie—, nos dan por resultado un track que rehuye totalmente a la conceptualidad y pretensión artística.

En “Rebel Rebel”, Jones es sólo un intérprete popular más —en el mejor de los sentidos—. Y sintetiza en el pop, el recuerdo de toda la ideología del rockero, en un tema gozosamente rockero, con toda su imaginería y ambientes característicos.

El segundo corte: “Never Get Old”, forma parte de Reality, un recorrido musical de la escena neoyorkina posterior a los atentados del 11 de septiembre de 2001 y paralelamente una diatriba inteligente a la pululación excesiva de estrellas prefabricadas que los *mass media* exhibieron a principio del nuevo milenio en todo el mundo.

De hecho el título del álbum en cuestión es similar al del subgénero de programas televisivos (*reality show*) que se basan en “la realidad”, o hiperrealidad, como apunta Jean Baudrillard al definir una realidad creada, ex profeso, para aparecer ante las cámaras de televisión), pero aquí se toma el carácter que sustenta en cuanto a su relación con Bowie a principios de 2000, cuando ya es un ícono de la cultura.

En nuestra cultura, Jones carga el mito de ser el rebelde que nunca envejece, y eso lo sabemos de sobra, por la apropiación a los modernos y jóvenes músicos, y la idea presente en esas dos canciones une a dos épocas en un solo título.

Por un lado la etapa de la juventud, y por otro lado la etapa de la vejez y aceptación. Es resaltable que Jones entendió durante todos los noventa que ese sentido de mantenerse joven y nunca envejecer era alcanzable a través de la utilización de las más modernas músicas electrónicas de los noventa.

Álbumes como 1.Outside (1995) y Earthling (1997) nos muestran a un artista en un imperioso deseo de sonar vanguardista, como el acto de gritar a todo mundo: *mírenme todos, todavía soy capaz de..., aún no he envejecido...*

En fin, son un ejercicio de la misma dinámica de apropiación que desarrolló Jones en los setenta, pero que en los noventa, cuando esa dinámica era una fórmula depurada para crear estrellas, y en una década en la que los *mass media* se consolidan, parecían un acto de oportunismo rumbo a las ventas y el ególatra deseo de un artista acabado, por sentir y decir a altas voces que todavía podía marcar las tendencias en la cultura de masas.

Son álbumes irrepetibles que muestran la capacidad de asimilación que tiene Jones de las modernas escenas artísticas. Pero, es obvio que muchos entendieron que también era el intento de un hombre de sentir que aún no había envejecido.

El giro de 360 grados del último álbum de los 90, Hours... de 1999, nos demuestra que Jones en algún momento del camino comprendió que no tenía que demostrar nada más, y se abocó a disfrutar de su edad. Siguiéron dos álbumes de madurez envidiable: Heathen, 2002 y Reality, 2003, que representan el regreso de Jones a su viejo estilo de creación artística.

Muy bien entendido y expresado está esa reconciliación con épocas préteritas en ese sencillo: “Rebel Never Gets Old” un pasado que a todos se nos esfuma, conviviendo con una recién entendida madurez.

Entender que la actitud permanece intocable es necesario, el sentido de esa juventud siempre permanecerá en su arte y de eso da fiel testimonio la portada del sencillo: la unión de iconografías y sentidos que buscan reconciliar al artista con un pasado que ya no existe, sino en sus propios recuerdos.

APÉNDICE (a *Young Americans*)

BOWIE AMA A AMÉRICA, PERO JONES...

América, como hemos estudiado, era el horizonte promisorio del Robert Jones del suburbio de Bromley. Un lugar seductor, salvaje y lleno de aventura. Pero también resultó un lugar sumamente peligroso.

La inspiración de Jones proviene, en gran parte, de los pensadores y artistas americanos. Por ejemplo: en los textos de escritores como Charles Bukowski cobran vida personajes prototípicos de Estados Unidos, que pueden ir toda su vida de la mano del mismísimo lucifer y llegar a la vejez con felicidad. O pueden desaparecer en el acto sin ningún sentido.

Claramente, Jones no concede mayor crédito a la vieja señora que es la Europa de las dos guerras mundiales; no piensa que sea mejor o peor que América; pero sí tiene una posición totalmente teatral de lo que representa América; los dos lados antagónicos de una grandeza. América y Europa son vistos como dualidades con potentes cargas simbólicas.

Jones tiene la visión clásica del europeo del siglo XIX, aquella según la cual Europa es el pasado y América es un futuro luminoso. ¿Qué pensará el lector cuando se entere que para Jones ese futuro fracasó? ¿En dónde sino en Estados Unidos la vida pierde sentido rápidamente, en medio de un gusto inexplicable por la muerte?¹¹⁸; un aire de tecnología y urbanización, una imagen seductora. Son esas frases en “*Young Americans*”:

[Do you remember the President Nixon?
The Bills you have to pay?
]
¿Recuerdas al presidente Nixon?
¿Las cuentas que tuviste que pagar?

Frases que le devuelven al estadounidense promedio una imagen directa de cómo los ve un europeo como Jones.

¹¹⁸ Pienso en cómo, en los años ochenta, algunos asesinos seriales se volvían personajes populares y surgían a su alrededor cientos de fans deseando imitarlos.

Interesante tema de investigación el hecho de que, de la misma forma que existen en la cultura versiones anti europeas en el cine, la pintura y la música, importantes obras de la cultura como La Dolce Vita (1964) de Federico Fellini, involucran un comentario crítico en contra de la cultura consumista proveniente de la urbe estadounidense, y cómo ésta influye en la sociedad europea. El profesor universitario de Historia mundial, Ricardo Magaña refiere:

“Todo se trata de contextos políticos. Los europeos jamás irían a una guerra, sino hasta agotar todas las posibilidades. Claro está, que me refiero a la moderna Europa. Ellos tienen idea de lo que cuesta ganarse un régimen democrático, saben que la guerra es una de las últimas soluciones. Desde que comenzó la expansión estadounidense con Roosevelt para cumplir el Destino Manifiesto, Estados Unidos es, para otras naciones, una tiranía disfrazada de democracia.”¹¹⁹

Lo anterior bien podría explicar ese sentimiento que hace a Jones cantar: [God is`nt american] *Dios no es americano*. Quiero hacer notar que la idea de los Jóvenes Americanos, (en donde Jones mostró uno de los pocos temas a los que recurre constantemente —obsesiones, dirían los expertos—) es una extensión de la idea, descrita anteriormente, del actor como un ser que contempla un mundo que se le cae a pedazos sin poder hacer otra cosa que lamentarlo.

Es una teatralidad que se extiende en cada acción, y Jones elige como víctima propiciatoria al americano. El ser que más ama; desde que de ahí proviene su amor a la música y al estrellato; pero también el que utiliza a menudo para sentenciar crueles desenlaces de muerte y constricción.

Ahí está la canción de 1997, “I’m Afraid of Americans” (nótese la alevosía del título) en donde canta:

[Johnny wants a brain
Johnny wants to suck on a Coke
Johnny wants a woman
Johnny wants to think of a joke

¹¹⁹ Ricardo Magaña, “La nueva Europa”, clase de Historia Mundial, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, “Edificio A”, martes 17 de septiembre de 2004.

Johnny's in America]

*Johnny quiere un cerebro
Johnny quiere beberlo en una coca
Johnny quiere una mujer
Johnny quiere pensar que es una broma
Johnny 's en América*

Un momento extraño, pero ilustrativo del caso, es cuando en un clip promocional de dicha canción, Trent Reznor (el cual es un músico estadounidense del género industrial, muy reconocido en la actualidad como líder de la banda Nine Inch Nails), persigue a Bowie a través de las calles de Nueva York, escenificando el temor de Bowie a los jóvenes americanos.

También en 1997, durante el concierto en el que se conmemoraba el aniversario número cincuenta de Jones, éste presenta a una banda de jóvenes nativos de Nueva York, llamada Sonic Youth (dicha banda es una de las más influyentes en la música rock actual), e interpretan este tema, con la dedicatoria especial de Bowie para la audiencia, y para los talentosos jóvenes americanos que le ayudan en la interpretación.

Si ya de por sí es una felonía tener una canción con ese título y cantarla en Estados Unidos, (aun, conseguir colocar el *single* en la radio), le podemos agregar una característica más de extracción teatral: durante la interpretación del tema en pleno escenario del Madison Square Garden, Bowie señala constantemente al público dedicándoles dicha melodía.

APÉNDICE (a Station To Station)

EL PESIMISMO DE LA ÉPOCA

O mejor dicho, el pesimismo de todas las épocas. Para un artista como Jones todas las épocas son funestas. Mejor explicación quizás encuentre en el psicoanálisis de Jung o Freud, pero la obra de Jones es muy clara en ese aspecto.

El poeta trágico se inspira en la decadencia y la abyección, obras importantísimas de la cultura se han gestado poniendo atención al lado oscuro de la naturaleza humana, y la de Jones no es una excepción. Muy en el fondo quien estudie su obra se dará cuenta de que Jones está elaborando un genuino discurso de muerte en donde cada nueva mutación en un ser especial ejemplifica mucho más de lo que parece.

En definitiva ese personaje hace un comentario muy crítico a todas las formas de pensamiento que se legitiman en la sociedad en perjuicio del concepto de ser humano que Jones expresa en su arte, no sólo él, sino distinguidos miembros de su generación. Jones es el *hippy* que confía en el amor y la paz como la solución, y que piensa que a los 30 años ya se está viejo. Sin que lo sea expresamente, cada personaje lleva implícita una carga política indisociable, pues Jones es un individuo muy informado y encuentra inspiración en el mismo acontecer social.

Aunque, en efecto, los postulados del hipismo sean el mensaje último de muchas melodías, Jones no pierde el tiempo enajenándose con la realización de esas utopías; por el contrario, su exacerbado pesimismo no deja de sugerir que todo esfuerzo parece inútil. La forma es sutil, artificiosa, ambigua y en ocasiones embustera, pero al final de cuentas un análisis concienzudo nos traerá que cada álbum es la imagen de un desahuciado.

Esto no es invención, durante gran parte de su carrera, Jones en verdad deja claro el concepto de que el mundo está por acabar. En su obra toda época trae consigo sus aflicciones; todo personaje que crea termina desapareciendo en la misma forma.

Vale la pena que alguien explique porqué todos sus personajes fenecen en la misma forma, y porqué el silencio es casi hermético en torno a ellos.

Por décadas los periodistas y expertos se han roto la cabeza tratando de resolver el enigma que es David Bowie. El mejor momento en su vida es cuando tienen a Jones a solas para cuestionarlo sobre algún alter-ego, y sin embargo el artista sorteará las preguntas cual

si fuesen olas, y saldrá limpio, no explicará absolutamente nada, antes bien se dará el lujo de sonreír enigmáticamente, gastar un chiste inglés, y evadirse.

Esa característica es, para nosotros, donde Jones comprende que si explica alguna vez sus motivos, acabará con su mito. La música de Jones no es una simple obra musical, es el enfermizo plan de un hombre que es capaz de poner a bailar a la gente con una canción tan pesimista como “Diamond Dogs” o “Station to Station”.

En el caso de Station To Station la música es el vestido de un personaje abominable que representa un ejemplo visible de una problemática social cuya importancia no se puede soslayar según su autor.

Es decir, a Jones no le ayuda a nada el haber elegido el rock, pues la profundidad de su discurso se soslaya, y se minimiza, sólo por ser música popular. Pienso en una obra como Eugénie Grandet de Honoré de Balzac, en la cual el autor escenifica a una sociedad mezquina y materialista; o en El Retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde, que arroja una severa crítica a la sociedad aristocrática de su tiempo. Creo en lo personal que Jones es un autor tan serio como Balzac y Wilde, y su obra es una construcción que muy pocos aprecian en toda su seriedad.

Es, en efecto, el artista movido por preocupaciones sociales que elabora pequeños diagnósticos en su arte para expresar su desconcierto ante los acontecimientos que les toca vivir. Se trata de comentarios realizados a través del arte, que se hacen llegar al público, sin que se diga que es precisamente una crítica político-social, Jones disfraza todo.

El delgado duque blanco es un engendro emanado de un mundo caótico que Jones, en su afán estrictamente artístico, o en su propia pesadilla personal, ve caerse a pedazos y al cual no le concede más esperanza de vida que cinco años. Entonces, surgen *el hombre que vendió al mundo* y *el delgado duque* para llevarse entre sus fauces lo que queda de la humanidad, en un manifiesto de teatralidad del propio universo trágico del artista.

Entonces creer en que las encarnaciones de Jones en un ser extravagante y bizarro, son sus personales diagnósticos de la época que vive, incluyendo las problemáticas que ve golpeando a la sociedad de nuestro tiempo, es un justo medio para entender un poco la expresión de Jones, porque esto no es nada distinto del teatro, con ello Jones no abandona el teatro nunca.

The Thin White Duke, el personaje de Station To Station es, en tal aspecto, un ser emblemático de una época caótica y difícil, como la posguerra. Es el *neonazi* como suerte de *súper villano* de historieta.

La relación entre *el delgado duque* y *el hombre que vendió al mundo* es más que obvia, el personaje es tan abominable en el aire avieso que se recrea en cada corte, como una gangrena que avanza conforme los tracks del álbum se deslizan.

En la historia de *el delgado duque blanco* vemos a un ser orillado al odio por la individualidad de la sociedad moderna. Y el track inaugural que anuncia su regreso y descenso de una locomotora, nos trae de nuevo esa idea escalofriante de que cuestiones como el fascismo y totalitarismo permanecen durmiendo a la espera de que alguien las alebreste.

Para dar un panorama del artista con una preocupación social, tomaré el ejemplo que constituye la última película del cineasta italiano, Pier Paolo Pasolini. Saló la 120 giornati di la Sodoma^{*}, se basa en la obra del siglo XIV del marqués de Sade, y en ella Pasolini crea una abjuración^{**} de su anterior trabajo, en una cinta que para muchos críticos es la más repugnante y controvertida de todos los tiempos, ya que la cara más desconsoladora del fascismo es expresada sin que los protagonistas alcancen algún tipo de salvación.

Obras como Station To Station, mantienen una relación de diatriba contra los regímenes totalitarios, y al igual que la última obra de Pasolini, (aunque no en un tono tan brutal), reflejan una actitud socioconciente del autor que muchos gustan socavar y minimizar.

El sonido robótico y mecanizado de Station to Station sugiere la deshumanización de una máquina, y llega a nosotros filtrado y sin vida, como si estos sonidos obraran desde el principio del álbum describiendo los prologómenos de una catástrofe que se acrecienta

* La historia se ubica en la fugaz república de Saló (fundada en el norte de Italia en 1943 tras la liberación de Mussolini, y desaparecida en 1945) allí cuatro señores representantes de los poderes del Estado, raptan a 12 adolescentes hombres y mujeres y los conducen a un castillo en el que les inflingirán todo tipo de torturas hasta culminar con su asesinato.

** En su anterior trilogía de films, Pasolini veía como salvación del hombre el amor y el sexo, y a eso se abocan sus tres filmes basados en obras de la literatura universal: El Decamerón, de Boccaccio, Los Cuentos de Canterbury, de Chaucer y Las Mil y Una Noches. Es relevante que tras su trilogía de la vida en la que expresa que la vida campesina del pasado era mejor que la moderna, retorne al presente con una abjuración de la vida a favor de la muerte con su última cinta Saló..., escasos días después de su estreno el cineasta fue asesinado bajo circunstancias aún misteriosas.

poco a poco (como la locomotora acercándose), hasta que en el corte final estalla, sin que quede algo qué hacer.

Si se pierde la idea de la concatenación que sigue del principio al final un álbum como Station to Station, (y es que Jones crea un vestido para todo su álbum, todos los cortes, aunque musicalmente viajan a distintos rumbos, parecen cortados por la misma tijera), se pierde la poderosa idea dramática que persigue el advenimiento, auge y decadencia del personaje.

Lo trágico también, es que una vez que el álbum termina, el escucha no volverá a escuchar que Jones haga un álbum con ese sonido característico, la siguiente exploración tendrá un sonido distinto. Una forma de cumplir la tragedia en términos musicales, pues ese Jones también muere para siempre.

A manera de comentario crítico que sube de tono con los años, lo expresado en el pesimismo de Diamond Dogs, Young Americans y Station To Station, por el socio consciente Jones, será retomado en posteriores trabajos, haciéndose, ese sentido melancólico y desesperanzador que los arropa, un sello característico de toda la obra de este autor.

Capítulo 2

Meditación y caída

1977-1979

Inmigrante en Berlín



Low.

La llegada a Berlín a finales de 1976 estuvo precedida por rumores de que había tocado fondo. Nadie presagiaba otro año para él después de averiguar su estado de salud.

El éxtasis del mundo, la insensibilidad y el duelo al matar a tantos y sentir regocijo por ello posiblemente lo sembró ante la disyuntiva de abandonar el juego del espectáculo para siempre y dedicarse a actividades que podrían considerarse más sanas.

Volverse un diletante, *outsider* y vagabundo puede bien responder al deseo de alejarse de ese pasado que le reclamaba, o bien de buscar una revitalización enfermiza de sus sonidos rumbo a extraordinarias ventas.

Sin embargo, el derrotero emprendido le trajo la incompreensión de su público objetivo, y el rechazo casi unánime del público masivo que pretendía conquistar desde el principio. Pero a él pareció no importarle.

Si hablamos de que en una historia siempre existe un lugar para las meditaciones que permitirán encontrar al personaje un nuevo camino; lugar de retiro en donde sólo conviven el artista y su propio espíritu, ese lugar para Jones fue Berlín.

Es porque fue el movimiento más arriesgado que ha llegado a realizar en toda su vida, un movimiento tan incomprendido en su propia época, que en esta le ganó la verdadera inmortalidad artística.

A partir de aquí ese instinto que hacíamos notar en otros capítulos, el de captar las escenas artísticas y ambientes, se metamorfosea en el entendimiento del caos que aún vive una ciudad legendaria como Berlín. Nuevamente aquí hay un histrionismo, pero que no se podrá definir desde el significado a veces absurdo de las palabras.

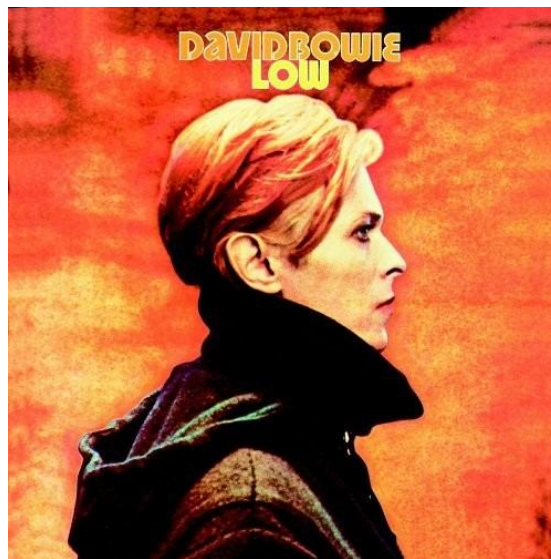
Aquí las palabras son un lastre para explicar en las densas atmósferas ambientales, la presencia viva y latente de un ego. Lejos de Ziggy, el cual ya resulta odioso, su explicación de la tragedia permanece intacta, y se decide ahora por un camino nuevamente inexplorado por el *pop*, el cual es precisamente el otro extremo de la intelección que nos traía Ziggy.

¿Es Jones convirtiéndose en músico de instrumentales, como nunca lo fue? En definitiva es un intento por abandonar todo lo anterior, pero ¿cómo puede el artista negar su

propia constitución psíquica y sentir ante el arte? ¿Jones abandona la tragedia?, en ningún instante.

Para 1977, Jones produce y graba al lado de Brian Eno, el cual había sido brevemente el tecladista y arreglista de la gran banda Roxy Music, y que llevaba una sólida carrera como solista, con cinco álbumes y colaboraciones como productor con otros artistas, el primero de una trilogía de álbumes ambiciosos que se convertirían en verdaderas piedras de toque de los posteriores movimientos musicales relaciondos al *pop*.

Desde el cuartel general de estos dos talentosos artistas, en los estudios Hansa, justo a un costado del tristemente célebre muro de Berlín, Jones compone guiado por las estrategias minimalistas de Eno, (de las que hablamos en uno de los apéndices al final de este capítulo), la primera parte de esa trilogía, el flamante Low.



Ilus 20. Portada de *Low*

Low seduce desde esa portada que nos muestra a Bowie de perfil, ataviado como uno de esos emigrantes turcos buscando pan en las calles de Berlín oriental. Otras informaciones nos dicen que es el mismísimo Thomas Newton, debido a que parte de esta música sería utilizada como banda sonora para la película de Nic Roeg, además de que dicha imagen es la composición de una fotografía de la película, The Man Who Fell To Earth.

Según algunos otros refiere al perfil Bajo (*Low profile*) y según otros es una apropiación de alguna figura clásica de la cultura, apuntando hacia algún lado, con una posible explicación verdaderamente engorrosa y espesa. Nada importante si se trata de hablar del contenido de Low.

En total son once melodías, cinco de las cuales son complicadas tonadas *pop* rebosantes de efectos sonoros y experimentaciones ambientales, los otros seis temas son melodías instrumentales muy basadas en el *ambient*, del que Brian Eno era y sigue siendo uno de sus fundadores.

Según lo escrito por Eric Tamm, Low es un álbum que trata de emular (aunque con consentimiento del autor), al álbum de Eno llamado Another Green World de 1975. La estructura es similar en Low, una cara para melodías *pop avant garde*, y otra para instrumentales de *ambient* experimental.

Tamm, también explica que todo lo referente a técnicas, instrumentaciones de sonido y retruécanos de estudio de grabación corrieron por parte de Eno, pero que el lado musical es totalmente de Bowie.¹²⁰

¿Existe una relación intrínseca entre el jovial principio de la obra con el tema instrumental “Speed of Life” y el fatal y desesperanzador desenlace en “Subterraneans”? Claro que sí: la tragedia. Pero esta vez sentida como una real evolución de sentidos que no podemos aprehender desde los significados totalmente lógicos. Pero sí desde las posibles significaciones.

Cada quién tiene su propia teoría sobre el álbum, lo cual nutre la pluralidad de ideas en torno a una obra, cosa que no es ni por asomo negativa. Para mí es lícito pensar que nuevamente un tema revoloteaba en la cabeza de Jones al escribir algunas de las líricas que se escuchan en este disco.

La historia que refiero trata de una chica que se encuentra encerrada en su habitación sin atreverse a salir al mundo exterior. Todo marcha mal, la chica permanece en su sitio sin salir, siempre encontrándole algo de belleza a unos tristes muros azules que le sirven de prisión, hasta que languidece dentro de ellos y muere.

¹²⁰ Eric Tamm, “Soul Robots: Eno and Fripp with Bowie”, Elizabeth Thomson y David Gutman (Compiladores), *The Bowie Companion*, Ed. Da Capo Press, Inglaterra, 1996, pp. 143-149.

El inicio de la parte cantada, en el tema “Breaking Glass”, nos dice:

[Baby, I've been, breaking glass in your room again
Listen*
You're such a wonderful person
But you got problems oh-oh-oh-oh
I'll never touch you]

*Nena, he estado, rompiendo vidrio en tu habitación otra vez
Escucha
Eres una persona maravillosa
Pero, tienes problemas
Jamás te toqué*

Significación que se une con la siguiente canción, “What In the World”:

[You're just a little girl with grey eyes
Never mind, say something
Wait until the crowd cries
Oh, wait until the crowd cries
You're just a little girl with grey eyes
So deep in your room, you never leave your room*
Something deep inside of me - yearning deep inside of me
I'm just a little bit afraid of you]

*Tú sólo eres una pequeña niña con ojos grises
no importa, di algo
espera hasta que la multitud calle
sólo eres una pequeña niña de ojos grises
tan hundida en tu habitación
tú nunca dejas tu habitación
algo dentro de mí- un deseo ardiente dentro de mí
estoy un poco asustado por ti*

Tema que continúa para después proyectarse a sus anchas en el himnico “Sound and Vision”:

[Don't you wonder sometimes
'Bout sound and vision
Blue, blue, electric blue
That's the colour of my room
Where I will live

* En esta parte de la canción se escucha un efecto de sonido, relativo a estar rompiendo vidrio.

* Otra vez nos refiere a la chica en una habitación.

Blue, blue**
Pale blinds drawn all day
Nothing to do, nothing to say
Blue, blue
I will sit right down, waiting for the gift of sound and vision
And I will sing, waiting for the gift of sound and vision
Drifting into my solitude, over my head]

*No te preguntas a veces
Por el sonido y la visión
Azul, azul, eléctrico azul
Ese es el color de la habitación
Donde viviré
Azul, azul
Y me sentaré a esperar, esperar por el regalo del sonido y la visión
Y cantaré, esperando por el regalo del sonido y la visión
Desapareciendo dentro de mi soledad, sobre mi cabeza*

La idea de una historia alrededor de este álbum parece odiosa, pero vale la pena apuntar la relación de esos temas, que se ven en correspondencia con la última pieza cantada, titulada “Be My Wife”, en donde Jones parece salvar la tragedia al proponerle matrimonio a la hermosa chica de ojos grises que vive entre muros azules.

También en un exceso de relaciones —que serían un gasto de tinta en otros artistas— podemos elucubrar la hipótesis de que aquello que mantiene a la muchacha en su habitación es ese miedo a fracasar, el letargo (a eso quizá aluda la lentitud de los temas, y el nombre aquel: Low). Lo podemos entender a través de ese tema llamado “Always Crashing in the Same Car”, equivalente a decir: *siempre fallo en la misma forma*.

Pero son sentidos nada explícitos, totalmente puestos a consideración de la mejor opinión del escucha. Claro, que descuidar la relación entre la temática de los cortes sería desperdiciar una preciosa concepción del arte de este hombre, la concepción de su teatro.

Si pensamos que el resto de las composiciones, al ser experimentos ambientales instrumentales, no tenían que ver con la historia inicial, en un alarde de audacia nos es válido creer, sin que esto parezca demencia, que hay una relación dramática entre la atmósfera y la envidiable historia que sirve de marco a estas obsesiones estéticas.

** Definitivamente el mismo juego que en Space Oddity, de 1968, en donde se jugaba con los distintos significados de la palabra, es decir: *blue*: azul, pero también, *blue*: triste.

“Speed of Life” no deja de sugerirme la vertiginosidad de una vida que nuestra protagonista podría conquistar si saliera de su habitación; y “A New Career in A New Town”, no cesa en su constante sugerimiento de cambiar de aires, (tal como Jones lo hizo al venir a Berlín), nos lo dice una jovialidad dibujada muy con ese propósito*.

Por otro lado, temas como “Weeping Wall”, con esa orquestación de sonidos cristálicos y claustrofóbicos nos devuelven a la idea de la tragedia ineludible de esa chica, atrapada entre muros.

A propósito de algunos de los *tracks* del álbum, Tamm nos menciona que Eno comentó en entrevista, que existe un serio problema en cuanto a la autoría de cada una de las canciones. Por ejemplo, el track “Art Decade” se le atribuye a Bowie, pero Eno explica que él lo rehizo y lo sacó del baúl de las tomas inservibles.¹²¹

El hecho resalta la estrecha colaboración de estos dos músicos durante la grabación, y lo mucho que es el álbum tanto de Bowie como de Eno. El final del disco, con esos dos portentos llamados: “Warszawa” (único tema acreditado a Bowie/Eno) y “Subterraneans” no dejan de sugerirnos el desenlace funesto de la hermosa chica entre sus muros azules.

Lorne Murdoch nos habla de lo que pudo inspirar estos dos inconmensurables tracks: “Warszawa es la evocación de Bowie del bloque Este de la ciudad que él había visitado en su viaje a través de Polonia, en abril de 1976. Las imágenes del viejo ghetto judío, la destrucción de la ciudad durante la guerra y la tristeza de la capital durante la posguerra, son aquí evocadas.¹²²

Y de “Subterraneans”, Murdoch nos comenta: “...utiliza a los moradores subterráneos de la ciudad como un símbolo de gente viviendo sus vidas bajo un régimen totalitario”.

Cuando hablamos de música sin connotaciones, sin las ataduras que al parecer pretendo darle a este mosaico de la música instrumental más depurada que ha creado Jones, al parecer pretendo cernir la génesis del arte de este disco a un puro y absoluto concepto.

* Es intencionalidad manejar estadios tristes que pasan a alegría bien intencionada, pero que se ve interrumpida por el desenlace adverso. Es parte de una atmósfera que va sugiriendo que aún la esperanza revolotea en esa habitación. Así el trago es más amargo para el espectador cuando toda esperanza fracasa.

¹²¹ Eric Tamm, *op.cit.*, p.145.

¹²² Lorne Murdoch, “Hitting an all-time Low”, Elizabeth Thomson y David Gutman (Compiladores), *The Bowie Companion*, Ed. Da Capo Press, Inglaterra, 1996, 154.

Pero el afán que empleo aquí no es el de dar por sentado que éso sea, sino el de mencionar hechos que podrían llegar a explicarse conociendo la proclividad del Jones que estudiamos para contar historias de trágico desenlace.

Sirva esto para entender que, ya sea que hablemos de música atada a un concepto, o nos refiramos a música que llega a un éxtasis, llamado por Nietzsche, dionisiaco, la tragedia corre por las venas de este hombre. Su afabilidad en temas como “Speed of Life” es momentánea, pues esos caracteres se mutarán, a pronto, en una horrenda tragedia que cimbrará el corazón del escucha.

A lo que nos referimos es que este Low puede entenderse como parte del resto de la obra anterior del artista, exactamente la misma ilusión y determinación del trágico, sólo que utilizando un disfraz indefinible, una nueva forma insospechada.

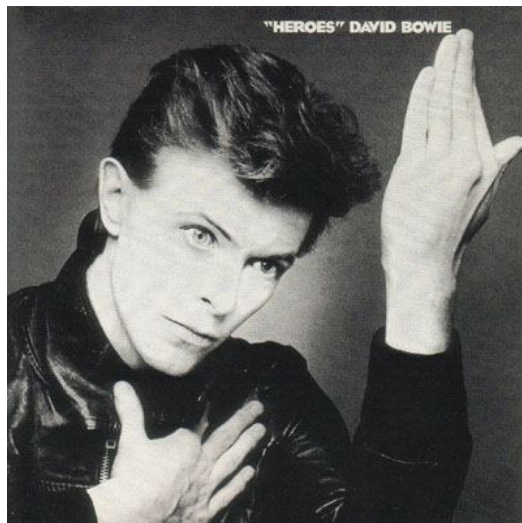
Apuntar la relación existente entre el escaso texto y un desarrollo dramático (que conste que no nos referimos a probar exactamente lo que quiso decir nuestro artista) puede ayudar a una nueva interpretación de la obra de un gran artista.

Jones ha dicho que lo que mayormente inspiró ese aire lúgubre de “Warszawa”, “Weeping Wall”, “Art Decade” y “Subterraneans” fue la atmósfera que percibió en el aire de la ciudad de Berlín repleta de desigualdades, con una situación al borde del límite: inmigrantes turcos vagabundos, el resentimiento de un pueblo que había perdido dos guerras consecutivas, dividida por las dos nuevas potencias mundiales; y una ciudad que luchaba por unirse a pesar de ese horrendo muro que separaba un pueblo y le dividía.

Ese fue el siguiente punto que decidió tocar Jones. 1978 sería el año de edición de la siguiente parte de la trilogía.

“Heroes”.

Abusando de la paciencia de nuestro lector, la siguiente obra de Jones está parcialmente atada por una típica historia de alcohólicos anónimos. Suena burdo en esas palabras, pero como lo explicaremos no es otra cosa que ello mismo. En la portada de “Heroes” tenemos a un Bowie saludando con respeto solemne y visible a un personaje que no se puede ver.



Ilus 21. Portada de “*Heroes*”

El impresionante “Heroes” comienza con una canción llamada “Beauty and the Beast”, la cual en medio de orquestaciones *ambient* y coros contrapuntuales clama:

[Someone else inside me
Someone could get skinned, how?
You can't say no to the Beauty and the Beast]

*Alguien más está dentro de mí
Alguien que me puede despellejar, ¿cómo?
No puedes decirle no a la bella y a la bestia*

En un intento suicida de explicarlo así: Jones, en mi opinión, no entra a un sentido solemne en dicho corte, simplemente relata que el personaje del que habla no puede dejar el alcohol por ningún medio, o sea: su adicción lo tiene atado.

El tema se une con maestría al posterior “Joe the Lion”, en el cual nos cuenta la escena de un tipo que se envalentona después de unos tragos y se siente como toda una fiera.

[Joe the Lion
Went to the bar
A couple of drinks on the house an' he said
"Tell you who you are if you nail me to my car"
Joe the Lion
Made of Iron]

*Joe el león
Fue al bar
Un par de tragos y él dijo:
“Te diré quién eres si me llevas a mi carro”
Joe el león
Hecho de acero*

Para finalizar, y con ello quizá ganarme el linchamiento de muchas personas, el tema clásico (si existe uno en la obra de Jones, ese es este), “Heroes” refiere, a parte de la conocida y romántica historia de una pareja que se ama a través del muro de Berlín, a una propuesta sincera de dejar el alcohol para siempre.

[I, I will be king
And you, you will be queen
Though nothing will drive them away
We can beat them, just for one day
We can be Heroes, just for one day
And you, you can be mean
And I, I'll drink all the time
'Cause we're lovers, and that is a fact
Yes we're lovers, and that is that]

*Yo, yo seré rey
Y tú, tú serás reina
Y nada se interpondrá
Podemos vencerlos, sólo por un día
Podemos ser héroes, sólo por un día
Y tú, tú podrías ser mala
Y yo, bebo todo el tiempo
Porque somos amantes, y eso es un hecho
Sí, somos amantes, y así es esto*

Porque somos amantes, y ese es un hecho/ sí, somos amantes y así es esto.

La mayoría pensará, desde la solemnidad o la idealización romántica, que ese amante es una escultural mujer (u hombre), pero en realidad podría referirse simplemente a su propia botella de vino.

En fin, sólo es un intento de hacer notar una capacidad de sátira en el hecho anterior. Todo está puesto para hacer relucir una posible doble significación, que hemos visto es afín al actor. Si el lector ya se convenció de que existe una relación en algunas de las líricas, huelga decir que esto forma parte del arte y significaciones de la obra.

El sentido heroico que persigue Jones trasgrede por completo la idea clásica del veterano de guerra que recibe condecoraciones por ir a matar a los hijos de otra nación. El saludo solemne de la portada es sólo un temerario guiño de ojo, un héroe puede ser una pareja que no teme a expresarse su amor a pesar de que las balas le pasan zumbando por la cabeza, o un simple alcohólico que es capaz de dejar su vicio. Tal como Jones al dejar la cocaína.

Ahora, si hablamos de sutilezas, este álbum entra a una proyección totalmente profunda: salir del cuarto azul de Low. Si nos atenemos a que una trilogía persigue relaciones, vale la pena preguntar, ¿no sería heroico que nuestra pequeña de la historia anterior saliera de su cuarto de paredes azules?

Un montón de cosas a considerar, incluyendo la historia del propio Jones que, como hemos estudiado, venía a Berlín huyendo de la catástrofe que se cernía sobre su cabeza en América, la adicción a la coca y a la heroína, y un sin fin de vicios.

Si se presta atención a la anterior exposición de ideas, “Heroes” es autobiográfico. En diversos sentidos parece jugarnos una broma, y a la vez sugerirnos de forma subversiva el alcance del talento de un hombre o mujer cuando se decide a salir de sus propias paredes azules.

Al *staff* de Low se une para esta ocasión el intelectual Robert Fripp, el gran guitarrista de la, en ese entonces, fenecida banda King Crimson. Fripp se une al equipo en Berlín por idea de Eno.

Cuando Fripp llega a Berlín lleva también su sobrepasado conocimiento en atmósferas y tratamientos que más tarde se llamarían *frippertronics*, los cuales no dejan de ser tratamientos experimentales de estudio sobre las líneas clásicas que describen los instrumentos.

De acuerdo con Fripp ese trío debe sus similitudes estéticas a que todos tienen similar edad, y son “más o menos de la misma clase trabajadora de los bajos fondos”. Sigue Fripp, “Cada uno de nosotros encuentra dificultad en aceptar la responsabilidad de tener sentimientos”.¹²³ A este tema la periodista Murdoch agrega importantes conceptos.

¹²³ Eric Tamm, *op. cit.*, p.147.

“La calidad mecánica tuvo precedentes europeos en las producciones discográficas de Giorgio Moroder y una aproximación más experimental en grupos como Kraftwerk, cuya música a menudo prescinde de descripciones narrativas de las relaciones interpersonales, para evocar, en su lugar, un más general sentido del entorno”.¹²⁴

Eso parece explicar la propensión de Eno y Fripp a describir entornos que reflejan su propio sentir sin la, para ellos, odiosa tarea de expresar que son sus sentimientos. Jones entra al concepto de estos dos, pero él no puede evitar expresar que las melodías hablan también de él mismo.

Después del tema “Heroes”, el cual al igual que los temas hablados del álbum cuenta con la participación de Robert Fripp, siguen canciones oscuras e influyentes en las posteriores generaciones, tales como “Sons of the Silent Age” y “Blackout”. El resto es una repetición de la fórmula de Low que combinaba temas cantados con instrumentales.

Según los especialistas, “Heroes” posee mejores temas instrumentales, nuevamente influidos por los ambientes berlinescos y la imaginación de la catástrofe nuclear.

Y aquí encontramos nuevamente esa obsesión lacerante de un mundo convulso y pronto a desaparecer. “V2-Schneider” es una clara alusión a la guerra de los proyectiles teledirigidos V2, los cuales hicieron estragos ante los aliados durante la segunda guerra mundial.

“Sense of Doubt” comienza con los temas instrumentales, y es una incertidumbre que se va a diluir con un destello sónico al final de la composición, un gesto de iluminación. “Moss Garden” nos brinda una sobrecogedora quietud que se ve, hacia el final del tema, amenazada por un zumbido en el cielo.

El último de los temas instrumentales es “Neukoln”, en el cual flota una desesperanza total que llega a nosotros a través de un magnífico solo de saxofón interpretado por Jones. Diríase que este tema es una representación del mundo tras la catástrofe nuclear.

Y cuando termina “Neukoln”, comienza “The Secret Life of Arabia”, un tema que parece el desenlace de la historia de la pequeña atrapada en su habitación.

¹²⁴ Lorne Murdoch, *op. cit.*, p.151.

[I was running at the speed of life
Through morning's thoughts and fantasies
Then I saw your eyes at the cross fades]

*Había huido en la velocidad de la vida
A través de pensamientos matutinos y fantasías
Y luego vi tus ojos en la cruz desvaneciéndose*

Canta la voz de una esperanza que se deshace para sentenciar:

[The secret life of Arabia

You must see the movie the sand in my eyes
I walk through a desert song when the heroine dies]

*La vida secreta de Arabia
Debes ver la película la arena en mis ojos
Camino a través de una canción desierta cuando la heroína muere*

Cuando la heroína muere. Todo lo anterior, aclaro, es un intento de deducir sentidos que se encuentran en la obra, no de decir que eso significan, como verdad última. El sentimiento del drama que exuda la obra de Jones nos lleva a considerar siempre la relación entre la música, el teatro, la imagen y la acción.

Muy posiblemente, al igual que tantos y tantos creadores, el instante de inspiración en Jones sea toda vez inaprehensible para el escucha, ya que esta inspiración pudo venir al observar el vuelo de una mosca.

Pero en definitiva nos compete en este análisis ensayar una posible explicación de los sentidos de toda esa extraordinaria música y una relación indisoluble con el teatro, con la tragedia.

Ahora, nótese cómo se hace alusión al título de una canción de Low: “Speed of Life”. Eso no tiene otro nombre que no sea: drama, teatro. Es obvio que estamos hablando de conceptos que no se contraponen en ningún momento.

Para Jones tiene un significado esa frase: “Speed of Life”, la vertiginosidad, el cambio, la intención de cosas nuevas y experimentales, —cosas que son explicadas en muchas formas por el aire de experimentación de los cortes y el desdén a fórmulas pasivas.

“Speed of Life” y “Sound and Vision”, tracks del anterior Low, son dos conceptos claves para entender la trilogía berlinesa en sus términos de drama. Representan la esperanza de una vida que seduce allende a los frágiles muros y persianas cerradas, un

mundo que no esperará demasiado tiempo; tiempo es lo que hace falta. Nuevamente el significado letal del tiempo. Así la diferencia entre el comienzo de ambas obras (Low y “Heroes”) y un desenlace trágico, es el tiempo en sí mismo.

Los dos primeros trabajos de la trilogía berlinesa se corresponden tanto en forma, fórmula y concepto, como en los planteamientos de una obsesión que aqueja al artista. Es decir, es claro cuando se siente aflicción en Jones, misma que le hace pedirle matrimonio a la chica solitaria (en Low, “Be My Wife”) y así salvarla de la tragedia (o iniciar otra); o le hace sentir respeto por un borrachín que abandona el licor (“Heroes”, “Joe The Lion”).

Lo que hay que entender en la obra de Jones es que aún cuando se decidió parcialmente a abandonar el texto a favor de la expresión que alcanza el músico compositor de temas instrumentales, su constitución dramática, su doble sentido propio del actor, y su propia obsesión, lo traicionaron, y terminó creando una reelaboración de los temas que perseguía en el pasado, desprovista de la imagen glamorosa.

Lodger.

Último peldaño en la hoy legendaria trilogía berlinesa. Aparecería en mayo de 1979 en medio de la incertidumbre que lo invadía en cada cambio de década. Lodger es un trabajo de *avant pop* de finísima calidad que influenciaría a una gran cantidad de bandas de rock con su propuesta.

Si los primeros Low y “Heroes” eran temas *pop* combinados con experimentaciones ambientales, Lodger es como la cristalización de esas experimentaciones, envueltas en melodías *pop* muy vanguardistas. Jon Savage nos describe la esencia musical del álbum.

“Las exploraciones con sintetizador, las cuales constituyen una poderosa y subconsciente cima en el lado dos de “Heroes” son suspendidas... [...] para ser reemplazadas por diez más convencionales estructuras de canción, dominadas en turno por la voz de Bowie, la guitarra de Carlos Alomar y el violín de Simon House. Damos la vuelta al mundo en transitorias canciones de tres minutos.

Superficialmente, el resultado es una mezcla de Station to Station y el primer lado de Low... ”¹²⁵

En su portada Jones parece predecir al llamado, por Giovanni Sartori, *Homo Videns*, de nuestra época, la lobotomía constante de ese ir y venir incesante de imágenes que se convierten en símbolos de la cultura; aquel viejo estigma del que ahora huía y que le trajo a Berlín. Dichas valoraciones cambian excesivamente con el transcurso de los años. Para muchos la portada es una pésima emulación de la posición en la que encontraron el cadáver de Ernesto “Che” Guevara.



Ilus 22. *Portada de Lodger*

Y es que este en verdad es un disco de fuga. Una imagen premonitoria del final de la década. Sí, otra vez el drama y representación teatral. La idea es el viaje que emprende un hombre intentando olvidar y dejar a tras el pasado, un viaje musical que para muchos predice el advenimiento del género de la *World Music*.

Sonidos exóticos que afloran desde tracks *pop* de enorme imaginación, un filón que se convertiría en la obsesión de artistas como Peter Gabriel y la banda neoyorkina Talking Heads.

¹²⁵ Jon Savage, “Avant- AOR”, *Melody Maker*, 27 de mayo de 1979, p.28.

Nuevamente la amenaza nuclear, el reproche constante a un mundo que acaba con el futuro de los jóvenes, y —por qué no— el mismísimo encanto por la próxima aniquilación. En honor a la verdad, Lodger tiene una diversidad de temáticas apabullante, pero nos referiremos al sentido ilustrado por ese inicio tan apropiado que es “Fantastic Voyage”.

Dicho track nos trae a colación la situación siempre presente de un mundo a punto de sucumbir ante la amenaza de la guerra fría.

[We're learning to live with somebody's depression
And I don't want to live with somebody's depression
We'll get by, I suppose
It's a very modern world, but nobody's perfect
It's a moving world, but that's no reason
To shoot some of those missiles

*Aprendemos a vivir con la depresión de alguien
Y no quiero vivir con la depresión de alguien
Lograremos pasar, supongo
Es un mundo muy moderno, pero nadie es perfecto
Es un mundo cambiante, pero esa no es razón
Para disparar uno de esos misiles*

Si aceptamos que el inicio nos pone ante la disyuntiva de un rápido viaje con el objeto de abandonar esos pensamientos funestos, lo siguiente que haría un trágico como Jones es disfrutar los últimos momentos del mundo y viajar. “African Night Flight”, “Move On”, “Yassasin (Turkish for Long Life)”, “Look Back In Anger” y “Red Sails”, completan ese mosaico de viajes inconclusos que nos dejan ver una parte de esa esencia trágica que anida en el artista.

La portada es una postal enviada por un locatario. ¿Un locatario de dónde?, es el clásico ciudadano del mundo sin lugar de nacimiento, ni un lugar a donde dirigirse. Es la realización de uno de esos personajes vagabundos, *outsiders*, que deciden dejar el Berlín del muro y enfilarse hacia un mejor lugar; pero al final se descubre, entre esa maraña de viajes, que el único viaje que resultará vivificante es el viaje hacia el interior.

“Move On”:

[Sometimes I feel

The need to move on
So I pack a bag
And move on]

*A veces siento
La necesidad de irme
Así que empaco la maleta
Y me voy*

“Yassasin (Turkish for Long Life)”:

[We came from the farmlands
To live in this city
We walked proud and lustful
In this resonant world
You want to fight
But I don't want to leave
Or drift away]

*Venimos del campo
Para vivir en esta ciudad
Caminamos orgullosos y llenos de lujuria
En este mundo resonante
Tienes que pelear
Pero no quiero dejarlo
O dejarme llevar*

“Red Sails”:

[Do you remember we another person
Green and black and red and so scared
Graffiti on the wall kept us all in tune
Bringing us all back home

The hinterland, the hinterland
We're gonna sail to the hinterland]

*Recuerdas que éramos otras personas
Verdes, negras y rojas y tan asustados
El graffiti en la pared nos mantiene en sintonía
Nos envía a todos a casa*

*Al interior, al interior
Navegaremos hacia el interior*

¿Qué busca en todo momento el exiliado de un lugar? Exacto: volver a casa. Pero trágico es el desenlace de enterarse que en todo el mundo no hay un solo lugar que se pueda llamar hogar.

Piénsese en lo anteriormente sugerido y Jones está creando una obra nihilista en donde el significado de las sensaciones conocidas por nosotros, (y acaso las que una ideología nos ha llevado a llamar las más queridas), como nacionalismo, pertenencia a un grupo social o racial son, simplemente; olvidadas a favor de una búsqueda interior.

Quizás aceptar que, como dice Nietzsche, el canto es la forma de expresar la aflicción de un mundo que fue desgarrado en individuos.

Ciudadano del mundo, trotamundos, el exiliado que busca aún su lugar en el mundo a punto de sucumbir. Hay que pensar en las anteriores acepciones como un nuevo tipo de ser humano que comprende perfectamente lo que le hace sufrir.

En el universo trágico de David Robert Jones son un estorbo la raza, el país en el que se nació, el profesar adoración a una Reina o institución imperial. Es una lástima que Jones no haya decidido trabajar más en esa idea de un mundo sin fronteras, desarrollada posteriormente por uno de los músicos más interesantes de la época: Peter Gabriel*, porque sin duda hubiera arrojado importantes resultados.

En esa analogía, tanto Gabriel como Jones son dos hombres que obviamente están peleados con el pasado de su patria como potencia colonial. Para entenderlo claro: Lodger es como si Jones se hubiera ido de misionero a un pueblo olvidado de África buscando sus respuestas más íntimas.

Pero lo hace de la mano de una música tecnológizada y poniendo el dedo en temas musicales sobre un mundo moderno, que al igual que en la obra de Gabriel en el mencionado “Melt”, se ha vuelto insoportable, pero que extrañamente también los hace creativos e ingeniosos.

Jones elabora en “DJ” un discurso sobre la divinización del disc jockey; en “Boys Keep Swinging” otro track oda a la juventud; en “Repetition” una cruel escena de maltrato

* En el álbum Peter Gabriel, número 3 (no le puso nombre, pero es conocido por los expertos como “Melt”) que apareciera en 1979 (curiosamente el mismo año de edición de Lodger) Gabriel creó su propia mitología al referirse a ese alejamiento del mundo moderno, rumbo a un retiro espiritual y de convivencia con la naturaleza. Escúchense temas como: “Games Without Frontiers”, “Lead A Normal Life” y “Biko”.

familiar y en “Red Money” (obvia reelaboración de “Sister Midnight” del álbum de Iggy Pop titulado The Idiot) un reproche al valor supremo en una sociedad netamente capitalista.

En el track de Gabriel “Family Snapshot” (contenido en el ya referido “Melt”) Gabriel nos relata una escena clásica en la sociedad moderna, en donde un francotirador atisba con un rifle desde la ventana de un edificio*, esperando disparar a alguien.

Al final del corte nos damos cuenta, con pasmo, que ese francotirador era sólo un niño con una pistola de juguete. Y en el “Repetition” de Bowie, se hace notar la violencia familiar de individuos totalmente alienados.

Mientras que en “Family Snapshot” el tema es cantado con afectación y, un dejo de ternura, cuando descubrimos que aún es un niño inocente el pequeño francotirador (también nos preguntamos: ¿por cuánto tiempo más lo será?), Jones canta su tema sin emoción, y aún con un dejo casi burlón.

En la obra de Jones, fingir que no le importa lo ocurrido representa una ambivalencia que hay que hacer notar. ¿No hemos hablado ya de cuánto le importa en realidad? En realidad se muere de tristeza por ello, pero jamás nos lo hará saber.

* Sería objeto de un real análisis sociológico estudiar porqué esos temas son recurrentes a finales de los años setenta con la mayor oleada de asesinos en serie y de masas en los Estados Unidos.

APÉNDICE 1 (a Low)

MÚSICO DIONISIACO VS MÚSICO APOLÍNEO

El mayor reto entre estos dos tipos de músicos quizá se dé en la trilogía berlinesa. Para Nietzsche, el músico dionisiaco es el músico creador de música instrumental, aquel que extrae su inspiración del estado de liberación mental, el sueño y la inconsciencia. El músico apolíneo es aquel cuyo arte está desarrollado con base a lenguajes inteligibles, lógicos, entendibles de acuerdo a un análisis científico de la forma.

El hecho de que Jones sea un artista multidisciplinario nos somete a la idea de que su arte es apolíneo y dionisiaco a la vez. Según Nietzsche, la música expresa el corazón de las cosas, su esencia primera, aquella que le dio origen.

De ahí que la música sean imágenes, pero no las imágenes del escultor o del pintor, sino un intento de traer al plano de lo real, la imaginación que anida en las etapas del sueño.

Importantes estudiosos como Maurice Blanchot comparan la génesis del artista con el mito de Orfeo. Ateniéndose a dicho mito, el artista es como Orfeo yendo a los infiernos a traer a su amada para volverla a depositar en la realidad.

El artista va a su propio infierno (equivalente al éxtasis dionisiaco que describe Nietzsche) —su interior— y rescata un poco de aquello que anida en su percepción y ser, su esencia última, y después es capaz de cimentarla en el plano de lo tangible a través de la obra de arte, la cristalización material de sus obsesiones.

Cuando el artista ha traído de los infiernos a la obra de arte, ésta ya no le pertenece. Ahora le pertenece a aquellos que están cerca de ella y que se van a desvivir disfrutándola, o tratando de entender qué extraños significados encierra.

La música, al ser producto de una inspiración inaprehensible, es toda vez indefinible como esencia última. Pero la literatura y el drama teatral, la poesía, al estar amparadas en las palabras (el lenguaje articulado) son artes de la categoría apolínea. El caso de la poesía, según Nietzsche, (o más bien Schopenhauer) son las palabras tratando de imitar el lenguaje musical.

Pero la obra teatral que pondera en nuestro imaginario occidental desde la época socrática, al ser inspirada por la exposición de una historia determinada, la cual persigue

una comunicación al basarse en un lenguaje escrito, articulado y hablado, arroja significaciones apolíneas que pueden y deben entenderse para lograr la comunicación con un público.

Por tal razón, Jones es músico (dionisiaco) pero también poeta, artista de ese lenguaje articulado (apolíneo). Cuando decimos que Jones es multidisciplinario nos referimos también a que comprende la forma de expresión de muchos artes diversos. En su música se cristaliza la expresión de múltiples artes, llegando a nosotros a través de su forma característica; es decir, él conoce esa forma característica.

La trilogía berlinesa nos muestra al Jones dionisiaco en toda su expresión; es decir al músico creador de instrumentales, el cual para crear un discurso prescinde de toda atadura del lenguaje apolíneo.

Pero, como hemos visto, esa idea de ambientes está inspirado en algo que llamaremos *espina dorsal del artista*, lo cual hemos explicitado, se refiere a un sentido trágico que va de la mano de una representación teatral.

Como ya dijimos, Nietzsche se basó en las ideas de Schopenhauer para hablar de la música, y más claramente de la música de Wagner. Cabe mencionar que al sabio alemán se le escapó un artista de la categoría de Jones. Así, Schopenhauer nos dice que la naturaleza y la música son dos expresiones de la misma cosa.

Como expresión del mundo es un lenguaje universal, pero no abstracto, sino intuitivo, sensual y determinado.

La expresión musical no es remedo mezquino de la apariencia, sino una representación de la voluntad misma, y representa en cuanto a lo físico del mundo lo metafísico, y con respecto a toda apariencia la cosa en sí.

“Las imágenes de la literatura y de la música no se unen o corresponden de forma íntegra, representan en la realidad aquello que la música expresa desde la universalidad de la forma”.

Las melodías, dice Schopenhauer, son la abstracción de la realidad. Las formas lógicas expresan la corteza y relación del objeto con la realidad. La música expresa el corazón de las cosas, ese lado toda vez indefinible.

Ambas, tanto la literatura como la música, son expresiones, aunque distintas, de la esencia interna del mundo.

“La analogía que establece el compositor entre estos dos tipos de expresiones surge en definitiva de su conocimiento de la esencia de las cosas del mundo”. Cosa que resulta en que el artista es una suerte de intérprete de las cosas del mundo.

“Sin que su razón tenga consciencia de ello, y no es lícito que sea con intencionalidad consciente, una imitación mediada por conceptos. En caso contrario, la música no expresa la voluntad misma; sino que únicamente remeda de manera insuficiente, su apariencia; como hace toda música propiamente imitativa”.¹²⁶

Las anteriores afirmaciones son válidas aún hoy día para el músico que sólo se dedica a la creación de instrumentales, o para el músico para el cual las palabras no son importantes, sino la música, aquel artista que elige la expresión musical neta, sin el escollo que a veces representa el lenguaje lógico.

Pero esa misma definición no cabría en un arte como el drama que eligió Jones, en donde la esencia misma es la imagen que crean las palabras. Y la representación musical de una imagen de derrota es lo que persigue la expresión del Jones que estudiamos.

Jones entendió antes que nadie, en la música *pop*, el significado que tendría la imagen de ahí en adelante, en el, — a veces—, sórdido mundo *pop*, y se decidió a utilizarla, sólo que ese mismo acto era en conjunción con un sin fin de propuestas que ya existían en el arte dramático.

En otros términos, Berlín supuso para Jones el hallazgo de ese carácter del músico creador de música instrumental que se le había escapado en medio de tantos y tantos egos desplegados a través de sus textos y la imagen.

Pero Jones en ninguna forma dejó su propensión casi enfermiza a contar historias, esa característica parece estar cimentada en su propia espina dorsal de creador.

Es probable que en Low y “Heroes” haya escogido combinar grabaciones *pop* con grabaciones instrumentales no aptas para cualquiera, por el simple hecho de que buscaba las ventas.

También puede ser que nunca ha descuidado a su público y pretende crecer junto al mismo. Pero aún esas melodías *pop* siguen siendo muy complicadas aún hoy día.

¹²⁶ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*. Traducido por Eduardo Knörr y Fermín Navascués, México, Ed. Edaf, 1998, p.136.

Para expresarlo claro: si Jones hubiera elegido únicamente los instrumentales, hubiera hecho un álbum completamente instrumental. Pero la idea de que utilice ambos extremos del espectro sigue sugiriendo el concepto de un entendimiento casi amoral con el arte dramático.

Si ateniéndonos al mal que parece combatir Nietzsche desde su obra: El Nacimiento de la Tragedia, Jones es un artista (músico) entendible desde la lógica, ¿es válido decir que es un artista incluido en la tradición lógica que Sócrates heredó a las posteridades y que el autor alemán critica en su celebre obra?

Sí y no. Jones al ser un investigador del arte se ha dejado seducir por ambos polos del espectro. Hay álbumes que llegan a nosotros de una forma lógica, totalmente inteligible, y otros en los cuales toda lógica está desterrada. Y a pesar de ello, el drama y la tragedia fluyen libres sin ataduras terrenas.

Son extremos que se tocan para sugerir sentidos, pero si Jones pretendiera eso únicamente, se ahorraría el trabajo de escribir líricas y se apegaría a la música instrumental cuyos desarrollos conoce ampliamente.

Lo que vale la pena comprender, de una vez por todas, es que en artistas como Jones las cosas no ocurren por ocurrir, y aunque no se trate de una exposición que se base en un texto explicativo (más aún, que intente ilustrar la música) sí se trata de un “algo” para sacar conclusiones basadas en el razonamiento lógico.

“La música imitativa despoja a la música de su capacidad de crear mitos” continúa esta vez Nietzsche. Lo que llama Nietzsche imitación es la representación símil de un entorno, intentando imitar al pie de la letra ese entorno a través de la música.

Lo que él llamaba imitación, en Jones se llama apropiación, y esa apropiación sí es capaz de crear mitos en la cultura en esta época. Ahí está el caso de Ziggy.

Pero, sigue Nietzsche. “Ahora la música se ha convertido en un mezcquino reflejo de la apariencia; y por ello es infinitamente más pobre que ésta misma”.

Lo que menciona Nietzsche puede ser entendido cuando uno quiere hacer cine y termina por hacer teatro filmado. Es decir, es análogo a no captar el lenguaje específico de una expresión artística. Lo que no aplica en la obra de Jones, ya que la música es llevada a expresar, a través de su propio lenguaje, a los diversos artes.

En la obra de Jones la apariencia es vital, se ve magnificada al extremo, y la música es el pincel de esa exuberancia que siente a la persona como una presencia que flota en el aire de los cortes del álbum.

Lejos de ser la apariencia un reflejo mezquino de la música, o viceversa, ésta se expresa sin la necesidad imperiosa de explicarse a través de las palabras, sino dicha música no se hubiera convertido en un mito de nuestra cultura moderna.

Lo que llama Nietzsche pintura musical me parece adecuado para músicos del género *New Age* (y que conste que en muchos de ellos persigue otra intención), que calcan la esencia de las cosas de la naturaleza, como el sonido del viento y el romper de las olas; válido también cuando nos referimos a melodías instrumentales, sin la intelección de ese otro lenguaje articulado-lógico que es la escritura.

Pero es claro que en la obra de Jones hay algo más que música; a través de él habla una tradición cultural muy diversa —que vale decir no estaba tan mezclada y magnificada en la época de Nietzsche— en la cual los sentidos lógicos se unen con la intuición dionisiaca hábilmente.

La música ilustra una historia, y de eso no nos cabe la menor duda, pero esa historia la cuenta la música, tomando su propio lenguaje, los textos, frases e imágenes, sólo son parte de una materialización de la forma que pensó el creador inspirándose en los lenguajes de otras disciplinas; lenguajes que, es obvio, son perfectamente entendidos por el artista.

Ó sea que cada arte habla con su instrumental y herramientas de expresión y tales hallazgos son citados cuando pertenecen a un creador en particular. En ese sentido, la trilogía berlinesa reveló los alcances del músico compositor de instrumentales que Jones había olvidado explorar.

APÉNDICE 2 (a “Heroes”)

LA CIUDAD Y LA OBRA

¿En qué forma influye la ciudad, con sus problemáticas sociales, idiosincrasias y geografía en la música que se da en ella? Casos abundan en la cultura popular reciente. El caso emblemático del *brit pop* es el de la ciudad de Manchester.

Dicha ciudad ha dado origen a lo que se conoce como el “sonido Manchester” que en los tempranos noventa influyó con su estilo característico a innumerables bandas de rock de la actualidad.

Todo comienza a mediados de los años setenta con las importantes bandas Joy Division y Throbbing Gristle. La primera es una banda del ahora llamado *goth pop* en donde música lúgubre de sintetizadores adornaba los oscuros versos de Ian Curtis (vocalista y líder de la banda, que terminó suicidándose); y la segunda, uno de los proyectos pioneros de la llamada escena industrial.

Sólo dos ejemplos de características diferentes, agrupaciones surgidas de la segunda metrópoli más importante de Inglaterra. La urbe de catedrales góticas que tienen que convivir diariamente con el último impulso de la industrialización, dio a luz en sus calles a propuestas vanguardistas que revolucionarían las formas musicales de los setenta. Saber qué elemento de la urbe inspira todo un manifiesto del malestar y angustia de la juventud de una época sería un logro encomiable.

Románticamente podemos decir que la ciudad inspira, que de las calles surgen las propuestas que encantan a las personas y las hacen expresarse en un escenario. Azaroso es descubrir los elementos musicales de nuestros dos ejemplos.

Que si la proclive utilización de sintetizadores de Joy Division; que si la utilización de máquinas y sonidos de fábrica en las composiciones de la banda liderada por Genesis P-Orridge; en fin, un sin fin de elementos a tomar en consideración para comprender porqué el resultado en ambos casos es una música visceral y directa; oscura y depresiva; una música que al paso de los años refleja la angustia y aburrimiento de toda una generación de jóvenes producto de la sociedad industrializada.

Y en los noventa, una nueva camada de bandas, encabezadas por The Stone Roses, le dio al sonido Manchester un flujo de sangre basado en las guitarras, tocadas en un estilo más bien heredado del blues americano.

Como se puede ver, existe una gran complejidad en explicar en qué forma una ciudad da origen a grandes propuestas musicales.

Hablamos ya de la inspiración de la ciudad en la obra, esa inspiración da origen a escenas como la de Manchester a mediados de los ochenta, o Seattle a principios de los años noventa. “El racimo de músicos o fans alrededor de puntos específicos, ya sea que éstos estén relacionados con identidad local (Shank, 1994) o a un género musical (Harris 2000: 25)”¹²⁷

La escena musical es la música distintiva que emana de la ciudad. Low y “Heroes” son homenajes a la música *ambient* europea, cuyo epicentro y cuartel general se encontraba en urbes industrializadas como Berlín.

El gran ojo avisor de Jones está impuesto a captar cuál es la escena más atractiva para enfilar sus empeños hacia ella. Es, para entenderlo fácilmente, el sentir de todo melómano que está en busca de buena música.

¿Qué porqué Berlín? Siempre se contestará a esa pregunta así: “porque allí se estaba creando música en verdad vital, necesaria”. Esa es la contestación de un estéta a la búsqueda de nuevas expresiones musicales, y es también la que da Jones.

Podemos anotar cómo a lo largo de la historia ha habido ciudades que se convierten en verdaderos ombligos del mundo; centros artísticos, capitales culturales; en pocas palabras, lugares de origen de importantes manifiestos estéticos. Pues bien, un individuo culto como Jones comprende todo lo anterior.

En Jones la ciudad, con sus calles, arquitectura y problemas característicos, su música popular y folclor, es una proverbial fuente de inspiración.

Hablemos de la trilogía berlinesa que abordamos en este capítulo anterior y alcanzaremos a notar que hay ciertas melodías cuyo nombre es idéntico a lugares de Europa. “Warszawa” (que es obviamente polisémico de Warsaw o Varsovia, capital de Polonia), “Neukoln” (nombre de un suburbio berlinés).

¹²⁷ Paul Hodkinson, *Youth Cultures, Scenes, Subcultures and Tribes*, editado por Paul Hodkinson y Wolfgang Deicke, Estados Unidos, Ed. Taylor and Francis Group 2007, p. 21.

Otro es la mención del muro de Berlín en “Heroes”, o la del muro de las lamentaciones judío, en “Weeping Wall”, que hace alusión al célebre muro de los lamentos judío y posiblemente se refiera al exterminio de judíos en los ghettos de Berlín.

Otro que viajó a Europa con Jones en esa época es su inseparable Iggy Pop, el cual también graba en los estudios Hansa By The Wall (ubicados justo a un costado del tristemente célebre muro de Berlín) para, quizás, dejar que la atmósfera de miedo de esos días los inspirara.

También, otro conocido de Jones, Lou Reed, graba un álbum llamado Berlín, sin siquiera salir de su natal Nueva York. Lo cual nos puede decir algo del extraño magnetismo que irradiaba dicha ciudad, la capital del arte expresionista.

Lorne Murdoch trata de explicar ¿porqué Berlín?

“Berlín era uno de los centros de arte expresionista más importantes del temprano siglo XX, en arte, literatura, y música, la cual promovía la expresión de las emociones sobre el engaño de la parte externa”.¹²⁸

Y no sólo la ciudad y situación política, sino las galerías y museos. En la búsqueda de esa inspiración, Jones e Iggy no tardaron en frecuentar el museo Brucke de arte expresionista: aquí el arte de Erich Heckel Roquainol proporcionó el modelo para las contorsiones que exhibe Iggy en la portada de The Idiot (1976); además de la inspiración para la portada del álbum “Heroes”.

Nada más habrá que echar un ojo a ese rostro blanco similar al de Cesare de la película El Gabinete del Doctor Caligari, para entrever la influencia del arte expresionista en “Heroes”.

Low y “Heroes” son dos perfectos ejemplos de atmósferas cargadas de pesar, pesimismo y aviesa abyección; la abyección de encontrar una musa inspiradora en una ciudad dividida por un grueso muro. Toda la atmósfera que retrata el aire melancólico de los inmigrantes turcos (poco menos que animales para algunos pobladores del Berlín oriental), hacinados en la calle en la más completa miseria.

¹²⁸ Lorne Murdoch, *op. cit.*, p.151.

¿Es una alevosía, entonces, decir que los más grandes instantes de una obra como la trilogía berlínesa surgen directamente por la inspiración de los problemas socio políticos de una ciudad? Parece ser que en este caso así es.

Luego está el completamente neoyorkino Heathen de dos décadas después; cuyas atmósferas oscuras y opresivas parecen provenir directamente del clima de miedo que siguió a los atentados terroristas de septiembre 11.

La ciudad y la obra parecen estar en mutua conexión. Lo que podemos intentar aprender es que la obra de arte no puede separarse de los contextos y lugares en donde es creada; y más si el artista que crea la obra utiliza a la ciudad como un vehículo para descargar su propuesta; como un instrumento más.

APÉNDICE 4 (a la trilogía berlinesa)

LAS ESTRATEGIAS DE ENO

Parte de la influencia de Brian Eno en la trilogía berlinesa se puede entender si nos sumergimos al proceso de creación de un minimalista consumado como lo es este británico.

En esencia hablamos de las estrategias oblicuas, un bonche de cartas que Eno creó basándose en el antiguo libro chino I Ching o el libro de los cambios. Cuando Eno estudiaba arte en la academia a mediados de los sesenta, elaboró una serie de aforismos para auxiliarse en su proceso creativo. Durante su colaboración única en el primer álbum de Roxy Music, Eno encontró interesante esconder sus cartas en diversos sitios del estudio de grabación. Quien encontrara la carta tendría que hacer caso a sus indicaciones.

Unos ejemplos de esos aforismos: “No te espantes de las cosas porque son fáciles de hacer”. “Sólo una parte, no todo”. “Retarda tus pasos”. “Desconéctate del deseo”.

El lector tendrá que imaginar cómo será recibida una de esas indicaciones por el personal que elabora una grabación, cuando el trabajo de estudio pretende ser claro y mecánico, funcional. Le agrega un toque minimalista a la composición, le otorga un sentir estético distinto a la obra, otra mística.

Luego está el trabajo que hace con las guitarras de Fripp y Belew en “Heroes” y Lodger respectivamente, y los sintetizadores y arreglos de cuerdas en ambas obras. Crea sonidos imposibles de interpretar en vivo por un músico.

Ahí está el caso del solo de guitarra que interpreta Adrian Belew en “Red Sails” perteneciente a Lodger. Belew toca las partes del solo y Brian Eno las toma pega aleatoriamente.

Se cuenta que durante la grabación del track “Boys Keep Swinging” de Lodger, la banda interpretaba la canción con un dechado de profesionalismo y técnica. Eno paró toda la grabación incapaz de seguir escuchando. Así que puso al guitarrista rítmico Carlos Alomar a tocar la batería y a Dennis Davis, batería original, a tocar el bajo. El resultado es que la banda se escuchaba tan mal como una agrupación de adolescentes impetuosos.

Las estrategias oblicuas de Eno revitalizaron las viejas piruetas estilísticas jonesianas hasta otorgarles un nuevo brillo.

1980

¿Pináculo y descenso?



Jones comienza los ochenta estelarizando en Broadway The Elephant Man, tomando elementos de la puesta en escena brechtiana, suprimiendo la fealdad y deformidad del personaje principal (John Merrick) por los movimientos corporales.

Jones, además comienza a recibir los *royalties* de los setenta. Parece establecerse por fin, y se prepara para volver al pop de avanzada, saliendo del voluntario exilio en Berlín. Tarde, en 1979, también había actuado al lado de Marlene Dietrich, en la cinta Just A Gigolo.

Pero 1980 también, en el sentido del drama, es la muerte de la aspiración más seria del artista. Toda fórmula parece agotarse con el tiempo. Toda aspiración también languidece por esa razón. Para críticos acérrimos, Jones perdió su brújula después de 1980.

1980 es para Jones llegar, a través de la expresión a veces complicada de un discurso, a la conclusión de que en verdad no existe un mañana. Las siguientes son frases que extraemos del trabajo de David Buckley:

“Después de Scary Monsters, Bowie parece no tener un camino claro. Después de todo, nada le aseguraba que su carrera sería tan larga. Las carreras en el pop, salvo excepciones, nunca son tan longevas”.¹²⁹

Es por ello que quizás en esa década apuntó sus miras a convertirse en un actor de cine, dejando la música en un plano secundario. ¿Porqué no olvidar la engorrosa tarea de sacar discos y dedicarse únicamente a la actuación?

Pues, porque en el colmo del cinismo, sacar discos es un auténtico negocio si se sabe llevar a cabo, y nuestro Jones negociante entiende el carisma de Bowie y por lo tanto no descuidará su presencia, algunos dicen hipócrita, del *mainstream*.

Pero, en efecto, algo hay de teatralidad y de arte dramático en todos estos acontecimientos posteriores a 1980. Influye obviamente la muerte de John Lennon acontecida el 8 diciembre de 1980. Desde 1967, Bowie es una búsqueda constante, una suerte de pionero colonizando territorios indómitos.

¹²⁹ David Buckley, *David Bowie: Una extraña fascinación*, Ed. Memorama, España, primera edición 2001, p. 320.

Y con base a lo expuesto en capítulos pasados, un esperanzado sujeto cuya fe está en el futuro. Y también influye que en 1980 el pop ya no es únicamente para los jóvenes, ahora las nuevas presas son los veinteañeros, el hoy adulto contemporáneo.

1980 marca el fin del desarrollo de una trayectoria coherente, el fin de un constructo en donde la aspiración del artista encuentra eco en una obra paradigmática y visionaria.

El año de 1983 marca el lanzamiento del siguiente álbum, en un dejarse morir (en muchos sentidos). El cínico recrudesciendo su discurso, entregándose a la misma decadencia que decía combatir en su obra. Pero antes de 1983, en 1980, Jones sorprende en el que para muchos constituye su mejor álbum.

La misma idea dramática de un ascenso constante a través de los años 70, nos lleva por automático a una cima, y después a un penoso descenso. Bowie tardaría tres años en decidirse por sacar otro álbum.

Así, 1980 nos muestra esa cima: Scary Monsters and Super Creeps. Ese disco es un tratado perfecto de diez composiciones en donde se mezclan absolutamente todas las obsesiones y resultados del largo aprendizaje de los años 70, y todo da forma a una última oda a los jóvenes.

“El nuevo álbum intenta llegar en términos como estos: ira y cantos desordenados sobre distorsionados y ásperos sonidos que reposan en los acostumbrados sonidos de Bowie. Una cuidadosa mezcolanza entre lo nuevo y lo viejo, algunos cortes impresionantes, todos ellos bellamente trabajados artesanalmente, mientras dos tracks —Scary Monsters, y Scream Like a Baby— son iguales a cualquier cosa que él haya hecho.”¹³⁰

El protagonista de la historia es la fauna adolescente que huye de monstruos espantosos, en espera infructuosa de la llegada de un nuevo reino. Pero la tragedia espera a la vuelta de la esquina. El inicio lo tenemos con la notable “It’s No Game Pt.1” en donde Jones nos habla de una situación límite en las calles.

[Silhouettes and shadows watch the revolution/
No more free steps to heaven/

¹³⁰ Jon Savage, “The gender bender”, en *The Face*, noviembre de 1980, p.17.

It's no game]

*Siluetas y sombras observan la revolución
No más pasos libres hacia el cielo
No es un juego*

Posteriormente “Up The Hill Backwards”, recupera esa tensión e incertidumbre del futuro.

[The vacuum created by the arrival of freedom /
And the possibilities it seems to offer /
It's got nothing to do with you, if one can grasp it/
It's got nothing to do with you, if one can grasp it]

*El vacío creado por la llegada de la libertad
Y las posibilidades que parece ofrecer
No tienen nada que ver contigo, si es que alguien puede tomarlas
No tienen nada que ver contigo, si es que alguien puede tomarlas*

Hasta que comienza ese monumento sonoro intitulado “Scary Monsters”. En él se muestra el nuevo fantasma que se apodera de la juventud; las drogas duras.

[She had an horror of rooms she was tired you can't hide beat/
When I looked in her eyes they were blue but nobody home/
She could've been a killer if she didn't walk the way she do, and she do/
She opened strange doors that we'd never close again]

*Ella tenía horror a los cuartos, estaba cansada y no podía ocultar el latido
Cuando miré en sus ojos eran azules, pero no había nadie en casa
Ella pudo haber sido exitosa si hubiera caminado en la dirección que debía, y debía
Ella abrió extrañas puertas que jamás pudimos cerrar otra vez*

¿En qué manera decir, que desde la teatralidad, dicha canción parece ser cantada por la misma adicción?

[She asked me to stay and I stole her room/
She asked for my love and I gave her a dangerous mind/
Now she's stupid in the street and she can't socialise/
Well I love the little girl and I'll love her till the day she dies]

*Ella me pidió que me quedara y le robé su habitación
Ella me pedía mi amor y yo le di una mente peligrosa
Ahora ella es una estúpida en las calles y no puede socializar
Pero amo a esa niña pequeña y la amaré hasta el día en que muera*

También, quizá, nos habla de la pequeña del cuarto azul de Low, en buena medida uno de esos personajes que representan toda una época. Este track es la demoníaca representación en la que el propio Jones es el villano que sume a las nuevas generaciones en el desconcierto.

Para después utilizar el coro trágico en la misma canción para demostrar la aflicción que le carcome, que está apunto de hacerle abandonar toda aspiración artística, y que representa a la perfección ese júbilo de la juventud, a pesar de que ésta sabe que se aproxima a un abismo sin fondo; con el desparpajo de un resignado a morir.

“Ashes to Ashes” recupera el cuento del Mayor Tom, para demostrar que el viejo astronauta que se desconectaba de la base en tierra en aquella legendaria canción de 1968, no era más que un drogadicto.

[Do you remember a guy that's been In such an early song/
I've heard a rumour from Ground Control/
Oh no, don't say it's true]

*Recuerdas a un tipo que había estado en una canción vieja
Escuché un rumor en el control en tierra
Oh no, no me digas que es verdad*

La idea de seguir contando la historia del Mayor Tom es relativa a entender en qué parte se formaba su propio mito como estrella de la música pop. Así disipaba el enigma, convirtiendo a su más querida creación dramática en una víctima de la adicción, jugando la carta de la ambivalencia del personaje, convirtiendo la tierna y encantadora fantasía en una realidad sin cocer.

[Time and again I tell myself I'll stay clean tonight/
But the little green wheels are following me/
Oh no, not again]

Una y otra vez me digo a mí mismo, me mantendré limpio esta noche

*Pero las pequeñas ruedas verdes están siguiéndome
Oh no, no otra vez*

Todo en Scary Monsters es realismo despojado de la fantasía. El inicio turbulento de una década parecía haberle alcanzado, de tal forma que su ser parecía abandonar la lucha para siempre.

[Want an axe to break the ice Wanna come down right now]

Quiero un hacha para romper el hielo, quisiera bajar ahora

“Teenage Wildlife” explica en el tono dramático más acentuado de la obra, una más de esas clásicas historias de desgracia juvenil.

[Well, how come you only want tomorrow/
With its promise of something hard to do /
A real life adventure worth more than pieces of gold
Blue skies above and sun on your arms strength in your stride /
And hope in those squeaky clean eyes /
You'll get chilly receptions everywhere you go
Blinded with desire - guess the season is on]

*Bueno, cómo puedes querer sólo venir mañana
Con su promesa de algo difícil de hacer
Una real aventura importa más que las piezas de oro
Cielos azules arriba y el sol en tus brazos y la fuerza en tu zancada
Y esperanza en esos llorosos ojos limpios
Recibes escalofriantes recepciones a donde quiera que vas
Segado por el deseo-creo que la temporada ha comenzado*

Jones actúa ahora desde la distancia del impotente espectador que, nuevamente, nada puede hacer, excepto afligirse ante las acciones que la persona en el escenario no puede evitar. Y ese espectador sólo alcanza cantar en el tono más dramático que jamás utilizó:

[You'll take me aside, and say/
"Well, David, what shall I do?
They wait for me in the hallway"/
I'll say "Don't ask me, I don't know any hallways"/
But they move in numbers and they've got me in a corner/
I feel like a group of one, no-no/
They can't do this to me/

I'm not some piece of teenage wildlife]

*Me tomarás a tu lado, y dirás:
"Bueno, David, ¿qué debo hacer? Ellos esperan por mí en el vestíbulo"
yo diré "No me preguntes, no conozco ningún vestíbulo"
Pero ellos cambian constantemente y me tienen en el rincón
Me siento como un grupo de uno, no-no
Ellos no pueden hacerme esto a mí
No soy parte de la fauna adolescente*

Pero se capta el placer del joven, su inevitable y diario nexa con la muerte.

[You're alone for maybe the last time
And you breathe for a long time
Then you howl like a wolf in a trap
And you daren't look behind]

*Estás solo por quizá la última vez
Y respiras por largo rato
Y luego aullas como un lobo en la trampa
Y no alcanzaste a mirar atrás*

Su caída en el abismo.

[You fall to the ground like a leaf from the tree/
And look up one time at that vast blue sky/
Scream out aloud as they shoot you down/
No no, I'm not a piece of teenage wildlife/
I'm not a piece of teenage wildlife]

*Caes al sótano como una hoja del árbol
Y miras una vez a ese vasto cielo azul
Gritando en voz alta cuando te derriban de un tiro
No, no, no soy parte de la fauna adolescente
No soy parte de la fauna adolescente*

Y el sentimiento de compasión del espectador que nada puede hacer.

[Another piece of teenage wildlife, oh-oh-oh-ohh/
Another piece of teenage wildlife, oh-oh-oh-ohh]

Otro miembro de la fauna adolescente, oh-oh-oh-oh
Otro miembro de la fauna adolescente, oh-oh-oh-oh

“Kingdom Come” es un cover excelente al original de Tom Verlaine. Musicalmente notamos todo el tránsito por la escena *ambient*, presente en la trilogía berlinesa, sintetizando todo en una composición hermosa y pegajosa (en el mejor sentido del término). “Kingdom Come” es deliberadamente el instante de mayor esperanza.

[Well the river's so muddy, but it may come clear
And I know too well what's keeping me here
I'm just the slave of a burning ray]

Bueno, el río es tan lodoso, pero se va a aclarar
Y sé muy bien qué me mantiene aquí
Sólo soy el esclavo de un rayo quemante

Después, apoteósico, guiado por la guitarra de su conocido ídolo Pete Townshend (The Who), “Because You’re Young” es lo más parecido que haría Jones a un himno, a la juventud que él ve morir poco a poco al final de la década. La canción comienza como un film de terror, hasta que la voz cambiante y contundente de Jones entra en escena.

[Psychodelicate girl - come out to play
Little metal faced-boy - don't stay away]

Chica psicodelicada- sal a jugar
Chico con rostro de metal- no te quedes fuera

Y ese coro que se escucha después reúne todas las características del viejo coro griego. Es un lamento de la colectividad donde una voz más grave (también de Jones) encamina el tema hacia un clímax, que en verdad aflojaría las lágrimas de aquel que lo entienda en toda la constricción y pena que envuelve al artista al cantarlo.

[Because you're young - you'll meet a stranger some night/
Because you're young - what could be nicer for you/
and it makes me sad/
So I'll dance my life away/
A million dreams, a million scars]

Porque eres joven- conocerás a un extraño alguna noche

*Porque eres joven- qué puede ser mejor para ti
Y eso me pone triste
Porque yo bailaré mi vida
Un millón de sueños, un millón de cicatrices*

Y al final del track se sigue cantando eternamente ese hermoso coro que parece ser el último buen deseo de unclé Bowie, antes de que nos demos cuenta que ni siquiera ello evitará, una vez más, que las lágrimas resbalen.

En el final, "It's No Game Pt 2", Jones nos canta el tema que abriera el disco, sólo que ahora sin el énfasis del principio, ahora no es un prólogo, sino un epílogo. Canta (más bien frasea, relata) un Jones que parece estarnos contando la historia utilizando un tono de voz desanimado y deslucido.

[I am barred from the event
I really don't understand the situation]

*Estoy borrado del evento
Realmente no entiendo la situación*

El círculo se cierra, lo que empezó como tragedia terminó de la misma manera. Jones nos lleva por medio de su arte al núcleo del problema y después nos regresa al punto de partida y una advertencia:

[And it's no game]

*Y no es un juego**

Analizar esta obra es como analizar la carta de despedida de un artista. Porque parece ser deliberadamente el final de una carrera, con Jones presentándonos un recorrido por todos los recovecos del pasado, proyectado en un último álbum de pop de vanguardia (uno de los mejores de la historia) todo su legado en una última obra que también deja inquietud de sus más grandes preocupaciones sociales. El personaje que aparece en portada

* Jones advierte el mismo problema que es tema principal del film de Gus Van Sant de 2003 titulado Elephant, en donde se relatan los trágicos acontecimientos ocurridos en una preparatoria en Littelton, Colorado el 20 de abril de 1999, en los cuales dos estudiantes abrieron fuego contra sus compañeros. Van Sant dijo a los medios que tituló Elephant a su película porque ignorar el problema de la juventud sin rumbo en Estados Unidos era como querer ocultar a un elefante en una pequeña habitación.

es el más enigmático de cuantos representó Jones hasta el momento, pero aun así, el que más podríamos analizar desde la larga tradición del arte.



Ilus 23. *El Pierrot de Jones*

Ese personaje es el Pierrot de la famosa comedia del arte, y lo podemos relacionar fácilmente con el moderno *clown*, aquel personaje que, a pesar de su supuesta jovialidad, es el ser más triste que puede existir. ¿Qué es el llanto de un payaso?, es la verdadera tragedia encarnada. Nada más triste que ver llorar a aquel ser lleno de maquillajes cuya tarea última es hacernos reír.

También ese rostro maquillado de blanco, hasta obsequiarnos un rostro inexpresivo, (que termina, paradójicamente, expresándonos más que uno con la expresión más marcada), es el horizonte más trágico que quizá ha alcanzado Jones.

Ese rostro blanco con algunos retoques, también muestra la ambivalencia del mimo, la belleza del ya mencionado hombre-mujer, la moda de un *look* cosmopolita (que no es más que una reelaboración del famoso Pierrot) y la pena y debacle del intérprete que parece

llorar sobre nosotros en su impotencia por tener que pasarle por el cuello su *Bowie knife* a este personaje; acaso el estado más amado por él; al que ha dedicado toda una obra; su más recurrida temática: la juventud.

Ahora, ¿qué relación existe entre las máscaras griegas representativas del teatro (una máscara alegre y otra triste), y el Pierrot de Jones? La respuesta quizá esté quizá en la ambivalencia de las sensaciones humanas más notables: alegría y tristeza.

Un rostro blanco nos hace notables esas dos sensaciones. Y que conste que dicha sensación es tan ilusoria como esas máscaras griegas que aparentan felicidad o tristeza y se desdican en la acción que ocurre en el escenario.

Es también un rostro de duelo que obra desde la inexpressión de alguien que quiere gritar o llorar al lado de la víctima del destino, sin poder hacer otra cosa que observarle caer hasta el fondo.



Ilus 24. *El gesto de pesar de Pierrot*

APÉNDICE 1

EL CORO

Apelando a la investigación de Frederick Nietzsche, presente en El Nacimiento de la Tragedia, éste nos dice que el origen de la tragedia está en el coro. El coro es la expresión que hermana al ego del artista con una colectividad.

Desde el coro se muestra el sentido de la naturaleza que dio origen al hombre, el cual enseña por medio de la voz el regocijo o su propia preocupación de que el suceso trágico se consume.

El coro es la multiplicidad de voces que unidas ilustran, a través de la voz, la real comunión existente entre el yo y el universo. Aquel ser protagonista ya no está solo, ahora un millón de voces están presentes para resarcirle de sus fatales yerros.

El coro es la extensión directa del drama humano. La voz, al ser, según los filólogos, aquella cosa que separa al hombre del animal es la forma más ilustrativa que encuentra el ser para hacer claras sus sensaciones.

La voz también es un instrumento musical que lucha por imitar los sonidos de los instrumentos creados por el hombre. Si tomamos en cuenta que el instrumento musical toma su idea de los sonidos de la naturaleza, esas voces del coro nos devuelven al origen mismo, al ser primordial.

El ser dionisiaco que tanto alude Nietzsche es desnudado y despojado de su efectismo, de su apariencia apolínea. El coro es el ser dionisiaco. En Jones el coro es un factor fundamental. Jones fue uno de los primeros artistas que grababa el coro en múltiples voces (quizá porque en verdad es difícil encontrar a un vocalista tan versátil).

En la mezcla final del track esas voces conviven creando una innovación en la grabación *pop*, pero una innovación que no es otra cosa que la actualización vanguardista de la voz como instrumento musical.

Canción que clarifica lo anterior es “Word on A Wing”, contenido en Station to Station de 1976. En el mencionado track se superponen tres tipos de voces en la composición para hacer que ésta llegue a su clímax. Difícil es aprehender desde la lógica el éxtasis al que llegan esas voces juntas. A través de la pura sensación se nos derrama, poco a poco, el contenido de un track central en el disco.

Ese coro, émulo de los cánticos de iglesia, nos pone a imaginar nuevamente la multiplicidad de voces que puede desplegar un solo sujeto. Jones, a mi parecer, sugiere con esa variedad de tonos de diversos matices y texturas, que una sola persona puede llegar a conformarse de una cantidad numerosa de caracteres.

No se nos debe ir las significaciones de esos fantasmagóricos cantos, que a la par de formar parte de una propuesta lírica, tienen un papel fundamental en el desarrollo dramático. Esas voces que nos cantan a veces desde el lamento o desde la jovialidad, tienen un papel importante en el desarrollo del drama.

En contados artistas del pop el coro es el desarrollo del drama como en la obra jonesiana. ¿Porqué no ahorrarse el engorroso trabajo de grabar un concierto tan complejo de voces?

Pongamos otro ejemplo “Somebody Up There’s Like Me” del Young Americans de 1975 en el que conviven cuatro tipos distintos de coros.

- 1.-La voz principal.
- 2.-Coro que sigue a la canción desde el principio, una voz casi femenina.
- 3.-Coros femeninos estilo goospel.
- 4.-Coro de Jones en otro tono y con otro ritmo.
- 5.-Coro de Jones similar a un aullido.

En la parte climática de la composición todos los coros conviven de una forma magistral. En otras canciones, como en “Because You’re Young” de “Scary Monsters”, el coro interactúa para sugerirnos un intervalo que expresa constricción y pesar, aunque de una forma por demás lírica y melódica.

Resumen: el coro es pieza fundamental en la puesta en escena de Jones. Su desempeño en el drama puede obedecer directamente al texto o deslindarse de él sin que éste deje de ser fundamental, ora en el lucimiento de las dotes vocales del cantante, ora en la expresión del concepto puramente teatral.

APÉNDICE 2

MOUNSTROS ESPANTOSOS ME MANTIENEN HUYENDO

En honor a la verdad, si Jones había planeado Scary Monsters como su última obra, debo decir que es un broche de oro a toda una coherente carrera en el pop. Lo decimos porque musicalmente el álbum es un crisol de estilos musicales en donde se muestra el resultado de toda la exploración previa en los sesenta y setenta. Hablaba un Jones milenarista al que por fin la realidad le había alcanzado (planteamiento que retomaremos) y también sus propios engendros.

Es ahí en donde Jones parece ser el artista tal y como lo conciben los teóricos: el sujeto que habla a una colectividad desde la expresión de su yo. Su obra es la autobiografía, ¡y vaya manera de expresarlo!

Davy Jones nos demuestra en este álbum que todos los sesenta y setenta estuvo huyendo de sus propios personajes, que en gran medida éstos son monstruosas representaciones de su propio yo; pero también, desde esa puesta en escena teatral, personajes arquetípicos, modelos de una época (como estudiamos). Muestra en forma magistral desde los dos filos de su navaja, el doble sentido que guardan:

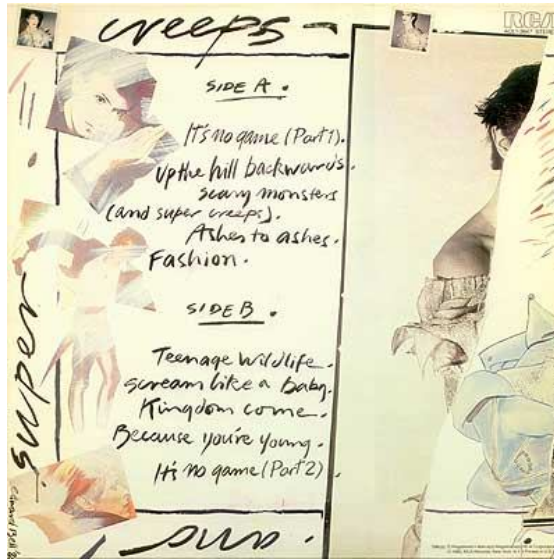
1.-Lo que significan en él.

2.-La forma en que el actor utiliza al personaje para hablar a una colectividad.

Espero quedara bien explicado ese sentido que involucra a la colectividad en el capítulo del cual estas líneas son un apéndice. Ahora pasemos a explicar la relación número uno: lo que significan esos engendros para él.

Lo último es posible, aclaro, porque el artista lo hace evidente, sólo hay que saberlo interpretar con un contexto adecuado.

En esencia esta imagen resume todo.



Ilus 25. Contraportada de *Scary Monsters*

Es el *tracklisting* del álbum, y nos demuestra colocadas del lado izquierdo las últimas tres aberraciones de su yo. En orden descendente: el Bowie de “Heroes”; el Bowie de Lodger y el enigmático Bowie del álbum Low.

Justo a la derecha se esconde un nuevo Bowie ataviado con el vestido de Pierrot, en el acto de desvestirse, pero su rostro está oculto y no lo alcanzamos a ver, se esconde tras bambalinas. Todo está más claro cuando volvemos al Bowie caricatura de la portada.



Ilus 26. Portada de *Scary Monsters*

Ahora ese ser real y oculto se ha convertido en un nuevo engendro monstruoso. Y el y yo único de David Robert Jones permanece siendo una sombra. Como bien dicen teóricos como Gorriarán en relación a la identidad:

¿Existe alguien que pueda decir quién es? Y Bowie nos devuelve en arte su propio punto de vista. Su propio yo ahora mismo es un nuevo monstruo, con lo que parece reforzarse el sentimiento trágico del actor, según el cual, nunca podrá huir de su necesidad enfermiza de ser otras personas.

Esos monstruos lo hacen huir, su propio yo abominable está apunto de llevárselo a la tumba. Es ahora necesario hablar de su propia tragedia; la cual no deja de ser buscar su yo verdadero, cosa que resulta poco menos que imposible, porque el YO, es una construcción de sus múltiples personajes, a los que tiene que cercenar el cuello con su *Bowie knife*.

Esa avalancha de personalidades le sumen en la incógnita que ya abordamos con Lughosi, que se encasilló en Drácula. La muerte del actor es ese encasillamiento, pero a Jones, es obvio, le cuesta cada vez más trabajo matar a sus personajes, porque no sólo se mata él mismo cada vez, mata a un modelo del ser de la época, mata a una concepción cultural basada en modas, estilos y estereotipos.

Esa espiral descendente le hace huir despavorido.

[Scary Monsters and Super Creeps,
Keep me running]

Monstruos espantosos y súper cretinos
Me mantienen huyendo

Esa actitud de huir de las imágenes del pasado y darse cuenta a medio camino que al huir se está convirtiendo en otro monstruo parece tomado directamente de la metamorfosis kafkiana. El monstruo es él, y siempre será así.

Expresémoslo así: Jones nos dice también desde el desesperanzador discurso de la portada, que incluso el Pierrot que representa a la juventud en el álbum, ¡es tan ilusorio!, que con sólo desnudarse el torso y difuminar el maquillaje de su rostro, ahora es una cosa distinta, ahora es otro monstruo.

Toda esa voráGINE de conceptos, más su sentir trágico parecen dejarlo ante la disyuntiva de abandonarlo todo para siempre.



Ilus 27. El eterno monstruo

APÉNDICE 3

LA CULTURA JUVENIL

Que mejor que un apéndice de este importante capítulo sobre la juventud, para hablar un poco de lo que significa Bowie, el personaje creado por Jones, para esa joven cultura de masas.

Tenemos que remontarnos al capítulo de Ziggy, con toda su rareza y sus actitudes alternativas. Ziggy es bisexual, ambiguo de donde se pueda, no teme expresarse, ponerse la ropa que le venga en gana, pintarse el cabello y el rostro con los maquillajes de su madre.

El fenómeno de Ziggy es más sentido en Europa, en Inglaterra, con toda esa cultura de amaneramientos, famosa por su rasposo y flemático humor negro, por la Santa Reina y por el Big Ben.

Cuando hablamos de que Jones consiguió convertirse en estrella del pop (aunque coincido con Jon Savaje, que menciona que Bowie es más un artista-estrella que otra cosa) en el seno de la cultura de masas, nos referimos a que se hizo de una legión de seguidores y sibaritas fanáticos de la pose y el estilo, aquello que Susan Sontag definió como la sensibilidad del *Camp*.

Los *bowieboys*, que eran los más acérrimos seguidores de los desplantes estéticos de Bowie, adoptaban cada una de esas transformaciones y salían a las calles a expresar su rareza. Ahora ellos no temían ser alienados o divergentes en el seno de una sociedad conservadora que cargaba a costas tradiciones desde la época medieval.

Después de saber que alguien como ellos se había elevado al centro del prestigio artístico y de la moda; vamos, que había conquistado el *mainstream* con esos atributos antes tan castigados, esos *bowieboys* no temían ser como querían ser.

Esa expresión se daba en la ropa, el estilo, la expresión libre de estos muchachos en las calles de Londres.

Pintarse el cabello o el rostro era un gesto equivalente a, en los sesenta, dejarse el cabello largo, fumar hash y abrazar causas como aquella imposible del amor y la paz. Era una rebelión sofisticada que llevaba la marcha de ese pronunciamiento contra el sistema utilizando las armas que otorgaba ese mismo sistema.

“Las subculturas representan un acto de resistencia estilística; una reacción subversiva de la gente joven a una situación contradictoria respecto a edad y clase”.¹³¹

Ya en otros apartados hemos abordado que algunos talentosos artistas de la generación de Jones comenzaron a incinerar las creencias y certezas de las anteriores décadas. Los estrechos modismos de una sociedad ya no se ajustaban a los requerimientos de estos chicos.

Jones sabe bien que Bowie en los setentas y principios de los ochenta era el adalid de toda esa masa de individuos disfuncionales y anómalos en una sociedad de consumo.

Muchos de esos fanáticos de hueso colorado quedaban pasmados con cada cambio de apariencia y procuraban seguirlo, pues ese extraño hombre (¿hombre?) de ojos bicolor y actitudes y movimientos perfectamente estudiados los expresaba en su propia rareza.

Cada una de esas transformaciones en un monstruo, como aquí quedó referido, era un nuevo disfraz con el que se ganaba no sólo el prestigio artístico que algunos inteligentes estudiosos advirtieron desde principios de los setenta, también se ganaba sus propias ventas.

El caso es que tomó poco menos de una década entender a los negociantes y diseñadores de imagen, que una estampa diseñada con esa peligrosidad, rareza y visualmente grotesca y enigmática, ambigua, vendía mejor que una actitud convencional.

La legitimación de esas sensaciones de libertad sólo podían ser expresadas a través de la ropa, la sexualidad, la música y las drogas. Hablaba una generación de jóvenes que se sentían víctimas del capitalismo salvaje, ellos, en pocas palabras, no importaban en lo más mínimo al sistema.

Jones dice riéndose que antes de desaparecer, Ziggy dio a luz a Johnny Rotten el cantante de los Sex Pistols. El comentario, medio en broma, medio en serio, es de una vigencia pasmosa.

El siguiente paso de ese descontento de los jóvenes en las calles fue la actitud del *punk* con su mensaje de anarquía y no diversión, que quedaba muy lejos de lo que un hippy sofisticado como *uncle Bowie* hubiera querido decir.

¹³¹ Hodkinson, Paul y Wolfgang Deicke. Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes. Nueva York, Taylor & Francis Group, 2007, p.15.

Ya estudiamos en el apartado sobre Diamond Dogs, que para Bowie esos perros de diamante apocalípticos, inspirados de los alucines de Burroughs, no son otra cosa que esos modernos jóvenes que escupe la urbe.

El artista encuentra su foco de inspiración en esa juventud que ahora no sacaba su rareza como en el cuento de hadas que es “Starman”, ahora esa rareza era un mensaje que al paso del tiempo, y según palabras de Jones, se convirtió en fascismo.

El ideal de la juventud hippy se convierte aquí —mal entendido— en una lucha nihilista contra un sistema social que tardó muy poco en convertir un manifiesto de descontento y desencanto de la juventud en una moda más.

Ahora la ropa, el peinado, y la actitud, son pasos a seguir en ese tránsito, molesto, —dirían algunos adultos amaestrados por el sistema—, llamado juventud. En esta actualidad la juventud no constituye la lucha por encontrar nuevos caminos, ahora es sólo parte de un artículo de consumo más, un molesto paso necesario de un humano antes de convertirse en un individuo productivo y aceptado en la sociedad.

En la actualidad tenemos la rebelión de escaparate, vemos transitar a los chicos y chicas ataviados con ropa que los hace parecer alguna de las demoníacas concepciones de Orwell o Burroughs, o con efigies de la lucha de sus padres como la de Ernesto Guevara, sólo que aquí no significa otra cosa que no sea un símbolo del que se apropió la cultura consumista.

La misma efigie de Zapata, que es la imagen más querida de la revolución mexicana, la del campesino que se alza, aunque románticamente, contra la opresión, es ahora sólo el estampado de una playera.

Es claro que la idea de *uncle Bowie* siempre ha sido ganarle a ese hipócrita sistema desde la expresión de las ideas y no desde el camino de la desaparición violenta (es un *hippy*, recuérdelo). Es por ello que Jones no apoyó, ni apoyará en sus convicciones los movimientos como el *punk*, que estéticamente son muy distintos al cariz ideológico que guardan.

Esa rebeldía de escaparate es uno de los discursos que modela una hermosa alienación en los jóvenes. Y ¿cómo puede darse una mayor alienación cultural?, pues desde el pop; desde la expresión antes honesta de las hordas de jóvenes descontentos. Esos aspectos de lucha pacífica están presentes en la música popular de sesentas y setentas, en

donde el *mainstream* igualaba en calidad al *underground*. Sea esa expresión “popular music” la que utiliza Michael Watts en su ensayo Oh! You Pretty Thing.

“Las discusiones se centran alrededor del grado en el cual la música popular puede ser considerada como una genuina expresión de la gente común, que responde a sus necesidades emocionales o, alternativamente, ser reconocida como una creación de las corporaciones (o el estado) culturales, industriales que explotan, manipulan o crean la respuesta al producto.

¿Puede la música popular surgir de la gente que constituye su audiencia, o es superimpuesta a ellos desde arriba? ¿Expresa sus actitudes, gustos, aspiraciones y visión del mundo, o sólo sirve para adoctrinarlos?”¹³²

Lo que es bien entendido es que los *bowieboys* eran producto de la forma en la que el *mainstream* tenía que vender a Bowie y la única que encontraba éste para venderse así mismo y no morir en el seno de una industria de la que él quería ser estrella.

Una forma alternativa si se quiere, pero esos fanáticos también eran una legión de anómalos en la sociedad, una fracción quizá minúscula que demostraba que el sistema no era del todo justo al no permitirles salir de closet.

Pero sigue Watts:

“¿La música popular enriquece o aliena? ¿puede la música popular retar a un orden social? ¿ejercitan los escuchas una genuina libertad de elección de los músicos, o es que ellos sólo eligen las preferencias y estilos proveídos por los medios?”¹³³

La respuesta a la primera pregunta quizá sea que lo que fabrican como pop en la actualidad; la imagen embustera que creó el *mainstream* del pop, aliena. La música popular, por otro lado, ha intentado retar al orden social, pero no puede prescindir de la función de ser un producto, ya que si esto no se concretara no sería ni siquiera tomada en cuenta.

Y con respecto a la última pregunta, la respuesta es que el pop de plástico sí está claramente diseñado para lograr aceptación. Pero en todo el mundo surgen propuestas que momentáneamente están marginadas a unos pocos oídos.

¹³² Michael Watts, “Oh! You Pretty Thing”, *Melody Maker*, 22 de enero de 1972, p.19.

¹³³ *Ibid.*

Eso es la música popular: aquella que surge de un contexto social para reflejar los sentimientos de una generación de jóvenes que están en descontento por su rol sociocultural, por su posición política de desplazados.

“La manipulación inconsciente de Bowie del proceso del pop coincide bien con el punto de vista que encuentra significados culturales alrededor de nosotros. En un permanente estado contestatario, en donde los valores dominantes son claros en el trabajo que incide en la cultura popular, pero raramente sin resistencia o adaptación por parte de sus audiencias, mientras los significados que emergen más orgánicamente de la vida popular están siempre en riesgo de ser apropiados y remodelados por el orden cultural predominante”.¹³⁴

En esta actualidad todo lo que fue experimentación en décadas pasadas se transforma en un conocimiento de técnicas depuradas. Así el llamado pop de hoy día es un reflejo creado por la industria atendiendo, no a necesidades de expresión, sino entendiendo como necesidades de expresión los hábitos de consumo, y convirtiendo a ese licuado indigesto en la rebelión estética de los jóvenes.

Una vez más una actitud contestataria no está ya ilustrada en seguir una convicción a pesar del desacuerdo del resto de la sociedad; en ese entonces la ropa era el arma de ese descontento. Ahora mismo el *mainstream* ha entendido la importancia de la ropa y los jóvenes son llamados a esa rebelión de mezclillas deslavadas, tops escandalosos y cuanto cosa refleje ese “descontento”, mismo que ahora no significa más que una pose.

Y esa rebelión de ideas y sentidos, basada en la utopía aquella del amor y la paz es rediseñada por el sistema de producción y devuelta a los modernos jóvenes en efigies y colgajillos inservibles. La actitud es la pose, el estilo, sí, pero desprovisto del sustento ideológico que una vez le dio origen.

Scary Monsters es el álbum que nos dice que, de aquí en adelante, la juventud se queda sola. Jones se siente fuera de la solución. Él ahora es un millonario que forma parte de ese sistema.

¹³⁴ Terry Eagleton, “Proust, punk or both”, *Times literary supplement*, 18 de diciembre 1992.

1983-1987

El arte de conceder



Let's Dance.

Interesante es lo que aconteció después de ese portento titulado Scary Monsters. Cuando Jones continuó de lleno en esa nueva década de locura que fueron los ochenta, su instinto creador enfiló de inmediato hacia nuevos terrenos.

Sólo era que el Jones que conocemos decidió por fin, dejar ese ritmo de vida peligroso, ese estatus de artista a veces marginal, y optó por dedicar todo el empeño que dedicaba a la creación de un nuevo monstruo en convertirse en una super estrella.

Elaborando una auténtica biblia para los modernos fabricantes de estrellas del espectáculo, Jones creó para Bowie una imagen que lograría acercarlo más al público masivo y darle ventas millonarias de su trabajo.

Pero había algo raro e inexplicable en esa actitud, es decir: sí era Bowie el personaje que solía encantarnos, pero también era claro que parte de esa fascinación y el halo de rareza que acompañaba sus pasos había desaparecido.

A partir de aquí podemos hablar de que Jones comprendió su potencial y carisma, el cual era capaz, en el pasado, de dejar a un lado en provecho de un desarrollo de su arte. Como mencionan los biógrafos, Jones siente que su esfuerzo de los años setenta merece un premio.

Que por haberle dado al mundo a Ziggy el merecía algo más que ser un artista respetado. De aquí en adelante, únicamente por conveniencia económica planearía los discos, sin que éstos surgieran por la inspiración y la genuina preocupación ética que siempre ha acompañado al arte y a los creadores en un momento histórico determinado.

1983 marca el año del lanzamiento de Let's Dance, que extrañamente al paso de los años resulta un gran disco, que a la par de demostrar los niveles de aceptación que podría lograr Jones concediendo a raudales sus talentos para conquistar una industria discográfica creciente, nos muestra también una faceta que se pensaba ajena a Jones: el hábil hombre de negocios.

Combinación entre la música disco y el blues, Let's Dance es un disco producido con objetivos primordialmente comerciales. Factores importantes son la contratación que hace Jones de Nile Rodgers, originalmente músico del grupo de músicaailable Chic.

Jones cede ante lo que en la actualidad es la panacea de todo artista: encontrar una imagen que le convierta en un ídolo de las multitudes y le asegure el porvenir económico.

Ahora con el cabello rubio oxigenado, trajes de colores chillantes y una obvia rutina de ejercicios, el espeluznante delgado duque lucía como muchos otros (dice Buckley: “como el delgado hijo de Sinatra”) cantantes de la época. Todo estaba planeado para hacerlo un producto fácilmente asimilable y vendible.

De ahí al anuncio de Pepsi, la promoción excesiva de su disco, la aparatosa gira mundial de promoción, la sensación de que el Bowie enfermo y raro, verdadero juglar del pesimismo, se había convertido en uno más de esos personajes carilindos que aparecen en las revistas hablando de moda y de bagatelas.

De golpe y porrazo uno de los adalides de la música de avanzada se había convertido en un muñeco de aparador, dándose baños de pueblo y convirtiendo su desesperanzadora crítica social de los años setenta en un auténtico fraude.

Let's Dance cuenta con la colaboración del guitarrista de blues, hoy occiso, Steve Ray Vaughan; con una nueva sección rítmica comandada por el percusionista Omar Hakim y la sección de vientos de Steve Elson y los hermanos Frank y George Simms en las trompetas.

Una alineación que buscaba hacer música más influida por los sonidos de músicas latino americanas como la cubana o brasileña. Como ya lo hemos dicho, Let's Dance es musicalmente interesante y puso a bailar a las personas en las discotecas, pero estaba lejos de ser el Jones intimista y a veces hermético que hemos conocido hasta este momento.

Jones adquiere el disfraz de un dandy inglés ochentero, heterosexual y fanático de la pose, como lo que en esta época llamaríamos *metrosexual*, sin esa ambigüedad que lo hacía peligroso y extravagante.

Es como si Jones entendiera que para que Bowie pudiera venderse como *suvenir*, éste debía perder todo aquello que lo hacía extraño a las audiencias y lo clasificaba de inmediato en las propuestas desdeñadas por las grandes mayorías. El dandy con trajes amarillos es una versión pobre del duque blanco, despojado del aire de rareza, ahora igualado con toda esa masa de intérpretes pop convencionales.

Aunque la fusión entre las músicas bailables sea por demás una innovación en la música pop más convencional, es obvio que esa actitud sana del creador, también termina con un oficio de búsqueda que el artista emprendía con ahínco cada que se disponía a entrar a un estudio.

Aquí ya no está eso. Ahora Jones tiene a su servicio al productor más cotizado de la industria; no a un creador y artista como Brian Eno, Ken Scott o Tony Visconti, sino a un conocedor de “lo que le gusta a la gente” (o lo que el sistema cultural pone en la palestra como opciones que deben “gustarle” a la gente); a un creador de éxitos, a un generador de dinero.

Es muy curioso lo que logró extraer Buckley de los labios de Rodgers. En entrevista, el bajista de Chic confesó a Buckley que cuando Jones lo contactó para que le produjera un álbum, Rodgers, que había escuchado Scary Monsters, y aún estaba fascinado por semejante obra maestra, estaba contento porque pensó que Jones lo contactaba porque quería hacer Scary Monsters 2, o alguna obra que le daría prestigio artístico al buen bajista.

Cual sería la sorpresa de Rodgers cuando Jones le pidió que le produjera un disco para vender millones de copias. Rodgers se resignó a su papel de productor de éxitos y colaboró en Let's Dance, cuyo resultado no lo decepcionó al final, pero sí le dejó la inquietud de hasta dónde pudo llegar su producción de haber realizado una obra más de *art rock* como las que acostumbraba Jones.

“Él ha cambiado sus hábitos y ha dejado las drogas que casi lo matan a mediados de los setentas. Lo diferente es que él no es más desvaído, pálido o disipado, pero sí es más saludable de lo que había sido antes”.¹³⁵



Ilus 28. ¿El esbelto hijo de Sinatra?

¹³⁵ David Wigg, “David Bowie’s Back In Style”, *Daily Express*, 31 de mayo de 1983.

Esa misma estampa del Bowie rubio, con su traje amarillo y la piel bronceada, con *look* de estética cuidadosamente diseñado es, creo, el personaje que más desconcierta. Es un embuste. Jones quiere darle a Bowie y a su música esa misma limpieza y buena intención que él parecía querer tener en su interior.

Ahora le había dado el sí a la vida; se había acabado el artista pesimista siempre a un paso de la tumba debido a su peligroso estilo de vida, ahora era uno más de esos extravagantes personajes de farándula que se paseaba en autos de lujo y se dejaba ver con la modelo de la temporada en las reuniones de sociedad, cortando el puro con un cortador con diamantes incrustados. Bowie se había ido.

Ahora veíamos a un extraño ser utilizando su característica forma de pedir prestados los hallazgos de la música, sí, pero para hacer música de acuerdo a una imagen que literalmente quería vender en suvenirs y colgijes.

El disco presenta ocho composiciones de las cuales “Modern Love”, “Let’s Dance” y “China Girl” se convirtieron en éxitos instantáneos en las discotecas, alcanzando lugares importantes en los charts americanos y británicos.

Es obvio que Jones hizo el disco descuidando algunos buenos temas. Ese es el principal problema.

“*Let’s Dance* (el subrayado es del autor) fue lanzado en los tempranos ochenta, el trabajo de un artista quien una vez más pudo recolectar a los mejores músicos de su gusto y adicionarlos a algo que él quería en su formidable sonido. ¿Pero, estaba Bowie escaso de ideas? ¿Es cuestión nada más de puro estilo, o sólo importa la sustancia.”¹³⁶

Pero, ¿porqué le piden eso al señor estrella?, ¿No entienden que el disco es sólo una de las múltiples actividades que hace una estrella del espectáculo como él?

Entonces el arte deja de ser lo más importante, y canciones como “Shake It”, “Ricochet” y “Without You” quedan mal montadas en el álbum porque, Mr. Star, se tiene que ir a hacer la promoción de sabrá el cielo qué horrendo producto. Bowie se alinea a los dictámenes de la industria discográfica.

¹³⁶ Roger Atmore, “Album Review: Let’s Dance”, [en línea], Inglaterra, 1983, <http://xtramsn.co.nz>, Dirección URL: <http://xtramsn.co.nz/entertainment/0%2C%2C6242-3221477%2C00.html> [consulta: 12 de enero de 2005].

El sentido crítico de revertir la hipocresía del *mainstream* ahora es incoherente, ahora él es el enemigo que decía atacar, y en una muestra de cinismo, simplemente no le importó, mientras siguiera vendiendo su producto.

Roger Altmore escribe: “Podría jurar que al comienzo de uno de los versos (el autor se refiere a Modern Love) Bowie dice: “*no es realmente trabajo, es sólo el poder de encantar*” y te preguntas si está pensando en él o en otras figuras de la época como Andy Warhol o Ronald Reagan.”¹³⁷

Y Let's Dance es la imaginería jonesiana dedicada a encandilar y encantar a la audiencia, por propósito directo y expreso del cantante, es decir, buscando eso mismo, reduciendo toda la labor de buscar nuevos lenguajes a la fórmula que todo seudo creador utiliza en conformidad con el *starsystem*.

Lo interesante del hecho es que Jones no recurre a un experto en diseño de imagen, sino que acrecentando su cinismo en la creación de este nuevo ente, lo modela él mismo, como en el pasado, lo cual le añade un rasgo más de farsa a su acto, como expresándonos que la emotividad y fragilidad de las pobres víctimas del pasado es suplantada por una nueva mutación.

Pero esta vez está lejos de ser una pobre víctima o un villano dado a luz por la sin razón y la catástrofe que asolan su universo trágico de auges y decadencias; ahora es un ser más enfermo que cualquiera del pasado, que se regodea en su propia hipocresía.

Continuando con la mención de los tracks del álbum, “Criminal World” es una de esas joyitas que nos muestran hasta qué niveles de creatividad hubiera llegado este álbum de haber sido planeado, no por un imperioso deseo de ser actual en el *mainstream*, sino por un sincero deseo de expresar algo.

“China Girl” muestra la excelente canción que Bowie e Iggy Pop compusieron para el álbum The Idiot de 1976, sólo que con una reelaboración del tema principal en música que con el tiempo se daría en llamar *new romantic*.

Pero el hecho es que Jones se evita la tarea del creador y utiliza temas ya compuestos, sólo los arregla para hacerlos entrar a esta nueva concepción estética. Mismo asunto de “Cat People”, el cual había sido compuesto junto con Giorgio Moroder como

¹³⁷ *ibid.*

banda sonora de la película del mismo nombre. También en este caso el tema es arreglado, o disfrazado, lo suficientemente como para pertenecer a un álbumailable.

La portada del disco es una concepción interesante que se ve respaldada por la puesta en escena que elabora Jones en los conciertos de la gira mundial *Serius Moonlight* *.



Imagen 29. *Portada de Let`s Dance*

Es interesante como expresión de alguna de sus recurrentes obsesiones del pasado. Recordemos una línea de la canción “Life on Mars?” Perteneciente a Hunky Dory de 1972:

[Sailors fighting in the dance hall...]

Marineros peleando en el salón de baile

La portada de Let`s Dance muestra, aunque en honor a la verdad, un tanto burdamente, a un Bowie con guantes de box y un diagrama de baile en el fondo, sobrepuesto a una imagen de la ciudad al atardecer.

Quiero ilustrar con ello, que sin llegar a los niveles de creatividad acostumbrados por este hombre, aún reluce el espíritu trágico. Sigue ahí el mundo trágico que se cae a pedazos y la única solución, para soportar esa destrucción, es seguir moviendo los pies,

* Durante dicha gira, que recorrió gran parte de Europa, América y Japón, Bowie cantaba “Fashion”, (presente en *Scary Monsters* de 1980), y la enlazaba con el tema *Let`s Dance*, y mientras comenzaba a cantar se ponía a boxear con su sombra.

seguir bailando. Otra vez la resistencia pacífica, aunque ahora expresada con música bailable de un álbum que se queda corto en la expresión de su concepto.

Tonight.

Y al siguiente año (1984) Jones intentó hacer la misma jugada y ese pudo ser su triste final como estrella del espectáculo. Volvió a la tarea de reciclar material de los dos extraordinarios álbumes que había hecho al lado de Iggy Pop (las canciones son “Tonight” y “Neighbourhood Threat”).

Incluyó tres covers (“Don’t Look Down” de Pop; “God Only Knows” de los Beach Boys y “I Keep Forgetting” de Jerry Leiber y Mike Stroller), contrató como productor al soñado hacedor de éxitos para The Police, Hugh Padgham (quizá deseando explorar el pop con tintes regueceros) y convirtió su disco en la primera cosa deleznable de todos los que había realizado.

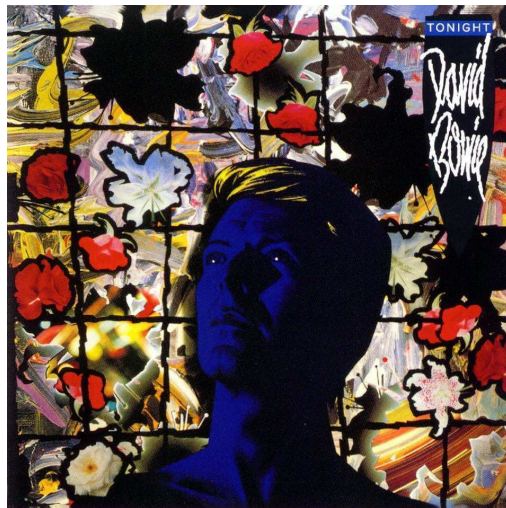


Imagen 30. *Portada de Tonight*

Ese año Jones estaba inmiscuido en un sin fin de proyectos alternos a la música, y es muy probable que sintiera que se sobraba y bastaba para hacer un disco exitoso y seguir con ese tren de vida de súper estrella.

En todo caso es, al paso del tiempo, aborrecible, porque desde esa insulsa necesidad de ser actual en el mundillo del espectáculo, es claro que Jones ni siquiera trabajó intensamente en el disco. A pesar de ello, Jones nos reserva un par de tracks de su autoría que no decepcionan.

Me refiero a “Loving the Alien” y “Blue Jean”. “Loving the Alien” suena ajeno al rosa y ridículamente melódico tono del disco, y tiene un contenido lírico en verdad incendiario para tratarse de una grabación de pop (sí, estilizado y sofisticado) pero aun así demasiado arreglado en el estudio.

“Loving the Alien” es un recorrido histórico alrededor del tema de las guerras que desata la fe en seres supremos. Las menciones y simbologías que utiliza Jones en esta canción serían hábilmente retomadas en el álbum Heathen de 2002.

[But if you pray all your sins are hooked upon the sky
Pray and the heathen lie will disappear
Prayers they hide the saddest view
(Believing the strangest things, loving the alien)
And your prayers they break the sky in two
(Believing the strangest things, loving the alien)
You pray til the break of dawn
(Believing the strangest things, loving the alien)
And you'll believe you're loving the alien
(Believing the strangest things, loving the alien)]

*Pero si rezas todos tus pecados colgarán del cielo
reza y la mentira del pagano desaparecerá
suplicantes, ellos esconden la mirada más triste
(creen en las cosas más extrañas, aman al extranjero)
y tus oraciones romperán el cielo en dos
(creen en las cosas más extrañas, aman al extranjero)
tú rezas hasta el amanecer
(creen en las cosas más extrañas, aman al extranjero)
y si tú crees estás amando al extranjero
(creen en las cosas más extrañas, aman al extranjero)*

Un tema tan denso con un arreglo de cuerdas al final que resulta demasiado subversivo para pertenecer a un álbum tan convencional, tan arreglado en el estudio y con tan poca alma. “Blue Jean” es el segundo tema que no decepciona.

Muy bien pudo pertenecer a Let's Dance, por su carácter de temaailable. Tonight bien puede ser un intento por ganarse las ventas millonarias a base de crear un híbrido entre

la música Reggae, y un sin fin de estilos. Jones había contratado a Derek Bramble el responsable del sonido de numerosas estrellas de *soul*, como por ejemplo la banda Heat Wave. Pero al final, en el recuento de los daños, este álbum resulta absurdo. Era un álbum con obvios objetivos comerciales, pero ni eso logró Jones.

Es interesante revisar lo que respondió Jones a una pregunta directa de Charles Shaar Murray el 29 de septiembre de 1984.

Shaar Murray explica:

“Después de los numerosos esfuerzos de 1983, un año en el que él lanzó su álbum más vendido “Let’s Dance”, estelarizó dos películas (se refiere a The Hunger, de Tony Scott y a Merry Christmas Mr. Lawrence de Nagisa Oshima) y dio la vuelta al mundo en una gira (Serius Moon Light World Tour) ¿porqué sacar un álbum en este año?”¹³⁸

Jones contesta que su intención era trabajar una vez más con Iggy Pop, y que por causa del ajetreo de la gira mundial él no pudo tener el control total del proyecto y regresar al estudio a trabajar.

Ello quizá sea la prueba que se necesita para entender que había cierta presión de la disquera, y que Jones estaba obligado a sacar a la venta un álbum según su contrato. Lo extraño del caso es que sacar un álbum por año era común en Jones, pero en esta ocasión le faltó creatividad, y eso pudo deberse al excesivo trabajo que tuvo en 1983 promocionando Let’s Dance.

En Tonight Jones intenta algo que, en mi opinión, nunca ha sido Bowie: ser un intérprete convencional. Ahora cantaba a dueto con Tina Turner en “Tonight” y accedía a su estatus de súper estrella de la música.

Y es que él ya no era raro y peligroso, ahora era una parodia grotesca de su anterior obra, un embustero sujeto que comenzaba a entrar en los esquemas de la disquera: la fórmula para triunfar. Y su música, salvo “Loving the Alien”, no constituía ningún desvelo para el escucha.

Jones, el artista que ataba en un nudo las propuestas marginales del *underground* y los dotaba de su percepción e interpretación para hacerlas inolvidables y regalarle mitos a los jóvenes, era ahora más convencional que la misma palabra. Este disco no tuvo grandes

¹³⁸ Charles Shaar Murray, “Sermon For The Savoy”, *New Musical Express*, 29 de septiembre de 1984.

ventas y al parecer fue un motivo más para que Jones viera cada vez más cerca el final de su meteórica carrera en la música y se concentrara en su carrera de actor de cine.

Never Let Me Down.

“Bowie cometió el imperdonable pecado de ser muy bueno demasiado rápido. Para un artista producir un álbum exquisitamente relevante e inventivo como *Hunky Dory* es raro, pero seguir con el colosal *Ziggy Stardust*, y después *Aladdin Sane*, *Low*, y *Scary Monsters* hace sonar la palabra genio demasiado fácil”.¹³⁹

La anterior reflexión del crítico Eric Car nos da una idea del problema que se suscita con los discos de los ochenta de Jones. Porque comparar cualquiera de éstos (excepto *Scary Monsters*) con las obras de los setenta es en verdad radical: no importa qué tan buenos sean dichos álbumes, jamás alcanzarán la calidad de las obras de los setenta.

Es hasta 1987 que Jones comienza a recobrar la forma. Y vale la pena mencionar que no lo hace del todo, pero muestra señales de que el peor trago ya había pasado.

No obstante que el mismo Jones ha descalificado por completo este disco, y que críticos y biógrafos de Jones culpan a este trabajo de representar la verdadera decadencia artística de Bowie en los ochenta, nosotros creemos que Never Let Me Down es, al paso de los años, un muy buen disco.

Es obvio que esta obra constituye, entre otras cosas, un homenaje a John Lennon. No sólo es porque Lennon tuviera una canción con el mismo nombre, es porque la muerte de Lennon fue una de las cosas que alejó a Jones de una senda creadora.

Never... incluye 10 composiciones de las cuales resaltan por su tono guitarrero “Day-In Day-Out”, “New York’s In Love”, “87 & Cry” y “Bang Bang”, con un Bowie volviendo a utilizar la vertiginosidad de una banda de rock

Recluta para este nuevo trabajo al gran guitarrista Peter Frampton y vuelve a encomendar la base rítmica a su fiel Carlos Alomar. Nuestro Jones milenarista vuelve por sus fueros en un disco que recrea todos sus miedos al iniciar la década. Para la crítica

¹³⁹ Eric Car, “Heathen Review”, [en línea], Estados Unidos, <http://pitchforkmedia.com>, junio 17 de 2002, Dirección URL: http://pitchforkmedia.com/record-reviews/b/bowie_david/heathen.shtml [consulta: 15 de mayo de 2005].

especializada el álbum es un fallido intento de incursionar en el rock de estadio (remarcando el concepto, canciones como “Zeroes” o “Beat On Your Drum” parecen tener esa mística).

La gira promocional del disco llamada “Glass Spider”, que incluye una gigantesca araña como parte del escenario es, a pesar de la buena selección de canciones y de la banda, un sonoro fracaso.

Los expertos señalan que Jones intentó montar un espectáculo callejero* e intimista en el centro de un escenario gigantesco, de tal forma que el acto principal se perdía.

Volviendo a los temas del disco, está presente esa idea, por fin representada, del temor a que el mundo le consuma por completo, esencia directa presente en un track como “Time Will Crawl”.

[I've never sailed on a sea
I would not challenge a giant
Time will crawl
Till the 21st century lose]

*Jamás navegué en el mar
No retaría a un gigante
El tiempo se arrastrará
Hasta que el siglo 21 pierda*

También el romanticismo de “Never Let Me Down” y la conceptualidad y virulencia de “Glass Spider”, que nos relata una de esas historias de trágico fin que él sobradamente conoce. Es la historia de una araña de vidrio que abandona a sus crías pensando que éstas sobrevivirán, pero éstas miran tristemente el techo de la cueva, llorando por que extrañan a su madre.

[Gone, Gone the water's all gone
Mummy come back 'cause the water's all gone]

*Se ha ido, se ha ido, toda el agua se ha ido
Mamita regresa, porque el agua se ha ido*

* Muy inspirado en las acrobacias presentes en el video “Time Will Crawl”, el show se conformaba de diversos actos de mímica y de danza callejera con todo el espíritu de películas como Flash Dance.

Jones toma uno de los tracks que compusiera un año antes para el disco de Iggy Pop titulado Blah Blah, y le da un enfoque que instantáneamente lo devuelve a su senda de trágico, brevemente abandonada. Es “Bang Bang” que retoma con sorprendente sangre fría el tema de la muerte como acto final de la representación.

[Young girls they know what they're after
young girls don't kiss me goodbye]

*Chicas jóvenes saben dónde estarán después
Chicas jóvenes, no me den el beso de despedida*

Es claro que la orientación de Jones vuelve a darnos una triste sorpresa cuando en Bang Bang él orchestra un tema en el que parece el auténtico burlador que se llevó a la tumba a esas chicas orgullosas que alude la canción.

Sólo David Bowie podía darle forma a una canción con esa onomatopeya de Bang Bang, diluyendo el poderoso contenido de esa palabra por medio de un inofensivo coro femenino, en la suerte que ese mismo avieso personaje le tiene reservada a las protagonistas del drama.

Al final es el tiempo ese mortal villano que toma forma en un nuevo mundo fantasmagórico, artificial y sin sentido, del que Jones siempre se ha sentido víctima.



Ilus 31. Portada de *Never Let Me Down*

Ya lo dijimos, musicalmente queda debiendo un poco. Never Let Me Down es en verdad incomprendido en su época, pero sin meternos en más líos por defenderlo, quedémonos con que su valor está en que desde la representación escénica, que tanto nos interesa, es la recreación de un caos que el artista sintió cuando comenzaba la década y que lo perdió durante cuatro largos años en una autocomplacencia que no le sentaba bien.

APÉNDICE 1

EL HOMBRE QUE CAYÓ AL CINE

*If our love song
Could fly over mountains
Could sail on the oceans
Just like the films
There's no reason
To feel all the hard times
To lay down the hard lines
It's absolutely true*

David Bowie /Absolute Beginners



Ilus 32. *Jones en The Man Who Fell To Earth*

Además de ser un consumado carácter teatral sobre el escenario, y de sustentar su propia obra musical en la creación de una imagen que por sí misma ya es demasiado dramática, David Robert Jones alias David Bowie, es un connotado actor de cine.

Con una extensa filmografía de más de 24 películas y proyectos fílmicos en su haber, en donde va desde el *cameo* hasta el rol protagónico, pasando por sus papeles simbólicos como David Bowie (recuérdese ese olvidable *cameo* en Zoolander dirigida por Ben Stiller), o prestando su voz para películas de animación o incluso videojuegos, David

Jones ha sabido sacarle provecho a su —por decirlo así— segunda carrera, y hacerla una extensión de su propia obra como creador de monstruos espantosos.

La primera aparición de David Robert Jones/ Bowie como actor fue en el corto de trece minutos llamado The Image de 1967, dirigido por Michael Armstrong, en el cual aparece como un artista intentando matar a su propio cuadro, sin conseguirlo.

Muy similares, dichas imágenes, a las del *videoclip* “Look Back In Anger” de 1977 (en donde Bowie pinta a un ángel a su imagen y semejanza, y al final, cual Retrato de Dorian Gray, termina existiendo una estrecha relación entre la pintura y el artista) simbolizan perfectamente en lo que se convertiría la propia obra de Robert Jones: el doble que mata en cada ocasión a cuanta monstruosidad se alberga en su interior.

Actuó al siguiente año al lado de su entonces novia Hermione Farthingale (a quien después dedicaría la canción “A Letter To Hermione”, contenida en Space Oddity de 1969), en un capítulo de la serie de la BBC The Pistol Shot, basado en una historia de Alexander Pushkin. De ahí salta al drama de guerra como extra, sin siquiera aparecer en los créditos finales. La película es The Virgin Soldiers dirigida por John Dexter, y retrata el tedio de un soldado británico de guarnición en Singapur, y su búsqueda del sexo y el amor, al lado de la virtud pérdida en la guerra, simbolizada en la pérdida de la virginidad.

Curiosamente, después de esta participación, Jones se separa de los roles como actor de cine por siete años. Se dedicó de lleno a su carrera de artista-estrella del rock. No obstante, su carrera no se separa jamás del cine.

Ejemplo de ello es el importante concierto documental dirigido por el legendario documentalista Don Alan Pennebaker, Ziggy Stardust and The Spiders From Mars, que registra nada menos que el último concierto de Ziggy-Aladdin, el 3 de julio de 1973 en el Hammersmith Odeon; y de ahí, en 1974 proyectó, en su gira “Diamond Dogs”, las imágenes creadas por Salvador Dalí y por Luis Buñuel, para el film de 1929, Un perro andaluz, *Un Chien Andalou*.

Pero cuando Jones retomó su largamente ida carrera en el cine, lo hizo revelando la enorme relación que existía entre su obra en la música y sus papeles en el cine; encarnando al extraterrestre Thomas Newton, para la película de Nic Roeg de 1976, titulada The Man Who Fell To Earth.

Jones representó brillantemente a un extraterrestre que viaja al planeta tierra buscando agua para su planeta agonizante, pero que se queda varado aquí, olvidado de regresar.

Con la mejor actuación de su vida (o al menos la más emblemática del halo de rareza y ambigüedad que cubre a este hombre), Jones da vida a aquel ente enclenque arrasado por los placeres y por una dosis de cocaína diaria, o en pocas palabras: su peligroso disfrute del mundo.

Y Thomas Newton se olvida de regresar a su planeta natal perdido en esos peligrosos disfrutes, quizá al igual que el propio artista en esa conflictiva década.

Cine, el nuevo derrotero

1979, en la última etapa del recorrido por la escena berlinesa que daría a luz a la trilogía compuesta por Low (77), “Heroes” (78) y Lodger (79), David Hemmings dirige a Jones en el protagónico de la cinta Just A Gigolo, al lado de Marlene Dietrich.

Aquí RJ es Paul, un excombatiente que tras el fin de la primera guerra mundial se encuentra extraviado en Europa —en donde se refleja la decadencia que experimentaba Europa y que más tarde daría origen al nazismo alemán—, sin más alternativa que convertirse en un gígolo.

Con esta cinta Jones inicia oficialmente una década que le vería alejarse de la música de avanzada y lo catapultar como actor de cine.

Parece ser que tras Scary Monsters and Super Creeps su álbum de 1980, Jones abandona la idea de seguir en el negocio de la música y dirige su empeño al cine. Así, en 1980 encarna en Broadway a John Merrick en la puesta en escena The Elephant Man.

Posteriormente, en 1982 participa en la versión para televisión, de una hora de duración, producida por la BBC de Londres, del clásico de Bertoldt Bretsch: Baal. Bowie compone cuatro distintivos temas para ilustrar su personificación de Baal.

Antes de cerrar ese año, presta su voz para dar vida al narrador de The Snowman, cinta animada dirigida por Dianne Jackson, basada en los libros de cuentos infantiles de Raymond Briggs.

Y de ahí, Jones saltó a un coestelar que para muchos lo define en su quehacer de creador. Es John Blaylock, el esposo de Miriam Blaylock (Catherine Deneuve), una

vampira (por ello inmortal) que conserva los restos de sus esposos del pasado en sarcófagos que guarda en una habitación de su casa.

Miriam siente atracción por Sarah Roberts (Susan Sarandon) y decide convertirla en su amante en turno, prescindiendo del anterior, o sea: John Blaylock. Al final, sus esposos sepultados salen de la tumba y terminan con ella.

Es de relevancia, porque ese tipo de significaciones es lo que va creando el mito del propio Robert Jones en la persona de Bowie. Ya hablamos de ese personaje: El hombre que cayó a la tierra, y en él estaba el sustento de una rareza espectral, enferma, totalmente agónica: una estampa premonitoria de tiempos adversos que se transformarán en catastróficos.

El carácter del vampiro, o del esposo de la vampira, es el *cliché* en el que muchos gustan catalogar a Jones, sobretodo porque es una imagen común a mediados de los noventa: el viejo rockero de los setenta que se alimenta de la sangre de los jóvenes creadores de los noventa, como Trent Reznor.

Es así que parte de ese mito nos expresa que para muchos críticos Jones sólo succiona la sangre de cuanto creador se para frente a él, y eso hace que siga viviendo, que siga creando. Dejando de lado esta interpretación poco acertada, The Hunger de Tony Scott, es un film llamado al culto en décadas posteriores.

1983, además de la pobre versión de The Thin White Duke, encarnado en el personaje de traje amarillo de Let's Dance, nos trae la que quizá es la actuación más respetada de Mr. Jones/ Bowie. Es en Merry Christmas Mr. Lawrence del director japonés Nagisa Oshima en donde se nota que Jones en verdad está apuntando a convertirse en un gran actor de cine.

La historia narra el *affaire* que surge entre el capitán de un campo de prisioneros durante la Segunda Guerra Mundial, el capitán Yonoi (Ryuichie Sakamoto), y el de un Mayor del ejército británico encarnado por Jones: Jack Celliers.

Evidenciando la incapacidad que hay entre las dos civilizaciones para comunicarse, Oshima crea una obra maestra ayudado de las actuaciones de Bowie, Ryuichie Sakamoto (también estrella del pop) y el mismísimo Takeshi Kitano, que se convertiría a la postre en un gran realizador, al igual que Oshima.

Ese mismo 1983 nos trae un documental llamado Ricochet, el cual nos narra el recorrido por tres ciudades milenarias de Asia que hace Bowie montado en su aparatosa gira Serius Moonlight Tour.

El medio metraje de 77 minutos nos lleva por el sudeste de Asia en medio de imágenes hermosas que explican perfectamente la fascinación de Jones con las culturas orientales. Aquí Jones es un vagabundo que escapa de su vacía vida de súper estrella para dejarse llevar por el río que se llevará también sus culpas.

Tarde en 1983 presta su voz para la cinta animada The Yellowbeard, haciendo la voz de un tiburón, cinta dirigida por Mel Damski que además cuenta con las voces de Eric Idle, Graham Chapman y John Cleese, tres de los miembros de la legendaria *troupe* de cómicos, Monty Python

En 1984, Jones es dirigido por Julien Temple en el interesante corto Jazzin For Blue Jean, para la canción del mismo nombre. Al siguiente año, John Landis dirige a un multiestelar elenco, entre ellos Jeff Goldblum, Michelle Pfeiffer, Dan Aykroyd y Jim Henson, en el filme Into The Night. Jones hace un pequeño papel, en una película que parece una sátira a los súper elencos de la época, que incluye a renombrados directores y personalidades en pequeños roles sin trascendencia.

En 1986, Julien Temple dirige su primer largometraje intitolado Absolute Beginners, y su amigo Jones —para el que había dirigido el corto Jazzin For Blue Jean, en 1984— no podía faltar en la película, en un pequeño, pero fundamental rol.

Definida por el crítico de cine Gustavo García como “un pastiche de iconografías y temáticas de los años cincuenta”, la película además incluye el track homónimo compuesto por Bowie, que se ha convertido a lo largo del tiempo en un gran —en serio— tema de película, perdido en un musical, más bien mediano.

El siguiente estelar llegaría al año siguiente en Labyrinth de Jim Henson, en donde Jones encarna a Jareth, el rey de los duendes, en un simbólico (al estilo de Alicia A través del Espejo) cuento infantil escrito por Dennis Lee.

En el film, escuchamos seis composiciones infantiles de Jones, y presenciamos un simbólico recorrido por las temáticas que a este artista apasionan y obsesionan. Además de las marionetas de Henson, en el filme participa una joven Jeniffer Connelly.

En 1989, aparece en el pequeño pero vital rol de Poncio Pilatos en la película The Last Temptation Of Christ de Martin Scorsese, con guión basado en la novela homónima del griego Nikos Kazantzakis.

En la película protagonizan Willem Dafoe y Harvey Keitel. Tres años después, Jones se había quitado la toga y protagonizaba The Linguini Incident, dirigida por Richard Shepard. Estelarizaba, junto a Rosanna Arquette, (en el papel de Lucy) una comedia ligera en donde ésta encarna a una mesera escapista, y Bowie a Monte, un *barman* bribón y oportunista. Con buenas críticas como actor de comedias rosas, Jones continuó con buen paso en la década.

Consolidar el mito

Maestro en olfatear a los realizadores más propositivos, lo siguiente que hizo fue acogerse al talento de un estupendo David Lynch, que venía de grandes éxitos como Erasedhead, The Elephant Man y Blue Velvet. Lynch le otorga el rol soporte de Phillip Jeffries, en su película Twin Peaks: Fire Walk With Me, historia inspirada por la serie televisiva que había creado Lynch años antes.

Así las cosas, en 1996 Bowie caricaturiza el personaje de Andy Warhol para el filme de Julian Schnabel, Basquiat, que narra la vida y obra de Jean Michel Basquiat, un artista callejero de Nueva York en los ochenta.

Estelarizada por Jeffrey Wright y Gary Oldman; con apariciones de Willem Dafoe, Benicio Del Toro, Dennis Hopper y Christopher Walken, Basquiat se convierte en el filme esencial sobre la vida de este polémico pintor neoyorkino.

En su revisión y apropiación de los grandes géneros cinematográficos, sólo faltaba a Jones incursionar en el *western*, y ese fue el siguiente paso. En 1998 es protagonista junto con Harvey Keitel de Il Mio West, dirigida por Giovanni Veronesi, la cual es un obvio tributo al *spaghetti western* de Sergio Leone.

En 1999 sorprende a todo mundo, al prestar su voz, y la de sus compinches en la elaboración de los álbumes 1.Outside (95) y Earthling (97), (Reeves Gabrels y Gail Ann Dorsey, guitarrista y bajista respectivamente), para el video juego de computadora Omikron The Nomad Soul.

Tarde en ese año, Andrew Goth lo dirige en el *thriller* Everybody Loves Sunshine en el que interpreta a un gangster homosexual de nombre Bernie. En la película también aparece Goldie, uno de los músicos inspiradores de su momentáneo romance con las músicas electrónicas europeas de mediados de los noventa.

Y en 2000 vuelve al rol protagónico en la muy recomendable cinta para niños Mr. Rice's Secret. Fiel a aceptar argumentos que encajan muy bien con su propia biografía y obra, la película dirigida por Nicholas Kendall, trata de un misterioso hombre que posee el don de la vida eterna. Misma estampa que forma parte del mito del músico-actor.

Lo último

Jones prestó su voz al personaje de Maltazard, para Arthur and the Minimoys, la película animada que se estrenó en 2006, dirigida por Luc Besson, el director de The Professional y The Fifth Element, y basada en los libros de cuentos de su autoría.

También en 2006, Jones personificó al inventor Nikola Tesla en el film de Christopher Nolan llamado The Prestige.

En resumen: la relación de Bowie con el cine es primero la del actor labrándose un porvenir en roles arriesgados, luego la del artista de música pop que ya es famoso, y que actúa dejando satisfechos a los públicos críticos, y finalmente la de la “leyenda viviente de la cultura” que accede a interpretar un rol para consolidar su mito.

Sin duda, el trabajo de Jones en el séptimo arte continuará dándose, y ese poderoso influjo de la magia del cine seguirá llegando al espectador mientras Thomas Newton (El Hombre que Cayó a la Tierra) permanezca en este planeta.

APÉNDICE 2

JAZZIN FOR BLUEJEAN: EL DILEMA DE LA IDENTIDAD



Ilus 33. *Vic, el Bowie más convencional*

En el año de 1984, mientras Bowie buscaba venderse, comenzó a revelar con maestría inusitada el carácter de su arte. No fue la música, sino el aspecto visual. Tal parece que Bowie en donde olfateaba que existía un futuro se apersonaba y se dedicaba a sacar provecho de la nueva escena.

Es el caso que para promocionar el hoy justamente olvidado Tonight contrató a Julien Temple, un director de cine primerizo, para encargarle la expresión de todo aquello de lo que venimos hablando desde el principio. Jazzin For Blue Jean fue el resultado de esa relación creativa y en él se hacen notar gráficamente algunas de las cosas que hemos relatado.

Es una historia sencilla que sirve de marco a la muy buena canción “Blue Jean”. El pequeño relato nos presenta a dos Bowies; uno haciendo el papel de un artista andrógino (¿suena nuevo?) llamado Screamin`Lord Byron que se presenta en Londres. Blue Jean es una hermosa chica que está prendada del mencionado artista. Un tipo sin estilo y con

obvias intenciones de intimar con Blue Jean (ante el rechazo de ésta), de nombre Vic (representado por Bowie también), la engatusa diciéndole que él conoce a Lord Byron y que le puede arreglar una cita.

Todo se convierte en una comedia de enredos en donde los dos Bowies se verán las caras. En el acto final (que es cuando se escucha la canción “Blue Jean”) Vic se encuentra en una mesa con Blue Jean, la chica, y ante los avances insidiosos de éste, la chica sólo recalca con ilusión en el número que Lord Byron ejecuta cantando la canción.

Al final Screamin`Lord Byron se queda con la chica y Vic se queda rumiando su pérdida mientras la cámara se eleva entre los rascacielos, revelando que todo es un montaje.

Hay tantas cosas que comentar de este corto. No nos quedemos en la pretenciosa emulación que hace Vic de Rowan Atkinson y su comedia física, centrémonos en el discurso.

Al inicio del mismo podemos ver a la cámara que baja para enfocar a Blue Jean caminando por la calle mientras la voz en *off* de Bowie dice “She was the girl and i was the camera”. Una poderosa alusión al ojo, y lo que ve el ojo es el deseo mismo. Bowie es el gran ojo integrador, y lo sabemos de sobra, y lo que está más allá de la cornea es el deseo que hace que todo cambie.

Vic es el mismo Bowie con el cabello desalineado y una bandita en el puente de la nariz hasta otorgarse fealdad, su andar es desparpajado y su actuar el de vividor, pero sin encanto y sin suerte.

Screamin`Lord Byron es todo rareza, con la cara maquillada simulando tener el rostro dividido en dos (la ambigüedad de la navaja de dos filos) y actitudes casi femeninas, retraído y temeroso en la vida real, pero arrojado y desinhibido a la hora de tomar por asalto el escenario.

¿Acaso está haciendo una disección de caracteres distintos? No, nos está sugiriendo conforme avanza la historia que la identidad es la cosa más ambigua que pueda existir. Y que él es todos ellos.

Nos lo dice la cara de Lord Byron dividida en dos, el otro personaje que es el reverso de la moneda de Byron, y en particular la escena en donde Vic se encuentra ante un amigo probándose diversos atuendos, esperando su comparsa le dé su opinión sobre qué ropa quedará bien para conquistar a Blue Jean.

Vic se prueba una ropa negra con brazaletes de piel, luego una sudadera, luego un pantalón horrorosamente pegado al cuerpo y después una inmensa playera que dice RELAX. Es obvio que fuera del gag está una preocupación muy seria: la identidad es la ropa que se pone.

Si se pone el look negro es el típico chico malo que le quita su dinero a los niños en el recreo, si se pone la sudadera, ahora es un deportista, si se pone esa horrible playera que puso de moda George Michael con Wham en los ochenta, es un alivianado tipo chévere que raya en lo gay.

Bowie revierte el sentido de identidad en el seno de una sociedad consumista que se guía por la apariencia. Luego está la conclusión de la escena en donde un Vic pensativo se acerca a su amigo que ha permanecido sentado sin decir palabra. “¿Cuál es tu definición de estilo? Y el sonriente rotito se señala así mismo y dice: YO.

El ego y la personalidad, mejor dicho, las múltiples personalidades que cada uno arrastra consigo toda la vida. Bowie ya les llamó monstruos en Scary Monsters, y no podemos suponer que sean algo distinto a eso cuando exigen tanto del que los representa.

Está el caso de Byron que mientras espera la hora de salir a escena se mira en el espejo mientras detalla algunos de los matices de su máscara de pinturas. Y aún mirándose en el espejo toma el pincel y dibuja un bigote a lo Salvador Dalí sobre la superficie reflejante, pero de tal modo que parece que ahora Screamin`Lord Byron usa bigote.

La idea obvia es que la identidad es una cuestión cultural, es una construcción y en la era del capitalismo la identidad es lo que se viste, lo que se come, o cómo te quieras sentir, o aparentes sentirte. Y la identidad al ser la necesidad del yo es toda vez inasible. La identidad es una sonora carcajada, es una apariencia desvaída.

Luego el espejo sólo refleja lo que él quiere ver, y así él mismo es lo quiere ser o lo que tiene capacidad de ser. Es el ego materializado, el acto de verse en el espejo y tan pronto imaginar que esa persona no es uno mismo, es el monstruo que duerme placidamente en espera de salir, pero que también forma parte de él sin que lo pueda ver.

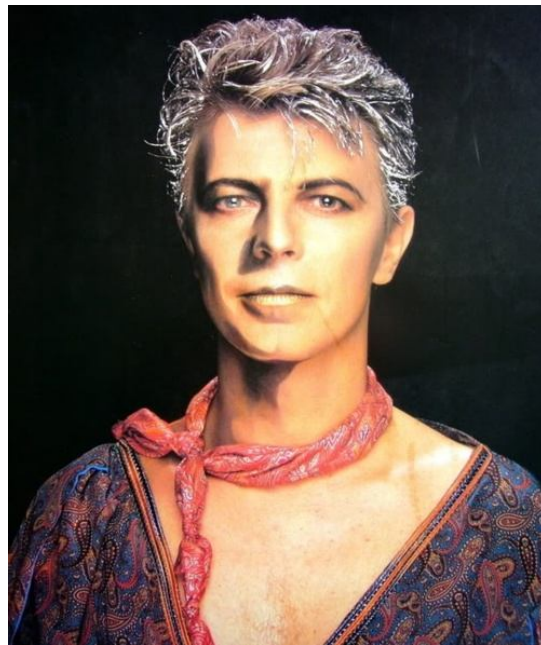
La admiración que siente Blue Jean por Byron radica en esa rareza espectral, en esa ambigüedad, en lo peligrosa y enigmática que resulta una imagen trasgresora. El otro Bowie, Vic, es exactamente el mismo, pero Jean prefiere a Byron debido al halo de extravagancia y grotesca belleza.

Para desarrollos de nuestra historia, Jazzin For Blue Jean también nos habla de que Bowie entiende perfectamente qué es lo que origina su caída en las garras del *mainstream* al iniciar los ochenta.

Bowie de los setentas era un verdadero peligro, era un ser que encantaba por el morbo, por la curiosidad que sentía el espectador al verle, su música se correspondía en esa vertiente arriesgada, a veces atroz.

Pero en los ochenta, Bowie es Vic, es la convencionalidad en dos patas, es el ser ajeno a esa rareza, por tanto, sin encanto alguno, es una identidad conformada por los valores sociales y estéticos más comunes y aceptados por la sociedad.

Jazzin For Blue Jean reúne todas las características de un discurso en extremo erudito sobre la identidad, la ilusión del cambio y la mutabilidad de la apariencia. Es en otras palabras, el verdadero acierto del año de 1984.



Ilus 34. *Lord Byron, el Bowie animático*

Capítulo 3

El regreso del pagano

1989-1991 Let`s Rock!



Se sabe hoy día qué cosa hizo que Jones se alejara de su carrera como solista durante seis años, pero aún desconocemos qué cosa hizo que regresara oculto en una misteriosa nueva forma.

Tras terminar mal el año de 1987, con el desprestigio de una gira aparatosa, costosa y poco redituable como la de *Glass Spider*, Jones dio muestras de que en verdad había llegado al final de su vertiginosa carrera en la música *pop*. Evidentemente falto de ideas no se animó a sacar a la venta otro álbum al siguiente año. Se alejó de los escenarios cerca de año y medio hasta el punto en que en verdad parecía que se había ido para siempre.

Dedicó sus empeños a construir una respetable carrera en el cine de la que ya hemos dado cuenta, colaborando en los *soundtracks* de dichos proyectos, pero era obvio que el Jones que marcaba la época con sus propuestas se había ido lejos, Jones quizá pensó que Bowie tenía la culpa de todos esos extravíos de los ochenta de los que aquí atisbamos un poco.

Pero algo repentino sucedió, y cuando Jones regresó a los escenarios lo hizo comandando una banda de respetables caballeros bien vestidos con traje negro y corbata, que se hacían llamar Tin Machine. Máquina enlatada, o por aquello de la ambigüedad que nos obsequia Jones el maestro de la ambigüedad, y las polisemias: Teen Machine, máquina adolescente.

La banda la conformaban Tony y Hunt Sales bajista y baterista de Iggy Pop que en un añejo pasado habían colaborado en los estupendos The Idiot (1976) y Lust For Life (1977) de Pop; Reeves Gabrels un inventivo e incendiario de la guitarra y el mismo Robert Jones.



Ilus 35. *La apariencia Tin Machine*

¿Quería acaso huir al anonimato que confiere ser sólo uno más de los miembros de una banda? ¿En verdad quería hacernos creer esa estampa de macho rockero con potente voz y barba de 3 días y desalineada? Si eso quería, fracasó miserablemente.

Bien apuntan los periodistas que era algo increíble para alguien que había legitimado el ego como forma de supervivencia en los setentas, y que ahora simplemente quería pasar desapercibido como un miembro más de la banda: utilizando todos sus recursos y propuesta para devolvernos una imagen que había olvidado el maquillaje y la ambigüedad que lo hacía el emblema de las minorías culturales.

Es resaltante que esto olía a fraude para el público poco atento y para otros era una imagen de realidad: realidad en cuanto a la situación de aquel Jones, accediendo a otra etapa de estabilidad, o el Jones tratando de llevar más dinero a su bolsillo de la mano de las músicas del *underground* nuevamente. La estampa del macho rockero era uno los clichés que Jones buscó evitar toda su carrera.

Y del otro lado estaba la idea de que Bowie estaba muerto y sepultado, y que a quien veíamos en Tin Machine esta vez era al conjurador de esa fuerza: a Davy Jones y a un sequito de músicos de los 70 que milagrosamente no habían muerto en esa década.

Profundizando en la cuestión, el proyecto de Tin Machine no se cuenta dentro de la discografía de David Bowie, y eso es precisamente porque es una manera sabia de ahorrar fuerzas para poder dar vida nuevamente a aquel legendario asesino.

Todo el primer disco de Tin Machine es un grupo de composiciones que van desde el rock estridente hasta un rock predecesor del primer *grunge*, que se dio a principios de los noventa, con el espíritu claro de bandas norteamericanas como The Pixies y Sonic Youth.

En ese rock, en apariencia, no hay nada que recuerde al trabajo de Jones dándole vida a Bowie, pero quien creyó que Tin Machine era algo que se alejaba de Bowie, creyó la más grande falasia inventada por el señor Jones.



Ilus 36. *Portada de Tin Machine*

La primera placa discográfica de la banda, el homónimo, Tin Machine y (con más razón el segundo disco), no dejan de ser dos discos más de David Bowie, sólo que sin siquiera mencionarlo.

Lo decimos porque en la mejor de las apreciaciones encontramos exactamente las mismas obsesiones que hemos mencionado con anterioridad. Y qué decir de la conceptualidad que parece enlazar los *tracks* del álbum en una especie de arenga contra la ideología destructiva que enarbolan los discípulos de Johnny Rotten y Sid Vicious*.

La idea de *uncle Bowie* velando por sus chicuelos se vuelve a materializar en el primer disco homónimo, que nos presenta a Jones como una suerte de padre preocupado por el futuro de sus hijos.

En el apéndice que incluimos al final de este breve capítulo mencionamos el *video clip-medley* de Tin Machine, dirigido por un viejo conocido de Jones, Julien Temple, en donde se materializa la sustancia de este álbum.

El primer álbum de Tin Machine es una apuesta muy interesante por mostrarnos la cara perjudica de una sociedad que niega, desde sus mensajes, el futuro de la juventud. Desde el comienzo tenemos esa canción titulada “Tin Machine”, que es lo más parecido a un frenético *punk rock*.

Después tenemos “Prisoner of Love” en donde Jones canta con la pena agitándole las cuerdas vocales; siguen en sucesión de imágenes, que no pudieron ser mejor ilustradas en el mencionado *medley*, “Crack City”, “I Can’t Read It”, “Under The God”, “Working Class Hero”, *cover* al original de John Lennon y “Video Crime”.

El aire trágico de las modernas urbes inspira este nuevo desarrollo dramático; siempre avieso, directo y estridente.

El disco desconcertó por su *art noise* al sistema cultural establecido, lo cual alejó a Jones de los grandes aparadores comerciales, el sonido de Tin Machine no deja de ser una rendición al *noise rock* americano. Y además no era indescifrable la relación que guardaba con Jones y su Bowie adormecido momentáneamente; en cada tono se escucha la idea del concepto jonesiano, era un álbum hecho por Jones y tres tipos más.

Interesante es resaltar que esta sí es una banda de rock perfectamente diseñada y que por demás está dicho tocaba rock, y no como los *Spiders* de 1972 que a pesar de haber sido una banda de rock, dicho ritmo era sólo una pincelada modesta en su música, que cedía más ante el blues, el jazz y el primer rock negro.

Y quizás allí se encuentre el fracaso comercial de esta banda. Teníamos a un Jones que nos quería hacer creer que era parte de una banda de rock, cuando el disco, es obvio, lo diseñó cuidadosamente él para ser una extensión de su obra; era el líder de la banda, y volvía a tomar el escenario de tal forma que volvía a opacar a sus comparsas en el escenario.

Además tocaba rock, un ritmo del que es un gran fan, pero que nunca había intentado tocar con tanta sangre fría, con todo el desparpajo que involucra una actitud que nunca se siente espontánea sino simulada y llevada por la estridencia del *art noise* de Reeves Gabrels, pero cantando consignas contra la ideología de muerte y destrucción del rock.

Si Jones es un sobreviviente, como además repasamos, Tin Machine es el alegato de un experto que utiliza el desenfreno y la estridencia, cuidadosamente planeada, para expresar una realidad sin adornos estilísticos de por medio.

* Recuérdese que en el capítulo *Sepultar al ícono* hablamos de que el disco Diamond Dogs hacía alusión por igual a un futuro apocalíptico y a los jóvenes de ideología *punk*.

Si Jones buscaba apropiarse por enésima vez de las expresiones, que se anunciaban, tocarían el corazón de la gente a finales de los ochenta, la jugada le salió magistral y se ganó con ello el respeto de esas nuevas generaciones que ya lo consideraban avejentada música que sus papás escuchaban cuando a su vez eran jóvenes.

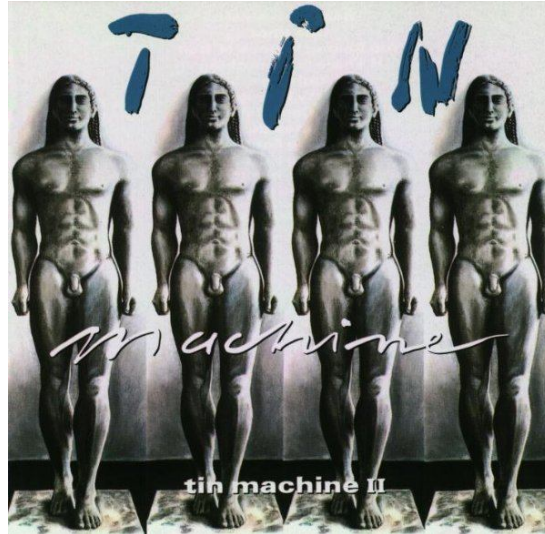
Pero si en ese movimiento quiso retomar una carrera comercial emprendiendo la tarea de sonar a lo más actual, simplemente fracasó en esa intentona. Tin Machine salió de gira por Europa y parte de Estados Unidos, presentaciones que se pueden recoger en el video en vivo Oh Vey Baby!

Tin Machine II

En 1991 se hizo más claro que Tin Machine fue una forma sabia que utilizó Jones para apropiarse de unos cuantos recursos más para la próxima resurrección del largamente ido Bowie, y de quitarse el polvo de encima.

La segunda placa discográfica de esta poderosa banda se tituló simplemente Tin Machine II y en ella se nota más que nunca que Jones tomó el control casi total de las composiciones, a tal grado que volvió a convertirse en multiinstrumentista, volvió a hacerse cargo del arreglo, la mística y la orientación de los cortes (aun a pesar de que permitió que Tony y Hunt Sales se hicieran cargo de un par de *tracks*)

El disco contiene un gran *cover* a “If There is Something” del primer disco de Roxy Music, y grandes composiciones cuya coautoría compartió con el gran guitarrista Reeves Gabrels.



Ilus 37. *Portada de Tin Machine II*

Gabrels, similar a Mick Ronson, Earl Slick, Robert Fripp y Adrian Belew en el pasado, fue el talentoso músico que entendió las obsesiones de Jones a principios de los noventa y les brindó un aire de actualidad que nunca habría tenido Jones sin él.

Esto es vital de entender. Jones en ese afán enfermizo de revitalización de sus sonidos ha caído en el vicio (no siempre escoge un árbol de buena sombra) de acogerse en el regazo de aquel músico que está marcando la pauta (o que él presiente que marca la pauta, a veces se equivoca garrafalmente), como él una vez lo hizo.

Reeves Gabrels fue la primera víctima de los noventa. Gabrels le dio dinamismo y peligrosidad a las viejas piruetas estilísticas que acostumbraba Jones y dotó de nuevos horizontes a un artista que todos coincidían en afirmar que estaba cerca de la muerte creativa.

Gabrels compone al lado de Jones siete de las composiciones del Tin Machine II y se convertiría a lo largo de todos los noventa en un aliado invaluable a la hora de entrar al estudio. El mítico Bowie estaba listo para caminar otra vez.

APÉNDICE

TIN MACHINE ES TEEN MACHINE

La máquina enlatada (Tin Machine) es la máquina adolescente (teen machine). Prueba que demuestra nuestra afirmación del anterior título, es el video de 12 minutos de duración dirigido por Julien Temple.

En él se enlazan en este orden, extractos de “Pretty Thing”, “Tin Machine”, “Prisoner Of Love”, “Crack City”, “Bus Stop”, “Video Crime”, “I Can’t Read It”, “Working Class Hero” y “Under the God”; pertenecientes al primer disco de Tin Machine intitulado Tin Machine. Cada track aporta su clímax, o es tomado en una parte que encaja en la conformación del todo.

El *medley* comienza con “Pretty Thing” en donde se ve a Jones caminando sobre la audiencia de un concierto y al final se ve que mete la mano en la tribuna y por medio de un efecto visual saca por los cabellos a una chica y ésta sale del gentío en forma vertical como si se tratara de una regla de madera.

El track se enlaza con “Tin Machine” en donde tenemos a Jones cantando al lado del resto de la banda. La violencia de la audiencia recrudece conforme avanza la canción, la banda tiene que empezar a esquivar los golpes de los chicos que se suben al escenario a maltratar a la banda.

Al final de este extracto Jones escupe un chorro de sangre y la toma cambia para que empiece a escucharse “Prisoner Of Love”, en donde vemos a Jones sentado a la orilla del escenario, cantando con visible afectación, mientras algunos de los chicos que se encuentran en el escenario comienzan a saltar fuera de él, saltando sobre Jones como si fuera un obstáculo.

Cuando cambia la canción a los acordes de “Crack City”, Jones y la banda se encuentran tocando ante una audiencia de tullidos y personas con cortes de cabello extravagantes, prótesis de metal, collarines y férulas, los miembros de la banda no reflejan extrañeza al estar tocando para semejante auditorio con semblantes ausentes.

Después de concluir este extracto vemos juntos a la banda en un solo encuadre en la canción “Bus Stop”. Jones canta al lado del batería Hunt Sales y arriba en la izquierda aparece Tony Sales tocando el bajo; a su lado un Reeves Gabrels con mirada severa toca la guitarra sin observar las pisadas.

Cuando está a punto de terminar la canción, las luces se apagan mientras la cámara revela un escenario más grande y comienza a escucharse “Video Crime”. El escenario es anegado por dos chicas boxeando y un mono acróbata que se le escapó a su dueño. El mono se para en el hombro de Jones y éste comienza a boxear con su sombra. El mono se desliza fuera del cuadro y desconecta la electricidad. La luz se apaga.

Cuando se prende una lámpara que trae Jones entre manos, éste comienza a cantar I “Can’t Read It”, mientras enfoca uno a uno a los miembros de su banda y a los chicos de la audiencia. Cuando la canción llega a su clímax Jones enfoca la luz oscilante sobre la palma de su mano, después se ierge con la lámpara aprisionada entre las manos e ilumina el tatuaje que trae el baterista, el cual ostenta la leyenda “*It’s My Life*”.

La leyenda se difumina y la escena cambia, la cámara se abre para mostrar una escena en donde la banda entera, ataviados de *smoking*, interpreta “Working Class Hero” original de John Lennon.

Cuando recrudece el coro, la canción cambia a la ruidosa “Under The God”, y es entonces que durante el desarrollo de esta última canción la audiencia, que antes estaba apagada, ahora sale (literalmente) de sus jaulas y comienza a destrozar el escenario mientras los músicos continúan eludiendo golpes y observan cómo los *punks* que se suben al escenario saltan fuera de él con saltos acrobáticos. Y el *medley* de Tin Machine concluye ahí.

Desde el comienzo del clip hasta el peligroso final, estamos viendo una propuesta visual que ilustra el sentido de cada uno de los tracks del álbum, de hecho se observa la misma estructura de la tragedia con su escena de compasión incluida en “Prisoner Of Love”, en donde los *punks* toman el escenario para suicidarse saltando al vacío mientras un desconsolado Jones canta la canción.

Y “Crack City” lo pone en términos claros cuando ese público de tullidos e inadaptados sociales escucha dicho tema y podemos ver su *look* de personaje de novela de William Burroughs y el extravío en sus rostros.

Otro *track* cargado de imágenes de doble fondo es “I Can’t Read It” en donde Jones ilumina esa leyenda en la espalda de Hunt Sales que dice: “*It’s My Life*”, ES MI VIDA (respuesta recurrente de todo adolescente cuando se le cuestiona sobre sus acciones) y encima de todo ello canta: “*I Can’t Read Shit*”.

Pero recuperando su forma de trágico incorregible, el final es una dolorosa bofetada en el rostro de las personas que siguen sin atender al problema de la juventud sin rumbo. “Under the God” vuelve a la idea que casi hace que Jones se alejara de la música para siempre: el rock se ha convertido en fascismo.

El mensaje es claro, cuando acabe todo, esa misma máquina adolescente que ahora duerme y está alienada en la voluntad de la juventud estallará en la cara de las buenas conciencias y “no encontrarán otro lenguaje que el idioma del fuego y la destrucción” cuando esto ocurra no habrá nada que hacer.

1993-1999

Lecciones para rejuvenecer



Black Tie White Noise.

Es 1992 cuando Jones se decide a regresar a la vida a Bowie. Empieza la década y está listo para iniciar en ella. Jones es ahora una especie de sobreviviente de los turbulentos setenta, prácticamente ahora podría sentarse y esperar a que su mito se consolide.

Ha terminado la difícil década de los ochenta con un último acierto al volver a conquistar la credibilidad de los críticos, pero en realidad nadie espera más de un gran rockero de la época *postbeatles*.

Muchos de sus contemporáneos están secos y ahora no son más que un lindo recuerdo que es cultivado por las nuevas generaciones de músicos. Como habíamos dicho, lo que era vanguardia y avance en una década, en la joven década de los noventa era el lugar común.

Una vez más el talento estaba en los subterráneos, y Jones se dispuso a hacer una revisión más. Otro acontecimiento marca ese regreso a los años del geniecillo que se mete durante semanas al estudio y al cabo de un rato sale con una nueva genialidad.

La inspiración proviene esta vez de su boda con la modelo de origen somalí Iman Abdul Majid. Así, el hoy importante, Black Tie White Noise, además de marcar la reunión con viejos colegas como Mike Garson, pianista de Aladdin Sane, Mick Ronson el estridente guitarrista de los *Spiders*, y como productor Nile Rodgers, el artífice de Let's Dance, es también un tierno álbum de bodas.

Podemos entender a Black Tie White Noise como el intento de Jones de reconciliarse con el sonido negro que había abandonado después de Station To Station de 1976. Este álbum es también el regreso de Jones como intérprete del saxofón, el cual es el primer instrumento que aprendió a tocar, y de hecho el que mejor toca.

Ese juego de palabras: Black Tie, White Noise, Corbata Negra Ruido Blanco, es una actualización de la mística del Young Americans, pero esta vez optando por una combinación del jazz de vanguardia y la música electrónica de principios de esa década.

La apariencia es la de un negro-blanco (y recordemos el calificativo que daban los críticos musicales de mediados de los setenta de Young Americans, como el *soul de los ojos azules*), y desde el discurso es entre otras cosas un comentario en contra de la segregación racial.

El *titletrack* que le da nombre al disco cantado a dúo con el rapero negro Al B Sure (Nótese la teatralidad del hecho), es ilustrativo de lo anterior.

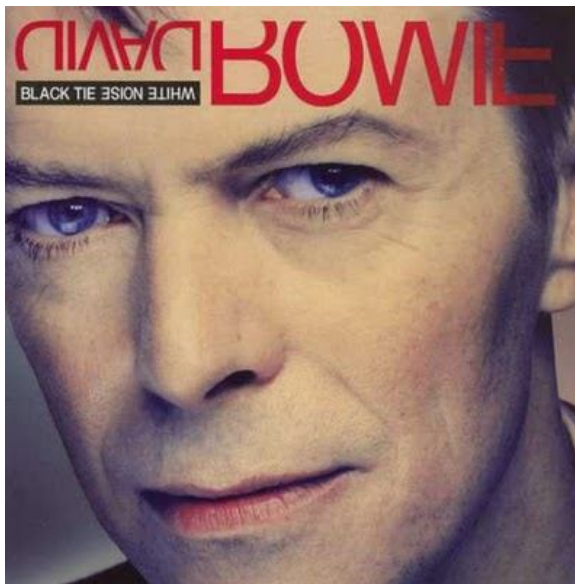
There'll be some blood no doubt about it
But we'll come thru don't doubt it
I look into your eyes and
I know you won't kill me You won't kill me
You won't kill me
But I look into your eyes
And I wonder sometimes

*Allí habrá algo de sangre, no hay duda
Pero lo superaremos, no hay duda de ello
Miro en tus ojos
Y sé que no me matarías
Que no quieres matarme
Pero miro dentro de tus ojos
Y me pregunto a veces*

Si ya en su canción y video de 1987 para “Day-In Day-Out” Jones escenificaba el ahora común problema de los inmigrantes latinos en Estados Unidos, ahora en 1993 exhibe la segregación racial de la que es víctima la Unión Americana, que empezaba una década más sin dejar atrás sus viejos prejuicios. El acto de retomar la gozosa música de raíces negras es tan teatral que vale la pena resaltarlo.

En esa idea, *ponerse la corbata negra y tocar el ruido blanco*, es una expresión de las calles que hermana, una vez más, el arte de uno de los artistas blancos más prolíficos con el sentimiento y alma de la música negra.

De hecho Jones nos dice con ese acto que a sus ojos no hay diferencia entre esa piel pálida suya y la negra piel de su esposa. Y ese rostro de ojos azules, que ilustra la portada, es un gran horizonte de sus desarrollos teatrales.



Ilus 38. *Portada de Black Tie White Noise*

La apariencia es muy engañosa, ya que cualquiera que escuche el álbum se dará cuenta que desde esa portada el título podría ser White Tie (aludiendo a la apariencia), Black Noise (aludiendo al contenido medular rico en la música de raíces negras).

En estrecha correlación con la obra White Skin Black Mask del psicólogo negro Franz Fanón, el álbum resalta precisamente los postulados de la obra intelectual del psicólogo francoafricano, que en una época en que la psicología tenía una marcada tendencia eurocentrista, advirtió los aspectos sico-culturales del colonialismo.*

Según Fanón el hombre negro quiere verse como blanco y por ello se enajena de sí mismo.

Algunas de las imágenes del clip de la canción “Black Tie White Noise”, dirigido por Mark Romanek, muestran a un joven negro con una sudadera blanca y cómo éste estira los cordones de su sudadera hasta ocultarle el rostro negro que ahora es momentáneamente blanco. Otra imagen nos muestra a un Cristo moreno en un barrio de chicanos, y una más a un pequeño negrito al que le rocían agua, quizá intentando despintarlo.

El caso es que la portada del disco, además de la alusión a Fanón, es el engaño total, porque parece anticipar al escucha que el intérprete de esta música no es más que uno

* Ucelli Juliet, “Franz Fanón y la psicología revolucionaria y anticolonial” [en línea], Inglaterra, <http://freedomroad.org>, lunes 1 de enero de 2001, Dirección URL: <http://freedomroad.org/content/view/302/55/> [consulta: 12 de enero de 2006].

más de esos carilindos cantantes blancos. Grande es la sorpresa cuando nos damos cuenta el alma negra que exuda por todos lados esta importante obra.

Black Tie White Noise es la llegada de un tipo de inspiración que Jones parecía desconocer y que quiere expresar en cada uno de los cortes, con una envidiable madurez artística, tomando prestados los hallazgos de la música electrónica y la interesante fusión que hacían a principio de los noventa bandas como US3, que combinaban el *hip hop* con el jazz más clásico de casa disquera *Blue Note*.

Parece que Jones comprende que para lanzar un álbum nuevo no necesita demostrarle a nadie que va por delante en las expresiones artísticas, y simplemente se dedica a hacer música reclutando nuevamente a grandes elementos que le habían asegurado el éxito artístico en décadas pasadas.

Interpreta un cover inigualable del original de Cream, “I Fel Free”, con un solo de saxofón primoroso, y el regreso en la guitarra de Mick Ronson, quien tristemente moriría tarde en ese mismo año. Se da tiempo de sugerir su eterna admiración por la banda The Walker Brothers y en particular por Scott Engel (también conocido como Scott Walker), en una gran versión de “Nite Flights”.

Reserva un espacio de *art experiment* con “Pallas Athena”; graba una *jam session* con los instrumentistas, improvisando en el estudio, con la melodía instrumental “Looking For Lester” y demuestra que su sentido de la parodia continúa en buena salud con su versión del tema de Morrissey “I Know It’s Gonna Happen Someday”^{*}.



Ilus 39. *El cantante de Jazz*

^{*} Jones versiona esa canción porque en el disco de Morrissey, Your Arsenal, que había sido producido por Mick Ronson, Jones escuchó que en esa canción el ex vocalista de The Smiths hacía un homenaje a “Rock and Roll Suicide”, y por tal razón se decidió a pagar el *favor* en su álbum.

No obstante, lo más impresionante de este álbum es el inicio instrumental con la melodía “The Wedding”, y luego el cierre del mismo con las hermosas líricas de Jones encimadas en el mismo tema: “The Wedding Song”.

La importancia de ese acontecimiento marca el resurgimiento de Bowie, tal y como lo conocíamos, el artista que sacaba a la venta álbumes que sólo eran comprendidos con el transcurrir de los años.

Y es que en el final de “The Wedding Song” está también el momento teatral de la redención del personaje, el momento que hará que David Bowie, empujado por un enésimo nuevo aire, vuelva a tomar el escenario en extraordinaria forma y comience a marcar las tendencias nuevamente. Bowie había vuelto.

The Buddha Of Suburbia.

Importante sería entender ¿porqué el siguiente álbum de Jones es el *soundtrack* para una serie de la BBC titulada The Buddha Of Suburbia?, ¿porqué este álbum aparece en el mismo 1993 que vio nacer a Black Tie White Noise? Y ¿porqué este álbum es único en su tipo y augura un gran futuro? Para todo hay respuesta. Para empezar, la idea de apoyar a una serie de la BBC con la música, escrita por uno de los artistas londinenses más respetados de la época, no trae como resultado otra cosa que no sea la biografía. Jones continúa la construcción de un discurso alrededor del drama que viven los jóvenes desde que él lo había sido.

En ese sentido es ilustrativo el sentir que rodea a la música, a la estética y a la ética de esta obra. Hemos estudiado que Jones provenía de un suburbio en Kent, y que esa situación es fundamental para entender sus constantes metamorfosis en “algo más”, es principalmente el deseo de salir del aburrimiento y cotidianidad.

La miniserie producida por la BBC aborda directamente esa misma historia que él vivió a principios de los sesenta, y que es el fundamento principal de su obra artística. La música cumple el papel de continuar los planteamientos artísticos de búsqueda de Black Tie White Noise, y a la vez se recrea en las viejas obsesiones por el futuro de los jóvenes. Es claro que Jones aún no supera su trauma.

BOS marca el luminoso regreso de Jones a los temas puramente instrumentales. El álbum es una combinación entre tracks de un pop nada convencional, jazz *avant garde*, nutrido por las músicas atmosféricas que nacen a principios de los noventa. La canción título Buddah Of Suburbia nos ilustra en los sentidos que hemos abordado.

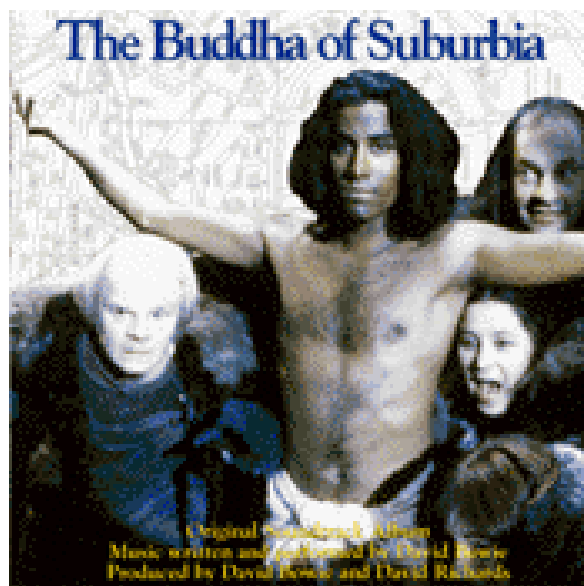
[Living in lies by the railway line
Pushing the hair from my eyes
Elvis is English and climbs the hills
Can't tell the bullshit from the lies
Screaming along in South London
Vicious but ready to learn
Sometimes I fear that the whole world is queer
Sometimes but always in vain]

*Viviendo en las mentiras en el riel del tren
Empujando el cabello de mis ojos
Elvis es inglés y sube montañas
No distingue la basura de las mentiras
Gritando largo tiempo en el sur de Londres
Vicioso pero listo para aprender
A veces temo porque todo el mundo es imbécil
A veces pero siempre en vano*

En relación a la propia biografía que hemos referido, Jones continúa.

[With great expectations
I change all my clothes
Mustn't grumble at silver and gold
Screaming above Central London
Never bored, so I'll never get old]

*Con grandes expectativas
Cambié toda mi ropa
No debo refunfuñar ante la plata y el oro
Gritando sobre el centro de Londres
Nunca me aburriré, porque jamás envejeceré*



Ilus 40. Portada de *Buddha of Suburbia*

De esa manera Jones utiliza esta obra, en apariencia creada por encargo, como una extensión directa de su obra, un peldaño más de su búsqueda personal. No es como un músico haciendo un disco por encargo, es un apéndice de la obsesión musical que acompaña cada obra del artista.

Porque a parte de ser la biografía de un inquieto sujeto que está en el centro de las transformaciones sociales y culturales de la época; en el fondo de este desarrollo está la misma incógnita del joven cuando se pregunta ¿a dónde voy?

Están plasmadas estas ideas desde el hipnótico track “Sex And The Church”, luego está el viaje de “South Horizon”, hasta el *ostinato* de “The Mysteries”, el caos ordenado de “Bleed Like a Craze, Dad”; y el fantástico ritmo pop de “Dead Against It”.

En éstas se alude directamente a los estadios de surgimiento de las sensaciones que poco a poco experimenta el protagonista de la serie. Jones convierte la música del álbum en la búsqueda personal del joven, al permitir transitar libre al drama musical a través de las etapas de la adolescencia.

Buddha of Suburbia es un gran álbum desde esa vertiente de viaje dramático guiado. Musicalmente Jones comienza una etapa de experimentación en la cual él realiza casi toda la música del álbum, recibiendo la colaboración de Mike Garson en el piano y del multiinstrumentista Erdal Kizilkay. Jones continuaba la búsqueda, y nos tenía preparado un salto en verdad titánico.

1.Outside.

Si alguien tenía duda del potencial de un músico viejo de los setenta, seguramente en 1995 disipó dichas dudas. Es en 1995, con el lanzamiento de 1.Outside, que Jones anuncia que ese es el primero de una serie de álbumes inspirados en el *cyber punk*, relativos a la llegada del nuevo milenio.

Dicha grabación es una pretenciosa obra teatral alrededor del asesinato de Baby Grace Blue. En ese futuro *dickiano*, Scotland Yard tiene una división que se dedica a investigar los llamados *art murderers*, o crímenes en los cuales el asesino además de cometer un monstruoso asesinato, elaboró una obra de arte.

Un detective llamado Nathan Adler investiga el crimen y llega a una lista de sospechosos: Algeria Touchshriek, un *dealer* y drogadicto anciano; Leon Blank, un joven con antecedentes criminales y Ramona A. Stone, una *dealer* que en apariencia condujo por un mal camino a la joven Baby Grace. Todo en este álbum es una imagería que no cualquiera podría recrear con tanta sordidez.

Son las nuevas tendencias de la música las que encuentran una estupenda proyección en el arte oscuro y hermético de este disco.



Ilus 41. *Nathan Adler*

Jones jamás había hecho algo como esto, teatralidad deliberada que se convertía en un caos que finalmente no conducía a nada. En apariencia, desde el drama, todo gira en torno a un *who done it*, que era un género del cine en donde el enigma es quién perpetuó el crimen.

Pero es nuevamente la ambigüedad de la apariencia que se resarce y se difumina para siempre, y lo que era una cuidadosa muestra del ordenamiento de escenas se ve, rumbo a la mitad, transformado en un caos en donde el espectador no encontrará respuesta.

Eso quizá se deba a que 1.Outside es la primera de dos partes de una historia que concluiría en el álbum 2.Contamination que en teoría saldría en 1999 (para recibir un nuevo milenio cargado de pesimismo, y el símbolo avieso de una nueva época catastrófica).



Ilus 42. *Pintura de Bowie que sirve como portada de 1.Outside*

Y es aquí que bajo la técnica de *cut-ups* inventada por Bryon Gisin y William Burroughs, la densa ambientación de los escenarios de Brian Eno; la improvisación heredada del jazz más experimental proveído por Mike Garson y Erdal Kizilkay; y el alma tétrica de la música industrial americana de Nine Inch Nails.

Jones encarna a todos los personajes de su obra y convierte su álbum en un *bricolage* de elementos de la cinematografía, el performance, y las nuevas corrientes del

arte, como aquella en donde se elabora una propuesta por medio de partes del cuerpo provenientes de los servicios forenses.

Es visible que Jones se vuelve fan de propuestas más arriesgadas, se declara un fan de esa nueva corriente de arte subterráneo, en el cual la figura del minotauro (probablemente tomada de la imaginería de Picasso) juega un papel fundamental.



Ilus 43. *El minotauro*

La ambigüedad sexual del minotauro es retomada para elaborar una síntesis llevada por el catastrofismo del fin de un milenio, todo visible en ese difícil monumento sonoro “The Voyeur of Utter Destruction As Beauty”. Virulencia y densidad en una obra que sobrepasa la ambición del pasado, porque aquí es un experto quien toma control de todo: lo que parecía en el pasado intuición e incluso puerilidad, ahora era experiencia y conocimiento claro de la forma.

Para muchos es ahora más evidente que la grandeza pasada de David Robert Jones provenía de ese inmisericorde saqueo a las imágenes de la contracultura. Ahora que el aparato de los medios de comunicación era infinitamente más poderoso e influyente que en las pasadas décadas, esas posturas marginales del performance callejero que inspiran en gran medida el video de la canción “The Heart’s Filthy Lesson” (del cual añadimos al final

del capítulo un somero análisis) dirigido por Samuel Bayer, ya eran conocidas en los sótanos marginales de la cultura.

Ahora era notable que una de esas imágenes apareciera coronando un álbum tan denso y difícil como 1.Outside. Como el caso del artista Demian Hirst, que demandó a Bowie por mostrar una parte de su *performance* en que se corona la cabeza con agujas hipodérmicas.

Jones pretende volverse el “visionario” que descubre expresiones que otros ya han descubierto, y como dichas imágenes no son conocidas en el *mainstream*, todos pensaremos que son creadas por él. Salvo el incidente de Hirst, 1.Outside cita a artistas como Herman Nitch, Chris Rogers y Chris Burden, los cuales proveen las imágenes para que Jones elabore una hermética muestra de sus alcances en todos los sentidos.

Y la utilización de esas caóticas imágenes son sólo un nuevo rostro para esa obsesión que permanece intocada en el artista: el deceso de la juventud. En este disco, nuevamente tenemos a *uncle Bowie* como el espectador de la evolución ahora peligrosa de aquellos émulos del *punk* que en el 74 representó como los *Diamond Dogs*. Sí, jóvenes *punks* que surgían de las urbes con su mensaje, (cataclísmico para el artista), de anarquía y destrucción como solución a la falta de caminos.

Para un tipo, en el fondo romántico, como Jones (*hippy* hasta el día de su muerte) la solución estaba en el amor y no en esa complicada dosis de desesperanza que parecía haber hecho presa de los nuevos creadores.



Ilus 44. *Los personajes de 1.Outside*

Es el David Jones que observa con asombro a esos chicos que ahora, ante la pérdida total de toda esperanza, elaboran formas estéticas que reflejan su propia desilusión y su agonía. Contadas canciones como la suprema “We Prick You” con unas líneas que el lector debe conocer:

White boys falling on the fires of night
 (I wish you'd tell, I wish you'd tell)
 Flesh punks burning in their glue
 Revolution comes in the strangest way
 (I wish you'd tell, I wish you'd tell)
 I'd rather be inside you

*Chicos blancos cayendo en los fuegos de la noche
 (desearía decírtelo, desearía decírtelo)*

*la carne de los punks arde en su pegamento
la revolución llega en formas extrañas
(desearía decírtelo, desearía decírtelo)
es algo dentro de ti*

Sumergida en una música electrónica oscura y dinámica está nuevamente la respuesta a esa preocupación del tío Bowie.

You show respect even if you disagree
You show respect

*Mostrarás respeto incluso si desobedeces
Mostrarás respeto*

Ritmo frenético que se va a posar en un tramo de afectación y duelo cuando Bowie tiene que narrar una vez más la caída de su amada fauna adolescente:

All the little rose-kissed foxy girls
Shoes, shoes, little white shoes
Where have all the flowers gone
All the little fragile champion boys
Toys, toys, little black toys
Dripping on the end of a gun

*Todas las pequeñas rosas besadas por las chicas hermosas
Irán a donde van todas las flores
Todos esos pequeños y frágiles chicos campeones
Gotean al final de una pistola*

La música se hace tétrica y el coro trágico nos guía al final con ese mensaje lleno de melancolía, pero a la vez de una ternura y una belleza en verdad difícil de describir:

Shoes, shoes, little white shoes
Wish you well, wish you well
Toys, toys, little black toys
Wish you well, wish you well

*Zapatos, zapatos, pequeños zapatos blancos
Te deseo lo mejor, te deseo lo mejor
Juguetes, juguetes, pequeños negros juguetes
Te deseo lo mejor, te deseo lo mejor*

“We Prick You” abre la herida que origina su propio universo trágico de muerte sin probable resurrección. Un estéta admira la forma, y eso es lo que pasa con el cantor de tracks para niños que es *uncle Bowie*, desde esa estética del nuevo milenio en convulsión, el artista encuentra inspiración.

La forma que elige para vestir a Bowie está conformada por un mosaico de expresiones de los sótanos artísticos de mediados de los noventa. Pero es obvio que desde la ética del discurso, para Jones esos jóvenes sólo son niños jugando con un fuego que los quemará tarde o temprano.

Su apreciación de la desilusión urbana presente en el *performance* podría compararse a la de un padre preocupado de ver la *nada* en los ojos de los jóvenes, pero un padre que sólo observa, no intenta nada, porque vuelve a esa respuesta que recordamos en el track “Teenage Wildlife” de Scary Monsters de 1980: *I’m not a piece of teenage wildlife No soy parte de la fauna adolescente.*

Veámoslo así: en 1.Outside, Bowie es todos esos personajes de ciencia ficción apocalíptica que recrea con tanta experiencia, pero no olvidemos que existe una víctima: Baby Grace, y que esa víctima lo es en el drama de una historia ficcional, pero también lo es de un caos que destruye y se lleva lejos las ilusiones de esos promisorios jóvenes en la vida real.

Jones se hermana así con la debacle de la juventud de esa década en la forma que conoce: aprendiendo sus lenguajes. A ello obedece, desde el drama, la metamorfosis en los ritmos que la juventud de 1995 baila despreocupadamente, el tratar de sentir en carne viva un caos del que él es un sobreviviente y que no ha amainado desde su época, que ahora se reproduce y que convierte a la música en el último baile de un moribundo.

Earthling.

Para aquellos que habían pensado durante décadas que Bowie (el personaje de Jones) era un alienígena, en 1997, dos años después del desconcertante 1.Outside, por fin lo revela.

Y no es otra cosa que una más de esas versiones apocalípticas aquello que ilustra la música de este disco. El fin del mundo presente en la literatura de ciencia ficción al mejor estilo H.G Wells. Earthling es musicalmente una rendición a la música electrónica de mediados de los años noventa.

El perspicaz David Jones se sumerge en el horizonte de la música bailable y recruce el discurso de miedo y temor hacia el futuro.

Llevando como brazo derecho a su guitarrista Reeves Gabrels, esta nueva mutación regresa al centro de una nueva generación de jóvenes ante los cuales Jones se siente ajeno. Canta en “Dead Man Walking”:

[An alien nation in therapy
Sliding naked and new]

*Una nación de aliens en terapia
Resbalando desnuda y nueva*

Para luego coronar su discurso en estupenda manera:

[And I'm gone
Like I'm dancing on angels
And I'm gone through a crack in the past
Like a dead man walking
Like a dead man walking]

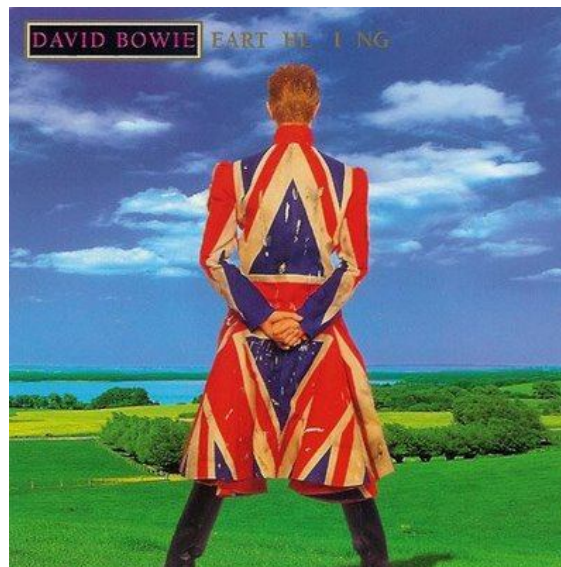
*Y me iré
Como si bailara en ángeles
Y me iré directo por una grieta del pasado
Como un condenado a muerte
Como un condenado a muerte*

Earthling es exactamente el mismo planteamiento del anterior 1.Outside, canta en Battle For Britain (the letter):

[On a better day, I'll take you by the hand
And I'll walk you through the doors]

*En un mejor día, te tomaría de la mano
Y te guiaría a través de las puertas*

Es de notar que el Jones que se siente fuera del problema, ya habla de una juventud que se le fue, es en el discurso un hombre que acepta su edad, pero en la apariencia es un disco en el que, en verdad, suena más joven que nunca. En esos dos polos habrá que entender Earthling como un intento imperioso de captar el sentido de ser joven, disfrazando a Bowie de la música electrónicaailable de los 90.



Ilus 45. *Portada de Earthling*

Ese doble sentido parece ser premeditado, exhibe de nuevo ese sentir de representación heredado del drama: es simbólico: Bowie es una navaja de doble filo, y el discurso de cada álbum guarda, además de las infinitas interpretaciones de la audiencia, dos sentidos que ya hemos estudiado.

Earthling es un álbum cuyos nueve tracks vuelan sin las ataduras de estar sujetos a una historia, como sí pasaba con 1.Outside, pero según los críticos (y no les falta razón), Jones sólo retorció sus viejas melodías y las metió con calzador en los nuevos ritmos electrónicos de la música europea.

Ya sea que musicalmente Jones quisiera ganar audiencia joven camuflageándose en el vestido del joven, pero en las líricas es, por el contrario, un hombre que se siente viejo y acabado, a punto de la tumba, y cuando escuchamos esta magnífica pieza de *art rock* encontramos que ningún artista de su edad había sacado en la época un álbum que exigiera

desvelos en el escucha sólo para asimilarlo, y de paso utilizar su docto trabajo de apariencias para obsequiarnos a un Bowie que incluso parecía del futuro de algunos cuentos de *sci fi* clásico.

Earthling nos muestra hasta dónde pueden llegar los planteamientos dramáticos de Jones. ¿Es acaso que el disfraz incluye los sonidos y ropas de una época? ¿esa es la máxima? Tal parece que la respuesta es afirmativa, cualquiera que juzgue este álbum como falta de creatividad y que ose acusarlo de depredar la despensa de la música de avanzada, debe antes que nada escuchar cualquiera de los álbumes anteriores del artista (incluyendo el infame Tonight de 1984).

Y así entender que la constitución dramática del artista permanece invariable desde sus inicios, que aquello que pretende decir a una colectividad, es un mensaje que toma el disfraz de una época, y a eso obedece el drama, la tragedia y el ritual presente en ellos.

El universo trágico de Robert Jones ahora, además de las imágenes y sonidos de los noventa, se alimenta directamente de la *nada* que invade el futuro de los jóvenes. Es “Looking For Satellites”:

Nowhere
Shampoo
TV
Come back
Boy's own
Slim tie
Showdown
Can't stop

Ningún lugar
Shampoo
TV
Regresa
Propio de los chicos
Corbata delgada
Muéstralo
No puedes detenerlo

Y sigue en una de esas composiciones en donde en medio de la orgásmica guitarra de Gabrels llegamos al centro de la cuestión:

Where do we go to now?
There's nothing in our eyes
As lonely as a moon
Misty and far away

*¿A dónde iremos ahora?
No hay nada en nuestros ojos
Tan solos como una luna
Misteriosos y lejanos*

Y esas ambientaciones sonoras que estamos acostumbrados a relacionar con el cliché del cine de ciencia ficción llegan a nosotros en esa forma sabia de *art rock*, con efectos de ovni incluidos, para cerrar la canción.

Pero es claro que los satélites (o estrellas y lunas), también son horizontes y esperanzas en la vida real. Así, el universo trágico de Mr. Jones, regresa a las lindas fantasías que mantienen un pie en una realidad muy dolorosa que advierten en la cinematografía en esta época, cineastas como Larry Clark con su Kids de 1995 y Danny Boyle en Trainspotting de 1996. Es decir: la juventud sin rumbo ni expectativas para el futuro.

Leamos las líricas que cierran el álbum Earthling:

[In a house a man drops dead
As he hits the floor he sighs
"What a morning"]

*En una casa un hombre cae muerto
Mientras caía al suelo él suspiró:
"¡Qué gran mañana!"*

La canción se titula "LAW (Earthling's On Fire)" y toma la imaginería de la ciencia ficción en donde el ser humano ha sido exterminado por alienígenas, y en medio de toda esa concepción catastrofista emerge un extremo que está dolorosamente conectado a un problema que en esta realidad no se puede eludir. Sin hacerlo explícito, "LAW" no se diferencia en casi nada del Young Americans.

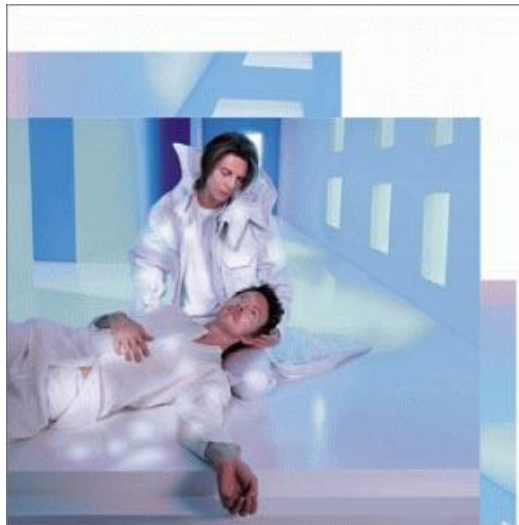


Ilus 46. *Una de las imágenes interiores de Earthling*

Sólo que aquí es una música tecnologizada lo que recorre el álbum, pero el sentimiento de apremio por una generación de jóvenes que se está suicidando es exactamente el mismo.

Apunto de concluir la década parecía que Jones cerraría su trilogía *sci fi*, en una forma memorable, recuperando el camino perdido con una magistral obra que por fin gritaría a todo mundo que Bowie no se había extinguido. Otra vez nos engañó.

Hours...



Ilus 47. *Portada de Hours...*

En el año de 1999, cuando todos esperaban la segunda parte de 1.Outside, Jones simplemente volvió a tomarnos el pelo. Y eso es porque en la apariencia de la que este hombre es un maestro, 2.Contamination sería un álbum más de *sci-fi* de carácter apocalíptico, pero en lugar de ello tenemos lo que el crítico Antonio Cruz de Blás ha llamado el *álbum otoñal* de Bowie.

Hours... es un dechado de experiencia, diez canciones sin fisuras que se avienen a recrear el pasado del artista, en el álbum más autobiográfico desde Hunky Dory de 1971, y uno en el que Jones se olvida de esa necesidad de disfrazarse de joven y se dedica a la introspección.

De la mano de la expresión y genio de Reeves Gabrels, Hours... es un álbum “sobre lo que siente la gente de mi edad”, dijo Jones a la prensa al ser interrogado. No olvidemos que en 1999 Jones ya tiene 52 años, y de alguna manera ello es fundamental para entender Hours...

Durante todos los noventas, Jones había vuelto a la creatividad acostumbrada, pero se dejaba ver en todos sus planteamientos un afán de actualización con base a la apropiación de las nuevas músicas que resultaba demasiado artificial.

Jones es *hippy*, y según tal idea, a los 30 años ya se es viejo, y a sus 52 años para muchos ya sólo es un viejo buscando robar el alma de los jóvenes. Y no está por demás decir que desde el principio Jones quiso triunfar en un medio en el que a los cincuenta años ya se es demasiado viejo como para ser tomado en serio.

El señor Jones probablemente entendió en las vísperas del lanzamiento de 2.Contamination (del cual probablemente no se sepa ya nada) que, en efecto, ya no tenía que probar nada a nadie, y decidió hacer una revisión del pasado, actualizándolo por medio de algunos nuevos instrumentales de estudio de grabación.

Dejando la pretensión y ambición de todas las obras de los noventa, Jones cierra la década alejado del pesimismo milenarista que le acompañó toda la vida. El viejo *uncle Bowie* por fin había hecho las pases con un mundo que a pesar de que se revelaba incomprensible, ahora era un paisaje conocido al que se había adaptado por fin.

Vale la pena que nos explique ¿porqué se autonombra el último de los soñadores en aquella joya llamada “The Last Of The Dreamers”?, ¿porqué le pide perdón a todos esos personajes del pasado, a los cuales victimó? ¿Y porqué se nota que el músico nos prepara para un siguiente paso titánico?

El último de los soñadores elabora un álbum en el cual la nostalgia por el pasado es el arma principal del desarrollo dramático. Todo vuelve a ser una fantasía de espada y hechiceros en “If I Dreaming My Life”; la añoranza del tiempo que se va (en “Seven”), el comprensible relato de un sobreviviente (“Survive”) y el nihilismo y pesimismo de “The Pretty Things Are Going To Hell”.

Habrá que pasar revisión a ese enigmático título: Hours..., horas para que se extinga este nuevo personaje, YO brutal y castigador de Jones que reconforta al otro Bowie moribundo de los años noventa. El Bowie de Earthling, a punto de fallecer para dejar en su lugar a otro Bowie que mira a su reloj nervioso pues sus horas también están contadas.

Horas para que un nuevo milenio entre y el anterior se extinga y se lleve para siempre al *delgado duque* con todas sus cuitas contra la humanidad; al desalmado *hombre que vendió al mundo*, al ingenuo Ziggy, y al terco de Aladdin.

Y en la contraportada vemos al nuevo Bowie vestido de negro luto, y llorando la muerte de otro de sus monstruos.

En su lugar queda esa presencia tétrica, quizá materializada, del hombre que se dice el último soñador de una generación de chicos y chicas que apostaron todo en el amor y la paz, y que hoy, a casi cuarenta años de distancia, aún no pueden volver a soñar.



Ilus 48. *Contraportada de Hours...*

So it goes just a searcher
A lonely soul
The last of the dreamers...

*Y ahí va, sólo un buscador
Un alma solitaria
El último de los soñadores...*

APÉNDICE

LAS LECCIONES SUCIAS DEL CORAZÓN

Dirigido en 1995 por Samuel Bayer, el *clip* promocional de “The Heart’s Filthy Lesson”, es otro de esos portentos visuales que nos ayudarían a captar el sentido de lo que es Jones.

Sobra decir que es una actualización de los viejos planteamientos sobre la personalidad, el personaje y la tragedia, sólo que en una era de imágenes punzantes agrupadas en torno a una edición interesante y siguiendo una estética que había puesto en boga el film de David Fincher titulado Seven (del cual “The Heart’s Filthy Lesson” es tema principal de la película), y la estética del mismo Sam Bayer, al dirigir en el pasado *clips* de Blind Melon, Garbage; o de Mark Romanek, al dirigir videos de la banda de rock industrial americana Nine Inch Nails.

El video es una suerte de *performance* apocalíptico en donde se alude la temática implícita en el álbum 1.Outside, la cual no deja de ser la creación estética a partir de la unión de partes humanas del cuerpo. Sólo que aquí el ojo de Jones integra las propuestas visuales de artistas plásticos reconocidos de los noventa y a Picasso con su minotauro.



Ilus 49. Escena de *The Heart’s Filthy Lesson*

El video comienza con un ritual de entierro, vemos un cráneo que formaba parte de una estructura y después vemos parte de esa estructura, la cual es una estatua con cara sonriente, con la cabeza cercenada. Jones toma la cabeza y la mueve como si ésta estuviera afirmando o negando.

La idea del artista subterráneo nutre estas imágenes en las que unos jóvenes se dedican a cortar esas estatuas y a formar nuevos cuerpos con las partes. Las imágenes de *outsiders* de cuento de *cyber punk* emergen a raudales; esa nueva generación se expande ancha en su subterráneo y cercena cuerpos, usa tatuajes y *piercings*.

De lejos vemos a un Jones exhibiendo atuendos negros y blancos, y una máscara de minotauro. Quizá esa imagen del minotauro es el monstruo más feroz que todo mundo guarda dentro de sí mismo, aquel ser inenarrable al cual luchamos día con día en mantener en la bóveda de nuestro pecho.

La imagen del minotauro nos es mostrada siempre con la precaución de la toma *medium shot*, o nos otorga un *zoom in* que es difuminado en el acto (ese monstruo es tan peligroso que es mejor guardar cierta distancia de él).

En el éxtasis de esa reunión clandestina de inadaptados sociales (que no son otra cosa que una reelaboración realista de los Perros de Diamante de 1974) éstos comienzan a desmembrar el cuerpo y a comérselo.

Jones sólo es un espectador más, como nosotros, ante esta avalancha de imágenes. Durante todo el video nos endilga una malévola sonrisa de satisfacción que desaparecerá al final del *clip* cuando mientras está sentado en una silla se quita la máscara que lo convierte en minotauro y revela un rostro de fatiga, de constricción.

Las lecciones sucias del corazón, que concluyen con ese coro malévolo:

[What a fantastic death abyss]

¡Qué fantástico abismo de muerte!

Es una celebración primitiva de la muerte, es un caos alarmante, una cascada de imágenes que caen como balde de agua helada.

Jones fue demandado porque en el video mostraba el acto de un artista del *performance* Demian Hirst, acto en el cual el mencionado artista se colocaba una corona de agujas hipodérmicas.

Es claro que desde una de esas posibles significaciones que esgrimimos desde este trabajo, Jones no siente beneplácito al encontrarse en medio de esos actos rituales de muerte. Jones sólo se dedica a mostrar el caos de la época, es capaz de sugerirnos que la personalidad es una construcción, tal y como esos *outsiders* pueden construir un nuevo cuerpo a partir de restos de otros.

Pero al final es coherente con el discurso que había expresado en Scary Monsters; es decir, los jóvenes están siendo abatidos por el festín de la muerte.

Opiniones como la anterior causarían controversia, dejarían a Jones como un artista de moraleja o peor aún, como un motivador. Pero Jones lo deja en la representación teatral y escénica de Bowie.

De hecho parecería como si el punto de vista de David Jones no importara en lo más mínimo, parecería como si Bowie mismo no existiera, como si siguiera siendo el viejo *crooner* de los setenta, el cual es capaz de llevarnos al centro de una preocupación de la época y luego nos deja con la advertencia de que *no es un juego*.

El dilema está entre dos vertientes: como artista visual, plástico, Bowie encuentra belleza ante los ojos de esos modernos arquitectos de la forma, no tiene más que admiración por lo que expresan como horizontes de la estética.

Pero desde el lenguaje de un personaje, y de la puesta en escena teatral, el video sólo ilustra la pena que siente un triste *uncle Bowie* ante las costumbres de muerte de una juventud que se escapa de su entendimiento.

2002

El regreso del pagano



*Esperando por algo
Buscando a alguien
¿Es qué no hay razón?
¿Seguiré mirando tanto tiempo?
“Heathen (The Rays)”*

Cerca de tres años Jones se sumió en una constante meditación sin que tuviéramos noticia de él. Con Hours... el eterno joven acababa de volver tras sus pasos y se había dado cuenta que accedía a una etapa de quietud y de estabilidad que, no está por demás decir, no había conocido.

Tuvo una bebida con su esposa Iman, y a medida que transcurrían los años, Jones se veía tan convencido de su nueva normalidad que parecía que ese estado le iba a durar por lo menos cinco años.

El ejemplo más claro de un conceptualista y músico maravilloso que encontró la normalidad y se alejó de la creación casi por completo es su paisano Peter Gabriel. Gabriel, tras el aclamado So de 1991, no volvió a sacar un álbum acreditado a él, sino hasta ese mismo año 2002.

El vertiginoso ritmo de trabajo que estos hombres tenían en los setenta nos sugiere que, como toda profesión, los músicos se jubilan y se retiran. Algo que al parecer ocurrió en 1994 con Pink Floyd, músicos excelentes encauzando sus vidas a otros proyectos. ¿Quién les iba a decir algo si eran supervivientes?

Es curioso que Hours... sea un álbum sobre los sentimientos de los cincuentañeros que sobrevivieron el paso de tres terribles décadas, y que en esta actualidad sólo podían ver cómo crecían sus hijos y nietos.

Y cómo sus canciones, —antes el último grito de la vanguardia—, accedían a lo que un sistema del entretenimiento (en donde todo pierde vigencia rápidamente), es clasificado como *Clásico*. Lo curioso del caso es que Hours... es un álbum introspectivo del pasado, explorador y reminiscente de viejas épocas, pero de ninguna manera entregado a la nostalgia.

Jones se había adelantado nuevamente a las suposiciones, y había puesto el dedo sobre el nuevo derrotero que marcaría sus obras del próximo milenio. Ahora ese afán de rejuvenecer, a través de la música de los modernos artistas, vendría implícito en el trabajo de un músico maduro y veterano.

Ocurrieron los trágicos episodios de 2001 en Nueva York, con el derrumbe de las Torres Gemelas, y ese mismo día se pudieron escuchar las declaraciones de un Jones sorprendido y asustado: *Creí que no viviría para ver esto.*

Quizá porque Jones tiene su residencia en Nueva York a unos cuantos metros del *ground zero*. En ese entonces RJ preparaba un disco de temas retrabajados con el nombre de Toy. Incluiría canciones que Jones no había grabado nunca, y otras que sí se encontraban en el mercado, pero eran difíciles de conseguir. Reeves Gabrels se había ido a emprender proyectos más interesantes.

Para Gabrels estaba demostrado que las etapas de normalidad sólo hacían que Jones no lograra integrar algo de valía para Bowie, no encontrara la brújula para iniciar el proceso de creación. Gabrels no quería ver cómo Jones se volvía más complaciente con los años y comenzara a cantar los temas exitosos del pasado como cualquier otro artista.

Eso era entendido por Gabrels como un síntoma de decadencia, y el talentoso músico, que además admira el trabajo de su colega, no quería presenciarlo. Para 2002 Jones lanza Heathen.

Heathen es un álbum creado en la ciudad de Nueva York y sólo un estudio concienzudo puede arrojarnos que éste está en muchas maneras inspirado por la atmósfera de miedo que se apoderó del mundo tras los atentados terroristas de 2001.

Jones vuelve por sus viejos clásicos, tomando la estructura de nueve de sus anteriores canciones y dándoles un aire lúgubre, característico de su etapa *ambient* en Berlín. Y los modernos músicos a apropiarse fueron los franceses de Air y Moby, aunque hay que decir que el Moby apropiado es más una copia del primer Brian Eno que otra cosa.

Pero eso no quiere decir que Heathen sea un retroceso. Más bien es otra reinención (la enésima) de la música de este veterano artista. En el mismo se aprecia la influencia de grupos y músicos de los noventa, pero el artista hace una excelente adaptación de las influencias de éstos músicos y las traslada a su personal estilo sin que haya un afán de adquirir la apariencia de esa música, excesos en los que caían 1.Outside y Earthling.

Un *heathen* es el considerado pagano por las tres principales religiones del mundo, y vuelve a las elucubraciones presentes en “Loving The Alien” del Tonight de 1984. El disco comienza con el teatral advenimiento del pagano en “Sunday” (que vuelve al doble sentido de polisemias: se refiere al domingo, pero también a un día soleado cualquiera). El

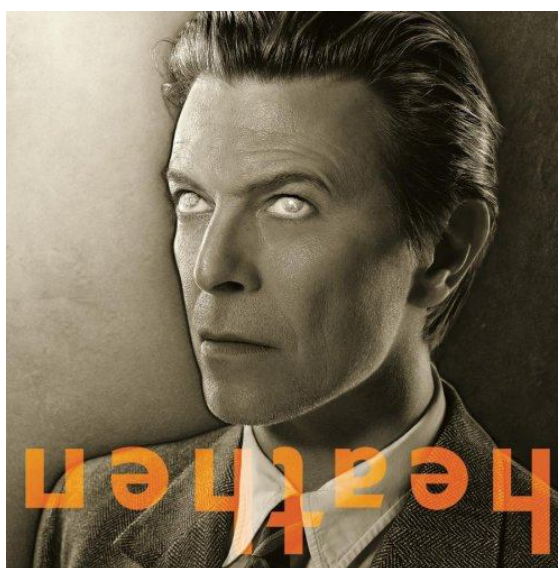
pagano de Jones está más emparentado con el *hippy* de los años sesenta, aquel ser que deposita su fe en el amor y la paz. En “Suday” canta:

[In your fear seek only peace
In your fear seek only love]

*En tu miedo siembra sólo paz
En tu miedo siembra sólo amor*

El pagano de Jones es como la expresión del desencanto a esos acontecimientos. El Jones milenarista que en los setenta estaba influido por los ideólogos críticos de las guerras de la primera mitad del siglo, ahora veía desde su ventana el tétrico paisaje del *ground zero* neoyorkino.

Ahora veía otra guerra absurda comenzar, una que nunca esperó ver en vivo y en directo. Para comprender esto ayudarían las propias palabras del artista: “Jung, Marx y Darwin, ya nos demostraron que Dios, si es que existe, está muy ocupado para hacernos caso, por lo que debemos actuar nosotros en su ausencia”.



Ilus 50. Portada de *Heathen*

Esa vena es la que ilustra la portada y arte del disco: Un Bowie con los ojos encendidos cómo en expresión demoníaca, y en el arte interior del disco: unas manos desgarrando un libro, unas imágenes de santos manchadas sacrílegamente, la pintura de

una imagen religiosa con los ojos mutilados, y en un librero una colección con títulos como: el Origen de las Especies, El Capital y La Gaya Ciencia.

“Cactus”, es un cover a The Pixies, y continúa con la vena sombría de la Obra:

[I miss your soup and i miss your bread
And a letter of your writing
Doesn`t mean you`re not dead]

*Extraño tu sopa y extraño tu pan
y una carta que tu escribiste
no significa que no estés muerto.*

El álbum fue producido en los estudios Allaire en Nueva York. Es quizá por eso, que para músicos como el citado Moby: “Heathen está cargado de una oscuridad que parece inspirarse de los atentados del 11 de septiembre”.

“Slip Away” está cargada de la melancolía que anunciaba Moby. Parece ser un epitafio a las víctimas en los atentados del 11 de septiembre. La letra alude a un show neoyorkino de televisión llamado, *Uncle Floyd*. Muestra la exasperación que produce la repetición de la rutina y que entorpece los actos de revelación:

Down in space is always 1982
The joke we always knew

*En el espacio es siempre 1982
la broma que siempre supimos*

El primer sencillo, “Slow Burn”, (pieza que cuenta con la colaboración del legendario guitarrista de The Who, Pete Townshend) muestra una relación obvia con la etapa berlinesa del cantante: con el famoso corte “Heroes” del 78; y con “Teenage Wildlife” del portentoso Scary Monsters en 1980. Con la ya mencionada colaboración de Townshend, “Slow Burn” muestra una paranoia y desencanto del mundo.

[Oh, these are the days
These are the strangest of all
These are the nights
These are the darkest to fall]

*Oh, estos son los días
estos son los más extraños de todos
estas son las noches
las más oscuras para caer*

La canción cierra con la voz del cantante en falsete y augura el comienzo de “Afraid”. “Afraid” pertenece a las sesiones de grabación de Hours... La canción jamás salió a la venta, pero fue desempolvada y retrabajada para pertenecer a Heathen. En él, el mismo Jones nos vuelve a decir que su religión está más inspirada en el hipismo que en otra cosa. Canta.

[I believe in The Beatles]
Yo creo en los Beatles

Un cover de Neil Young es lo siguiente que se escucha: “I’ve been Waiting For You”:

I've been waiting for you
And you've been coming to me
For such a long time now]

*He estado esperando por ti
y tú vendrás a mí
por tanto tiempo ahora*

La canción cuenta con la participación de David Grohl, conocido por su participación en Nirvana y The Foo Fighters. El final de la canción en medio de coros de iglesia agónicos y campanadas repentinamente truncadas, da pie al inicio de una canción fundamental para comprender la naturaleza de ésta obra de arte.

“I Would Be Your Slave”, muestra a un Jones enseñándonos la razón de su paganía:

[Open up your heart to me show me who you are
and I will be your slave]

*Abre tu corazón a mí, muéstrame quién eres
y yo seré tú esclavo*

En los acostumbrados ganchos melódicos del artista, y con el hipnotismo que crea el corte, podemos imaginarnos al pagano, caminando con la desesperanza pintada en el rostro, los pasos inciertos a través de un mundo en el cual el ser humano exige certezas.

[I bet you laugh out loud at me
A chance to strike me down
Give me peace of mind at last
Show me all you are
Open up your heart to me
I will be your slave]

*Apuesto que te ríes ruidosamente de mí
Una oportunidad para derrotarme
Dame paz mental por fin
Muéstrame todo lo que eres
Abre tu corazón a mí
Y yo seré tu esclavo*

Y sigue:

[I will give you all my love
Nothing else is free]

*Yo te daría todo mi amor
nada más es gratis/libre*

“5.15 The Angels Have Gone”, es una pieza preciosista llena de efectos ambientales y de la potente voz del cantante, en ella, prosiguiendo con el relato del pagano, se ilustran por medio de efectos, los cantos de ángeles y una furiosa batería ilustra el tiempo en que los ángeles se tienen que ir para siempre.

[All of my life
Angels have gone
The cold station all of my life]

*Toda mi vida
los ángeles se han ido
la estación fría el resto de mi vida*

Las dos siguientes piezas constituyen un díptico, lleno de optimismo, y abandonan momentáneamente el sonido sombrío que caracterizaba a los tracks anteriores.

“Everyone Says HI”, es una canción compuesta en honor de Alexandria, la pequeña hija del cantante. El tono festivo del corte recuerda grandemente al ahora gran clásico “Kooks” (incluido en Hunky Dory de 1971). La música se nos revela como una cuasi-canción infantil:

[Don't stay in a sad place
Where they don't care how you are
Everyone says hi]

*No te quedes en un lugar triste
en dónde no les importa cómo estás
todos dirán hola*

A Better Future, es una obra maestra instantánea, desde el momento que las sombrías guitarras y *loops* (secuencias programadas) electrónicos auguran el inicio de una canción dulce, sí, pero atravesada por tonos sombríos ilustrados por la voz baritona del cantante, los efectos de guitarra de David Torn, y el frenesí del ritmo:

[Please make sure we get tomorrow
All this pain, all this sorrow
I demand a better future]

*Por favor asegúrate de que consigamos llegar al mañana
todo éste dolor, toda esta tristeza,
yo demando un futuro mejor*

Y con ello el concepto del disco a límites impresionantes:

[Or I might just stop needing you
I might just stop loving you]

*O yo sólo dejaré de necesitarte
Yo sólo dejaré de amarte*

“A Better..” se extingue en el momento en que da comienzo la última pieza, diseñada para ser un colofón digno a la odisea del pagano: “Heathen (The Rays)”. Una de las mejores canciones jamás compuestas por el cantante, muestra a un Bowie al borde del

abismo, con la duda existencial en la frente, y aquel momento de revelación en que decidió quemar sus altares y dejar de ver el cielo con los ojos llenos de fe:

[And when the sun is low
And the rays high
I can see it now
I can feel it die]

*Y cuando el sol es lento
y los rayos altos
ahora puedo entenderlo
puedo sentirlo muerto*

Y unos lamentos sin fin que lloran la muerte de los dioses, un sombrío y descorazonador final, que vuelve al escucha al principio del disco, al deprimente “Sunday”.

Oh-oh-oh, Oh-oh-oh

Un colofón que no arroja esperanza alguna, un paseo por el mundo que continuará en adelante con la fe pisoteada, con una visible tristeza por continuar en éste mundo en el que sus queridos ángeles (en Hours... de 1999, brilla por su proyección y optimismo el corte “New Angels Of Promise”, aquí ya no hay brillo, los ángeles se han ido), se esfuman poco a poco. El aire opresivo y sombrío del corte muestra la congoja de que esto ocurra así, como si no existiese otra alternativa.

Y en el *track* se escucha de forma fiel el sonido de los rayos que dejan ciego a nuestro pagano. Envuelta en ese enigma permanecerá la portada. ¿Acaso el sol le ha quemado los ojos? ¿Son los dioses que por fin revelan su existencia únicamente para castigarlo? Es una de esas incógnitas con las que Jones inicia el nuevo milenio. Un trágico volviendo al camino que dos décadas atrás casi abandonó.

APÉNDICE 1

EL PROMETEO DE JONES

Heathen es en términos dramáticos algo así como el propio Prometeo de Jones. El tono del disco es un reproche a la institución de la iglesia. No es un discurso de un ateo, sin dios. Aquí la ira la inspira la hipocresía de la institución vaticana.

Porque el pagano deposita su fe en la ciencia, en el conocimiento, en el amor y la paz del *hippy*. La protesta es contra figuras entronizadas en un altar con los ojos vueltos al cielo como en acto de exigir piedad a los dioses en los cielos.

Nietzsche nos comenta que el acto de obtener conocimiento es antinatural en el ser humano. Quien sabe demasiado no es feliz.

Y Prometeo es castigado, según el mito griego, por haberle regalado el fuego a los hombres. Su castigo es eterno: atado a una roca por medio de gruesas cadenas, debe soportar que un buitre aparezca puntual todos los días de la existencia para devorar su hígado. Ese es el castigo de los dioses por haber puesto al alcance de los mortales una sabiduría que no deberían conocer. Eso es Heathen en términos del drama: una víctima más de la ira de los dioses.

Pero el *heathen* de Jones también es una creación intelectual basada en hechos históricos. El *heathen* deja de creer en una de las ensoñaciones del hombre, en esa religión que escupe la institución, pero eso es, no porque el pagano no crea en lo sagrado, la razón principal es que los dioses que se crea el hombre como figuras de barro sólo aparecen para castigarlo, para dejarle ciego.

No le dan el amor y la paz que un *hippy* como él busca. Y la abjuración de los dioses es un reproche ante lo desolador del futuro. Nos habla el Jones que no soporta la violencia en la que cae el hombre, el trágico y pesimista que observa a cada minuto el mundo a punto de perecer.

Heathen recuerda también múltiples pasajes bíblicos. En uno de ellos, Jehová aparece para castigar a Moisés por haberse atribuido el milagro de herir la roca y sacar agua para saciar la sed del pueblo hebreo. El castigo es que, no importa a qué abusiva servidumbre expuso Jehová a Moisés durante muchos años desde que sacó al pueblo israelita de Egipto, él no entraría a la tierra prometida.

Jones se pregunta a través de su pagano, ¿Qué destino le aguarda al hombre si sigue creyendo en esas historias, que por otro lado, él mismo se contó para sentir que no está solo? El conocimiento es desobediencia, es contradecir el mandato de aceptar todo como una “prueba más”.

El prometeo de Jones se revela ante ese dogma al ver cómo el mismo *hombre que vendió al mundo* está apoderándose de todo. ¿Qué acaso Dios, si es que existe, no puede mandar un poco de ayuda? La respuesta a ese reproche, presente en la obra, es el castigo divino, el sol quemando los ojos del pagano, dejándole ciego, dejándole castrado como a Edipo, otro personaje de la mitología griega.

El pagano cree en el dios que dijo *amaos los unos a los otros*, porque ese es el fin último del hipismo. El terminar con los ojos segados puede ser también una actitud del propio hombre moderno.

En el pasado Jones había comenzado a discurrir en el tema con “Loving the Alien” de Tonight de 1984, y en él mencionaba algunas de las cosas que habían ocurrido en el pasado de la humanidad, tales como las cruzadas.

Luego su *performance* del *video clip* del mismo nombre lo hacía caminar con los ojos vendados, o rezar de cara al espejo mientras unas monjas presionaban su rostro contra una imagen santa.

Una vez más el mensaje final es de un optimismo rayano en la utopía, es el llamado al hombre a seguir adelante a pesar de que los dioses que él ha creado ya no estarán allí para guiarle.

APÉNDICE 2

EL PODER DE LA IMAGEN

Jones es un artista de la imagen. Y no lo decimos únicamente por la presencia escénica, los atavíos del personaje o la importancia de las portadas en sus discos. Lo decimos porque como músico crea imágenes, como pintor crea imágenes y como artista plástico crea imágenes. El trágico crea imágenes que representan en lo posible el sentido de su viaje a través de los infiernos, el sueño, la inconsciencia.

La imagen es sólo un intento precario de expresar en el plano de la realidad la irrealidad de cosas que el lenguaje no puede expresar.

“Hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes”.¹⁴⁰

La llamada por Nietzsche, imagen apolínea, es el elemento que hace que convivan las experiencias oníricas y dionisiacas en una —por decirlo así— materia tangible. La representación de un personaje —que sobra decir que no es más que una apariencia— incluye objetos y accesorios que son una función propia de la representación, la cual consiste en disminuir el impacto de una visión atroz.

Las imágenes maquillan el real significado de las cosas. Pensemos en la portada de Heathen, por ejemplo. En esa imagen conviven perfectamente los conceptos que Jones nos hace llegar en forma de música y poesía.

La imagen está ceñida al concepto de las canciones, pero también a la interpretación de la cultura popular. Existe gente que ve a Bowie en esa imagen como una suerte de vampiro de película de los años veinte. Otros se centran en la elegancia de gangster, y otros más podrán interpretar el brillo de esos ojos como pertenecientes a algún relato de la antigüedad mítica o bíblica.

Lo único que podemos hacer es darle una interpretación a una imagen, y esta imagen tendrá miles de interpretaciones distintas. La imagen sólo sirve como un vehículo para expresar aquello que es inexpresable en el artista, su propia interpretación de la imagen es insuficiente y por ello tenemos miles de interpretaciones más al respecto.

¹⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*. Traducido por Eduardo Knörr y Fermín Navascués, México, Ed. EDAF, 1998, p.84.

Pero quedémonos con que la imagen es necesaria, dentro de su insuficiencia, para hacernos llegar con suavidad un concepto que sería atroz si estuviera a nuestro alcance tal y como es.

Todo ese alegato es en contra de la apariencia, utilizando a la misma apariencia. Todos esos egos del pasado son sólo una apariencia que representa e interpreta ideas, y después simplemente se va.

La imagen en esos seres es sólo una forma de expresar en planos intuitivos o entendibles desde el razonamiento y contextos culturales, rasgos que son inequívocos a la sensación misma del creador al darles vida.

Esa misma imagen brinda una idea —en realidad nimia— de los contenidos del álbum, los cuales se hacen tangibles a través de una experiencia que rehuye de una explicación lógica. Por ello mismo este trabajo es un esbozo de las significaciones de esas imágenes cuidadosamente diseñadas para suavizar conceptos que deben experimentarse; es un intento de explicar la ilusión apolínea creada por el sueño y esa ida a los infiernos.

En el fondo la incertidumbre de *qué quiso decir* nos invade cuando nos sumergimos en una obra como la de Jones, porque su utilización de símbolos culturales es caótica y en *apariencia* no pretende absolutamente nada.

Pero el dramaturgo, como además explica Nietzsche, trabaja a través de un gran número de personalidades que ostentan en su discurso lo que éste tiene que decir del mundo.

Los personajes no hablan desde un exabrupto de frases inconexas; el personaje habla a una colectividad, el personaje expresa algo desde que es personaje, porque es el vehículo llevado a expresar aquello que el creador extrajo de sus sueños, es el *medium* entre la oscuridad y la luz.

Según lo anterior, el personaje es una imagen que suaviza y embellece el impacto de una simple idea. La idea de la tragedia es simple: lo que vive ahora, morirá en otro tiempo. Y esa imagen del personaje está diseñada para expresarnos en todos sus posibles sentidos el cumplimiento de esa máxima, por eso la imagen que es apariencia, se diluye después en la nada.

APÉNDICE 3

PÚBLICO VS ARTISTA

En su libro El Nacimiento de la Tragedia, Fredrich Nietzsche apunta cómo el dramaturgo griego Eurípides llevó la tragedia al gusto del público, y su actitud —como creador de piezas teatrales— hacia éste, era demostrarle en qué forma el artista creador podía sorprender al público, y que al final las valoraciones del público eran fundamentales alrededor de la obra que se presentara en el escenario. Sin embargo, —y siguiendo al pie de la letra aquella frase que inventó Guillaume Apollinaire, de que “la sorpresa es la base del arte” —al final Eurípides iba por delante de las expectativas de su público: los sorprendía, —incluso llegó a sorprender al mismísimo Sócrates en la obra titulada “Las Nubes”— y con ello se los ganaba, o se llevaba el rechazo del respetable.

La relación entre artista creador y espectador está normada por un respeto mutuo, sólo que el artista con vocación buscará por todas las formas posibles, crear una propuesta que sorprenda al espectador, y así retarlo a entender su nueva forma de expresión estética.

Jones es un artista que ha ido creciendo paralelamente a su público. Podría afirmarse que, como ocurre con cualquier estrella *pop*, esto obedece al interés que tiene de poder venderse adecuadamente a su público objetivo o *target*. Lo único objetable a la anterior suposición es el hecho de Jones siempre ha impuesto su criterio por encima de la obra que es hecha con la finalidad expresa de encantar a la audiencia, cosa que lo hace inaccesible al gusto de algunos consumidores.

En un medio en donde todo se diseña cuidadosamente para obtener el éxito (aunque hay que decir que muchas veces el producto, a pesar de estar artesanalmente planeado y diseñado, simplemente no conquista el gusto del público masivo y termina en estrepitoso fracaso) es muy difícil permanecer cuarenta años aportando una propuesta en cada álbum. Ahora es una imagen conocida el Jones de los años setenta luchando contra las restricciones de la disquera, y tratando de firmar contratos en los que se estipulara que el acuerdo con la casa disquera le otorgaba total libertad creativa.

Es cuestión, si se piensa así, de egos. Por un lado el artista elabora una visión personal en cada obra, que en buena medida busca vender a una colectividad variopinta de consumidores. Al final, la gente que se identifique con él será aquella que se convertirá en

su público objetivo, y la otra porción del público que no se identifique con el producto buscará uno que llene sus necesidades. La lucha de Jones por persuadir y convencer a un público no comienza en lograr primordialmente las ventas. Si así fuera, Jones desde hace mucho tiempo descubrió su filón dorado en la músicaailable, y de querer vender millones lo hubiera al menos intentado.

Pero establecemos aquí la diferencia entre públicos masivos y públicos especializados. Es obvio que Jones tiene en mayor estima a ese público especializado, que décadas atrás comprendió su saludable necesidad de reinventarse a sí mismo.

A este grupo de personas, Jones no les convencerá con cualquier cosa, por que en opinión de muchos de ellos: “Bowie no necesita ser de los artistas que venden millones de placas discográficas, para ser grande”¹⁴¹.

De tal modo que Jones se echa a la bolsa a esos fanáticos de la pose y el estilo con sólo meterse a su laboratorio y salir meses después con una nueva investigación estética sustentada en una nueva mutación dramática, con un nuevo monstruo, pues.

El pero es que Jones nunca ha descuidado su proyección en los grandes mercados. Antes bien cuando lo ha intentado se convierte en una versión más accesible y descafeinada de los aberrantes YOES que ha encarnado. Jones menciona en una entrevista en 1983: “Estoy simplificando mi música, armonías más sencillas, estructuras básicas, lenguaje más directo sin adornamientos innecesarios”¹⁴².

En esta entrevista explica a un reportero de Tailandia durante la gira mundial *Serius Moonlight*, el nuevo rumbo de su música. Caso emblemático de lo que comentamos, al público objetivo esa mutación le pareció una traición a los principios del artista, pues caía en gran modo en la autocomplacencia y en convertirse en el *entertainer* de moda creando música de más fácil acceso para el público masivo.

Con mayor público presenciando dicha gira, Bowie se convirtió en fenómeno masivo en muchos países. Pero lo curioso es que aún así: edulcorado, pasteurizado y descafeinado, seguía siendo un tanto extravagante y bizarro.

¹⁴¹ Alberto Manzano, (traductor y compilador), *David Bowie: Canciones, volumen 2*. Ed. Espiral-fundamentos, España, tercera edición 1998, p.5.

¹⁴² Entrevista tomada del documental “Ricochet”, que recupera instantes de la gira *Serius Moonlight* por el sudeste de Asia.

Tanto como afirmar que al margen del traje amarillo y la carilinda figura de británico blanco colonialista, ese público masivo en realidad no entendía sus dramáticos desplantes en el escenario, ni comprendía sus teatrales diatribas gestuales, en otros términos no entendían su arte.

Chocaban irremisiblemente con un empaque excesivamente adornado y no pasaban de esa linda superficie engaña bobos.

Y es que la realidad siempre regresa a Jones a un acotado público objetivo, en detrimento de su enorme deseo de ser un infalible vendedor de discos. Lo dicho, Bowie es famoso, pero no es popular.

A ese público masivo Jones le parece demasiado pretencioso, difícil y hermético, y en honor a la verdad: lo es. E ironías, para ese público especializado Jones desde hace veinte años no consigue regresar al esplendor de los álbumes de los setenta.

Entre esos dos públicos se desenvuelve el artista David Jones, quien comprende cabalmente que la música es un negocio, pero uno que no tiene porqué ser complaciente con el público. Así que harto de la presión de las disqueras, en 2001 crea su propia disquera: ISO, y firma un contrato de distribución internacional con Sony.

No es un secreto que en la actualidad, el principal enemigo de David Bowie, como artista del *mainstream*, son las ventas, las cuales los mercadólogos se preguntan porqué no se igualan a la de las estrellas como Elton John y Paul McCartney.

Pero basta imaginar la fama y prestigio que albergará un sello como Sony al acoger al que para muchos críticos es el más influyente artista de música *pop* del siglo XX. Ahora, no pensemos —ni siquiera por un momento— que Sony dejará de ganar algo con el trato; claro que impone condiciones, y una de ellas es la reedición (por enésima vez) del catálogo de clásicos bowianos¹⁴³ que mal que bien logra venderse.

El contrato con la trasnacional incluye la edición de una antología de éxitos comerciales (que se convierte también en un intento por captar nuevas audiencias; de mostrar el material a las nuevas generaciones de consumidores); edición de DVD con todos los *video clips* promocionales (que representa un manjar para el público objetivo); y los

¹⁴³ De hecho Jones fue el primer artista de música *pop* que hizo cotizar su catálogo de clásicos en la bolsa de Wall Street, ejemplo que imitaron sus colegas, a finales de los noventa.

derechos de comercialización de *suvenirs* y demás colgijos y mercancías con la efigie del cantante y de su obra.

Jones le entra a la vendimia con regocijo, pero a cambio obtiene libertad creativa ilimitada e irrestricta para sus cuatro álbumes del contrato, de los que ya lleva editados Heathen, 2002 y Reality, 2003.

Huelga decir que el primero no es un álbum complaciente y que costó años digerir su contenido a ese público especializado, y que el segundo constituye un giro de 180 grados con respecto a Heathen, y su eclecticismo sería incongruente en cualquier otro artista.

Si como ha declarado Jones en entrevista, el siguiente es un álbum más arriesgado y atípico, lo que queda es preguntarnos si existe algún otro artista que acepte venderse como una lata de sopa Campbell's, —como la gran mayoría—, pero que de paso obtenga, además de la redituable ganancia económica, una libertad creativa que sería limitada con la primera canción que no concordara con el plan e intereses de la distribuidora transnacional.

Imágenes como las del arte interior de Heathen (ver el anterior subcapítulo) en donde se muestra arte sacro mancillado, resultarían inadmisibles y anticomerciales, propias para un público especializado, tanto así que la empresa dudaría en editar el álbum.

Y Reality es claramente un álbum que apunta hacia el público masivo, nuevamente jugando el doble discurso de una subversión que hace que el público masivo no consiga atravesar la apariencia para llegar al contenido.

De esta forma la relación entre el público y el artista varía de la época del griego Eurípides, en la cual el mito estaba implícito en la vida diaria, a la de Jones, en donde el mito tiene que ser desnudado al límite para hacer sentir su eterna presencia.

2003

La ilusión de la realidad



TRAGIC YOUTH WAS LOOKING YOUNG AND SEXY
TRAGIC YOUTH WAS WEARING TATTERED BLACK JEANS
TRAGIC YOUTH WAS FLAUNTING ALL HER MISCHIEF
TRAGIC YOUTH WAS GOING DOWN ON ME
AND I SWEAR

I BUILT A WALL OF SOUND TO SEPARATE US
I HID AMONG THE JUNK OF WRETCHED HIGHS
I SPED FROM PLANET X TO PLANET ALPHA
STRUGGLING FOR REALITY
HA HA HA HA

NOW MY SIGHT IS FAILING IN THIS TWILIGHT
DA DA DA DA DA DA DA DA DA DA
HOWMY DEATH IS MORE THAN JUST A SAD SONG
DA DA DA DA ETC
BUT I SWEAR

I FEEL DON'T REMEMBER HOW THIS HAPPENED
DON'T GET THE WHEREFORES AND THE WHYS
LOOPY FOR SENSE BUT I GET NEXT TO NOTHING
HOO BOY, WELCOME TO REALITY
HA HA HA HA

I'VE BEEN RIGHT AND I'VE BEEN WRONG
NOW I'M BACK WHERE I STARTED FROM
I NEVER LOOKED OVER REALITY'S SHOULDER
HA HA HA HA

En muchos sentidos, el más reciente trabajo discográfico de David Jones, Reality ISO/Sony 2003, constituye un saludable retorno a los principios estilísticos que dieron al mundo álbumes tan importantes para la historia, no sólo del rock, sino de la música, como: The Rise And Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars de 1973, “Heroes” de 1978 y Scary Monsters de 1980.

Como tal, tenemos otra vez a Tony Visconti, el productor de dichos legendarios álbumes, pero sobre todo: un entendimiento del artista maduro. “Reality” es un fresco de la escena musical neoyorkina actual, pero matizada por los intereses y obsesiones del artista, ahora de 56 años de edad.

En palabras de Jones: “Reality es un puñado de canciones de rock sin ninguna complicación”. Hay que agregarle a esa afirmación, que parece ser, en un inicio, un álbum atemporal que pudo aparecer indistintamente ya sea en los setenta o en los ochenta. Pero luego tras asimilarlo, se convierte en un auténtico progreso musical, que trae al presente, los hallazgos y estilos del pasado.

Lo anterior es de escucharse en el corte abridor de Reality, “New Killer Star”, que mezcla sabiamente la contundencia de las grabaciones de los noventa con el aire *pop* de los ochenta. El *stock* de músicos convocados trae de nueva cuenta a Mike Garson, el mítico pianista de Aladdin Sane de 1973; a Earl Slick, el fogoso guitarrista de Station To Station de 1976 y a nuevos conocidos que aportan un aire más moderno y desinhibido a los cortes.

Como el baterista Sterling Campbell, los guitarristas Gerry Leonard, David Torn y la carismática y talentosa bajista Gail Ann Dorsey, pero esta vez, sólo haciendo coros.

Reality, en palabras de Jones: “Está hecho para tocarse en vivo”, hecho que demuestra el aire de rock presente en los cortes. Pero nuevamente el señor Jones parece engañarnos, pues este no es un disco de “un puñado de canciones de rock”, en realidad es una obra más ambiciosa de lo que parece.

Reality es un álbum concepto, que en esta ocasión, aborda en cada corte los warholianos 15 minutos de fama que le conceden al “artista”, creado en aras del consumo masivo, popularidad y portadas de revistas. El disco vuelve a la máxima de aquello que ocurre cuando la estrella de plástico es olvidada por las masas y tiene que bajar de su fantasía y enfrentarse a la realidad.

La vitalidad de cortes como “Pablo Picasso”, grabado originalmente por The Modern Lovers y escrito por Jonathan Richman, combina sabiamente el sonido de pop lúgubre de la música electrónica de reciente cuño, con el desenfado del sonido de una *big band* de los veintes.

“Never Get Old” es un track muy acorde con el aire de festividad y debacle de las épocas presentes, mezclando el ritmo del pop coral con la marcha y contundencia del rock más actual. “Never Get Old” es rica en interpretaciones autobiográficas del cantante, ya para la cultura pop actual Bowie es el rebelde de los años setenta que se niega a morir artísticamente en una industria en la cual los cincuentaños son considerados como pertenecientes al catálogo de adulto contemporáneo.

Lo siguiente que se escucha es “The Loneliest Guy” track que se apropia del aire lúgubre, pero artificial de la música creada por la gran banda de los noventa, RadioHead, para crear una atmósfera deprimente y de destrucción. El último de los soñadores es ahora también el chico más solitario.

En la profundización del doble sentido que recorre la obra jonesiana, aquí tenemos por un lado al músico maduro expresando su sentir nostálgico y por otro a su personaje principal que no obstante la fama y el dinero comienza a sentirse solo.

Cerrando el tríptico que comienza “Never Get Old”, “Looking For Water”, nos muestra la desesperación de la estrella de plástico, al darse cuenta que la vida se le irá sin poder salir del infierno que le creó la fama, y luego el subsecuente olvido de las multitudes. Aquí la fama se convierte en la jaula que no lo dejará salir.

“She’ll Drive The Big Car”, ilustra la misma historia de vidas al abismo, en medio de música que invita a bailar y una letra reflexiva sobre los peligros de la fama. Track atemporal, aunque en apariencia, “She’ll Drive...” muestra otra faceta que ya parecía perdida en el cantante: el ritmo *soul*, tan grato a un álbum como Young Americans de 1975.

Aquí se narra la historia de una chica manejando su carro a orillas del Hudson y llevando el acelerador al tope en una imagen que nos recuerda la muerte de James Dean.

“Days”, es uno de los tracks más logrados en toda su carrera. Nos muestra la escena trágica del arrepentimiento de la estrella de plástico, al comprender que la vida se le irá sin conseguir algo parecido a la felicidad.

La canción consigue llegar al aire épico del pasado hoy lejano, con un *sax* tocado con precisión de experto y apelando a los modernos tratamientos de estudio de grabación.

La siguiente composición resucita el aire de uno de sus mayores canciones: “Heroes”. Nos referimos a “Fall Dog Bombs The Moon”, en donde se encuentra presente una marcha melancólica de guitarras, ilustrada por la voz seca y triste del cantante.

Muy emparentada con el rock actual, ésta composición es un clásico instantáneo en la carrera del artista. Describe sabiamente las características del mundo del espectáculo y las coloca en la descripción de un nuevo villano de cuento: *Fall Dog*.

“Try Some, Buy Some”, es una composición original de George Harrison, es la última canción que éste hizo con el cuarteto de Liverpool. Jones la readapta y la dota de un aire de vals artificial, para pregonar la existencia de una ligera esperanza para nuestro personaje. “Try Some, Buy Some”, es el momento más deliberadamente hermoso del disco, que se esfumará para dar paso al cruel aterrizaje, a la cruda realidad.

“Reality” es un corte con un pretendido y deliberado aire de rock duro, pero matizado con los coros más *pop*, provenientes de los ochenta. Como contrapunto al aire artificioso de los cortes, el track ilustra el regreso desafortunado de la estrella de plástico a la realidad más cruel, cuando la champaña se acaba y la multitud simplemente le volteó la espalda. Vuelve el auge y la decadencia a ilustrar el universo trágico de David Jones.

“Hey boy, welcome to Reality”, *Oye chico, bienvenido a la realidad*, frase que resume a las claras, la intención de este track que huye del tono (pretendido, seguramente) artificioso del disco, para regresar a la realidad al personaje y a Jones a los principios estilísticos de su obra.

Como un brillante colofón a esta historia de fama, fortuna y juventud perdidas, tenemos la extraordinaria canción de tintes jazzeados, “Bring Me The Disco King”. Esta pieza muestra al artista de plástico, cantando desde la más pura decadencia, cuando ya toda esperanza le ha abandonado.

Jones utiliza las dotes de improvisación del virtuoso del piano Mike Garson, para devolvernos a la premisa del fin de los altos vuelos y el agotamiento de las razones que tienen un pie en la fantasía y que terminan perdiendo la dimensión de las cosas, y con ello con una posible vida prodigiosa.

Se puede afirmar que Reality es una sutil obra maestra, debido a que el artista consiguió amalgamar los viejos estilos musicales (estilos que existían aun cuando el mismo Jones, ni siquiera había nacido) con el sonido de las composiciones modernas.

Dotando a su música de un camino, que nos reencuentra con el artista haciendo lo que mejor sabe hacer, y que le ha ganado un sitio dentro de los más brillantes creadores del siglo: la recomposición y experimentación de los viejos estilos musicales.

Reality hace evidente la característica de Jones de actualizar su mito en cada década. Lo anterior lo mencionamos porque con Reality descubrimos que el dilema que atraviesa su personaje es exactamente el mismo que se llevó a la tumba a Ziggy Stardust y a Aladdin Sane en el pasado.

Su creencia sobrepasada en la fama nos muestra el auge y su consiguiente caída no nos deja lugar a dudas de que estamos hablando de la misma historia trágica, y esta vez es más impactante, pues está matizada por textos crípticos que aluden a la propia vida del artista, Jones¹⁴⁴.

Con las mismas obsesiones auestas (teatralmente dicho: monstruos), Jones reactualiza en 2003 su universo trágico brindándole a su obra un sonido que se aleja radicalmente de aquellas dos obras.

Es decir, lo que es una reactualización es esa apariencia sonora y la imagen, pero en realidad nos trae la misma vieja historia del chico que logra sus 15 minutos de fama (de paso critica nuestra época de éxtasis comunicacional en una poderosa diatriba a la indistinción de la realidad en nuestra época actual de sobre exposición mediática), tras los cuales tiene que aterrizar en la realidad, y experimentar la peor de las muertes por ese personaje imaginada: que el dulce sueño llegue a su amargo fin.

Jones cada década nos cuenta la misma historia trágica, y esto no obedece a falta de creatividad, sino a la misma necesidad expresiva del artista. La repetición de la historia consolida el ritual como parte del mito contemporáneo del creador.

¹⁴⁴ En la canción "Reality", Jones canta: "Now my death it's just a sad song/ahora mi muerte es sólo una canción triste. Con maestría, el artista hace referencia a una de sus propias canciones: "My Death", muy inspirada en su amor por Jacques Brel, y a la vez enlaza el discurso de su obra en turno con su propio legado.

APÉNDICE

LA REALIDAD DE JONES

Reality a su vez trae nuevamente las viejas obsesiones de Robert Jones consigo. Autobiográfico sin duda, elabora un discurso coherente con toda su obra anterior. Parece como si en el disco homónimo de 1967 el artista hubiera comenzado a abordar algún problema, en el cual algún concepto específico de esa problemática es desarrollado en la obra en turno.

Hemos analizado ya en cada uno de los capítulos de esta extensa obra lo que parecen significar algunos de esos aspectos. Y ahora Jones habla de la realidad en sus propios términos escénicos y conceptuales.

Y es emblemático de un hombre que siempre ha vivido con un pie en la fantasía de seres creados para terminar en el matadero, y en una normalidad de ser común y corriente. Jones le dice en 1979 al periodista Jean Rook:

“Yo detesto la escena pop, nunca quise ser una estrella pop. Yo era David Jones de Brixton que quería hacer algo artísticamente importante. Pero no tenía el coraje de enfrentar a la audiencia siendo yo mismo. Se requiere un coraje tremendo para enfrentar la adulación, y la presión sin fracturarse. Fui la primera estrella del pop que inventó máscaras para esconderse detrás”.

Y luego menciona esa relación destructiva con sus monstruos:

“Interpreté a Ziggy Stardust. Estuvo bien hasta que me convertí en Ziggy y Ziggy se convirtió en un monstruo que casi me mata.” Y sigue, “Simplemente me pierdo al interpretar la bizarra gente que he interpretado en el escenario, dentro y fuera de él. Yo honestamente creo que lo que ven no soy yo mismo”.

“Quiero ser una persona real”, dijo una vez el hombre que se ha llevado a sí mismo a los límites de la irrealidad.

Es ahí donde la realidad en la obra de Jones es el lugar en donde el artista cree que está su verdadero YO. Reluce ese discurso de 1979 ahora cuando Jones tiene 63 años de edad.

“La gente real envejece, pierde el cabello, cualquier color en él se muere. Muere sin dramatismo en el dormitorio de a lado. Las estrellas del pop son capaces de envejecer, Mick Jagger a los cincuenta años será maravilloso. Un avejentado rock star no debe optar por salir de esta vida. Cuando tenga cincuenta años lo probaré”.¹⁴⁵

La autobiografía nutre los tintes trágicos de la obra. Un sobreviviente de las décadas más caóticas, y con base a lo expuesto, un ego que se hermana con el resto de las personas por medio de ese personaje teatral: Bowie, está ahora planteando que el real Jones, el que está en las entrañas del empaque, es el actor que da vida a la fantasía del personaje, y que pronto morirá muy a pesar de que el personaje diga en ese track de Reality llamado “Never Get Old”, que nunca envejecerá.

Pero si nos abocamos al atuendo que creó Jones para el rejuvenecido Bowie en la gira promocional del disco: en su corte de cabello, en esa actitud que nos reta, que reta al tiempo diciendo que nunca envejecerá, estamos ante la tónica de esta importante obra.



Ilus 51. *¿El eterno joven?*

¹⁴⁵ Jean Rook, “Bowie Reborn”, *Daily Express*, 14 febrero de 1979.

Ese Bowie de 58 años lleva las ropas de uno de los chicos de veinte años de las bandas de rock indie de esta época. Nada más que la tragedia en persona. Porque el actor sabe que la ruina (y así lo explica en el álbum) del personaje radica en saberse eterno, e imbatible por los males que le acechan conforme transcurre la obra.

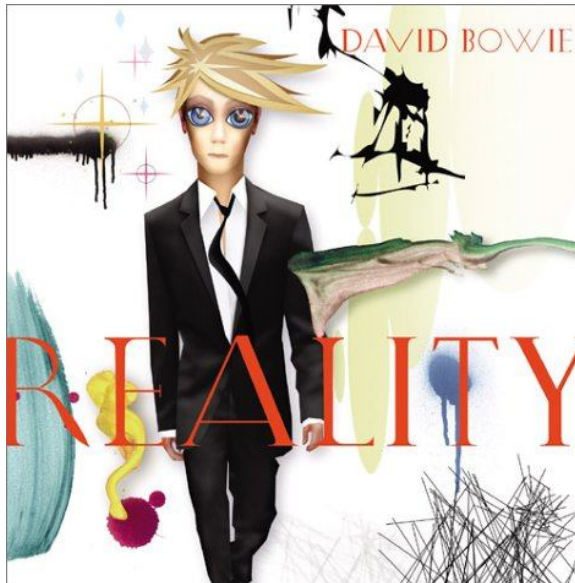
Jones está representando la tragedia de un personaje que tarde o temprano volverá a la realidad, y a la vez utiliza la ambigüedad de su nombre y sello artístico para retar la concepción que tenemos en el imaginario sobre la vejez y la juventud. Y es que en Reality y en la gira mundial, Bowie suena rejuvenecido.

La música reta al tiempo, la música de Reality se alza orgullosa e imbatible contra el tiempo. Pero las frases y el discurso son todo lo contrario. Esa retahíla de conceptos nos auguran que el actor sabe que tanto él, como su personaje, son finitos y batibles, son fugaces como la estrella de plástico protagonista de la obra.

La pregunta es obvia, si Jones sabe que todo termina por aterrizar en la realidad, ¿porqué la estrella de plástico, el personaje que encarna, en todas las obras siempre lo desconoce, y sucumbe ante el demoniaco Bowie? Si nos atenemos a lo expuesto, algo lleva a la muerte al ser fantasioso y algo permite que el ser real continúe vivo. La apariencia, el concierto de palabras e ideas rebozantes de significación; la interpretación del polo fantasioso que tarde encuentra su fin en la realidad.

Hablar de realidades y fantasías en la época del *reality show* y de lo que llama Jean Baudrillard *el éxtasis de la comunicación*¹⁴⁶ puede convertirse en un problema. ¿Cómo distinguir en esta época al Bowie real del que es una fantasía?

¹⁴⁶ Baudrillard, Jean, “El éxtasis de la comunicación” en *La Posmodernidad*, Hal Foster (editor), Traducido por Jordi Fibla, España, Ed Kairós, séptima edición, 2008 , p.187.



Ilus 52. *Portada de Reality*



Ilus 53. *Imagen interior en Reality*

¿Porqué no pensar que ambos Bowies son reales? Allí es donde el discurso jonesiano toma tintes eruditos. ¿Cómo reconocer entre uno y otro cuando durante cuatro décadas tanta gente se ha confundido?

El síntoma de los tiempos que corren con su realidad *irreal* nos lleva a la conclusión de que el Jones de carne y hueso es más irreal que cualquiera de sus creaciones. Y de ahí emerge toda una propuesta sobre el tremendo peso de la identidad en la vida contemporánea con pregunta filosófica incluida:

¿Sabe Jones a los 63 años de edad quién es, o sólo cree saberlo?, ¿Sabe alguien, quien quiera que éste sea, quién o qué es ese extravagante monstruo llamado David Bowie?

CONCLUSIONES

La aún inconclusa obra de David Robert Jones tiene todavía reservadas un par de sorpresas para el espectador. El análisis emprendido en este trabajo recepcional puede servir al lector para abrir el abanico de posibles líneas de investigación sobre un fenómeno tan complejo y fascinante.

Sin duda hay cientos de enfoques en los cuales trabajar para extraer un poco más de información rumbo a la comprensión del fenómeno, y no obstante, al final el lector se habrá dado cuenta que no existe una única conclusión, y que nadie podrá decir la última palabra al respecto, y que eso mismo hace que la estampa del, hoy próximo a los 63 años, artista llamado David Robert Jones se consolide como uno de los enigmas más impresionantes del arte contemporáneo.

Para el lector que concluye este intrincado y largo viaje conmigo no habrá más que seleccionar una de las etapas del trayecto, o decidir sobre cuál es la máscara de Jones que hizo sus delicias, le atormentó y le arrancó serias reflexiones.

De hecho Jones ha expresado en el difícil transcurrir de su vida exactamente aquello que de manera indirecta nos dicen sus mil monstruos, de los cuales aún sabremos y conoceremos.

En ese entendido, Jones es uno más de esos seres humanos excepcionales que no se resignan a que este mundo carezca de las fantasías que ellos quisieran poner en él. Y así conseguir salir de una realidad aburrida y mediocre. Ese es el mayor mérito que encuentro en este creador impar.

A la luz de los propios acontecimientos descritos en este largo ensayo, la verdadera tragedia de Jones es no poder correr la suerte adversa de sus víctimas. Porque el *Mayor Tom* flotando preteritamente a través de los espacios es ahora una imagen que hace que muchos concibamos que los sueños se pueden posar un día afuera de nuestra ventana.

Y la maldad del *hombre que vendió al mundo*, hace presa de un universo próximo a la desaparición total, no importando que medre entre el auge y la caída el disfrute final del torpe de *Ziggy* y el terco de *Aladdin*, pues en ese universo de mutantes que tienen un pie en la realidad y otro en la fantasía, no habrá otra víctima que la propia siniestra madre que les dio vida, y que sin conmiseración utiliza al espectral Bowie para arrebatarlas.

Porque muy en el fondo, ¿quién no quisiera ser ese personaje bizarro y decadente; ese alienígena que fue Ziggy?; su ejemplo cunde aún hoy día en la música rock, y su presencia y arrogante semblante es invocada por cientos de bandas alrededor del mundo como con la esperanza sincera de que su halo espacial vuelva a la vida y le dé sentido, con su vida sin sentido, a nuestras aburridas vidas.

¿Quién sino ellos, esos memorables personajes, tienen el poder de hacernos creer que esta vida es un inmenso circo de maravillas y magia a cada atisbo? Sigo creyendo que Jones en el fondo deseó que el rayo que fulmina a *Aladdin* lo fulminara a él también, porque entonces sí creeríamos que él era en verdad ése o ésa que cedió ante la fama, y no una máscara más con la que este hombre intenta darle sentido a su vida.

En el fondo Jones es el más cruel de todos. Cuando observo a sus víctimas y súper villanos de cómic (a fin de cuentas, también pobres víctimas), no puedo más que sentir temor, ante un *dandy* inglés que en la vida real luce bastante normal y que fuma con estilo mientras descansa sentado en una silla y me observa con inteligencia, mientras desgrana frases inocuas.

Y su risa me hace sentir que no es más que una persona más, de los millones que existen en el mundo. Y los que lo rodeamos efusivos volvemos de vez en vez el rostro con temor, ante ese enigmático hombre, ese que es el peor de los monstruos, ese que se llevará sus secretos al sepulcro.

Sus ojos bicolor le harán ver extravagante mientras pasea a su perro o saca las bolsas de basura, y yo me divierto ante esos chistes ingleses con los que me roba sonrisas y que lo regresan al mundo de los terrícolas. Pero muy en el fondo estará muriendo por dentro, dando a luz a otro de esos escalofriantes engendros que se alojan expectantes bajo su piel.

Y es que este hombre te hará creer que *la vida es sueño*, y que la magia y la fantasía ilustran unos cielos sacados de mundo de ciencia ficción. Pero la realidad es que él vive en la realidad más sofocante, una que aniquila y destruye, la *realidad* en sí misma.

Cuando a placer uno de esos monstruos toma el escenario decidido a vivir eternamente, un destello fulminante le corta el cuello a ese iluso hijo de la nada, y lo lleva a dormir el plácido sueño de la eternidad.

Ese es Bowie, el más aberrante engendro de Jones, que con un solo pase del cuchillo de dos filos hará que el sueño termine mal, para después ir en busca de otra víctima...

En definitiva el Universo Trágico de David Robert Jones es uno de los mitos que más han influido en la cultura de nuestro tiempo. Tanto así que ese escalofriante engendro de Mr. Jones seguirá vivo hasta que el *otro* creador llame a rendir cuentas al señor Jones.

Sin embargo, la música seguirá sonando aun cuando hayamos muerto, y la imagen de Bowie volverá a caminar entre los vivos para llevarse a la tumba a un pobre inocente que vivirá a plenitud su sueño, pero que en el último minuto de un reloj que no para su marcha, pagará el precio y morirá para dar origen a otro que caerá en la misma forma. Este, amable lector, es el universo de muerte y resurrección de David Robert Jones.

Jesús Serrano Aldape

Agosto de 2010

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*. Traducción de José R. Lieutier, México, Editorial Tomo, segunda edición, 2003, 139 pp.

Baudrillard, Jean, *Crítica de la Economía del Signo*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino, Editorial Siglo Veintiuno editores, octava edición, México, 1972, 263 pp.

Bentley, Eric, *La vida del drama*, Traducido por Albert Vanasa, Ed. Paidós Studio, México, 1985, 326 pp.

Buckley, David, *David Bowie: Una extraña fascinación*, Ed. Memorama, España, primera edición 2001, 524 pp.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Traducción de J.L. Hernández, México, FCE, 1959, 372 pp.

Castells, Manuel, *La Era de la Información, Volumen 2: El poder de la identidad*, Editorial Alianza, segunda edición, España, 2003, 565 pp.

Cervantes Hernández, Carlos, *El Teatro*. Editorial Edére, México, 2005, 230 pp.

Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 1995, 282 pp.

Eco, Humberto, *Cómo hacer una tesis*, Ed. Gedisa, España, 1997, 240 pp.

Eliade, Mircea, *Historia de las ideas y creencias religiosas*, Tomo II, España, Paidós Ibérica, primera edición. 243-249 pp.

Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*. Traducción de Tomás Segovia, México, Ediciones Era, 2005, 462 pp.

Eliade, Mircea, *Mito y Realidad*. Traducción de Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, segunda edición, 1973, 239 pp.

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*. Traducción de Carmen Castro, Madrid, Taurus Humanidades, 1999, 304 pp.

Foster, Hal (editor y compilador), *La Posmodernidad*, Traducido por Jordi Fibla, España, Ed Kairós, séptima edición, 2008 , p.187.

González Reyna, Susana, *Manual de redacción e investigación documental*, México, Trillas, cuarta edición, 1997, p.183.

Hebdige, Dick, *Subculture: The Meaning Of Style (New Accents)*. Estados Unidos, Ed. Routledge, primera edición, 1981, 208 pp.

Hodkinson, Paul y Wolfgang Deicke, *Youth Cultures: Scenes, Subcultures and Tribes*. Nueva York, Taylor & Francis Group, 2007, 280 pp.

Imbert, Gerard, *El Zoo Visual*. Ed. Gedisa, 2003, España, 252 pp.

Jameson, Fredric, *Posmodernismo: o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Pardo Torío, Barcelona, Ed. Paidós, 1991, 121 pp.

Jameson, Fredric, *El Giro Cultural*. Traducido por Horacio Pons, Buenos Aires, Ed. Manantial, tercera edición, 2002, 256 pp.

Leivas, Esteban, *David Bowie*, Ed. Los Juglares, España, 1980, 230 p.p.

Manzano, Alberto, (traductor y compilador), *David Bowie: Canciones, volumen 1*. Ed. Espiral-fundamentos, España, tercera edición, 1998, 181 p.p.

Manzano, Alberto, (traductor y compilador), *David Bowie: Canciones, volumen 2*. Ed. Espiral- fundamentos, España, tercera edición 1998, 190 p.p.

Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual, España, Editorial Alianza, 1975, 187 pp.

Nietzsche, Friedrich, *El Nacimiento de la Tragedia*. Traducido por Eduardo Knörr y Fermín Navascués, México, Ed. Edaf, 1998, 233 pp.

Satué J. Francisco, *David Bowie*. Ed. Cátedra rock-pop, España, 1998, 229 pp.

Storey, John, *Cultural Theory and popular culture: an introduction*. Ed. Pearson Longman, quinta edición, Inglaterra, 2007, p.282 pp.

Thomson, Elizabeth y Gutman, David (Compiladores), *The Bowie Companion*, Ed. Da Capo Press, Inglaterra, 1996, 260 pp.

HEMEROGRAFÍA

Bulldog magazine, núm 25, noviembre/diciembre, 1981.

Chambers, Ian, “Among the Fragments”, *Urban Rhythms*, Londres, McMillan, 1985.

Ben Gerson, “Aladdin Sane”, *Rolling Stone*, 19 de Julio de 1973.

Cruz de Blas, Antonio, “Las horas eternas de David Bowie”, *La Mosca en la Pared*, núm 38, Año 6, Editorial Toukan, México, mayo-junio, 2000, pp 20-27.

Eagleton, Terry, “Proust, punk or both”, *Times literary supplement*, 18 de diciembre 1992.

Finn Elizabeth, Deborah, "Moon And Gloom: David Bowie`s frustrated messianism", *Commonweal*, septiembre, 1983.

Mendelsohn, John, "David Bowie, Pantomime Rock?", *Rolling Stone*, 1 de abril 1971, p.16.

Moss-Buck Susan, "The Origin Of Negative Dialectics". Mcmillan, Londres, 1977. p.56.

Rook, Jean, "Bowie Reborn", *Daily Express*, 14 febrero de 1979, p.37.

Savage, Jon, "The gender bender", en *The Face*, noviembre de 1980, p 16-20.

Savage, Jon, "Avant- AOR", *Melody Maker*, 27 de mayo de 1979, p.28.

Villa Gallegos, Enrique, *La Crónica de hoy*, 4 de diciembre de 2005.

Shaar Murray, Charles, "Sermon For The Savoy", *New Musical Express*, 29 de septiembre de 1984, p.20.

Serrano Aldape, Jesús, "El hombre que cayó al cine", *La Mosca en la Pared*, núm 116, año 14, Editorial Toukán, México, mayo-junio, 2007, pp 38-39.

Serrano Aldape, Jesús, "David Bowie: la vida cotidiana de un alien", *Milenio Semanal*, , Editorial Multimedia, México, 16 de septiembre, 2007, pp 38-39.

Sontang, Susan, "Notes On Camp", *Against Interpretation*, 1967, p. 279.

Taylor, Ian y Taylor, David, "Beyond The Skinheads; comments on the emergence and significance of the glam rock cult", *Working class youth culture*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1976, pp .23-24.

Thomas, David, "David Bowie", *The Face*, mayo de 1983, p.17.

Tonatiúh, Rafael, "Traspatio", *Milenio Diario*, suplemento, domingo 26 de septiembre de 2004.

Watts, Michael, "Oh! You pretty thing", *Melody Maker*, 22 junio, 1972, pp. 19,42.

Wigg, David, "David Bowie´s Back In Style", *Daily Express*, 31 de mayo de 1983.

CIBERGRAFÍA

Atmore, Roger, "Album Review: Let´s Dance", [en línea], Inglaterra, 1983, <http://xtramsn.co.nz>, Dirección URL: <http://xtramsn.co.nz/entertainment/0%2C%2C6242-3221477%2C00.html> [consulta: 12 de enero de 2005].

Car, Eric, "Heathen Review", [en línea], Estados Unidos, <http://pitchforkmedia.com>, junio 17 de 2002, Dirección URL: http://pitchforkmedia.com/record-reviews/b/bowie_david/heathen.shtml [consulta: 15 de mayo de 2005].

Dagnal, Cynthia, "Eno and the jets controlled chaos" [en línea], Estados Unidos, *Rolling Stone*, septiembre, 1974, Dirección URL: music.hyperreal.org/artists/brian_eno/.../rs74c.html [consulta: 21 de agosto 2006].

DISCOGRAFÍA

David Bowie (A Deram Anthology 1966-1968) (recopilación de las grabaciones en la disquera Decca, aparecida en 1997), producido por Mike Vernon, Inglaterra.

Space Oddity (1969) (originalmente lanzado como: "Man of Words, Man of Music")
Producido por Tony Visconti y Gus Dudgeon, Inglaterra.

The Man Who Sold the World (1971) Producido por Tony Visconti, Inglaterra.

Hunky Dory (1971) Producido por Ken Scott, Inglaterra.

The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars (1972) Producido por David Bowie y Ken Scott, Inglaterra.

Aladdin Sane (1973) Producido por David Bowie y Ken Scott, Inglaterra.

Pin-ups (1973) Producido por Ken Scott y David Bowie, Inglaterra.

Diamond Dogs (1974) Producido por David Bowie y Tony Visconti, Estados Unidos.

Young Americans (1975) Producido por Tony Visconti, David Bowie y Harry Maslin, EE.UU.

Station to Station (1976) Producido por David Bowie y Harry Maslin, Estados Unidos.

Low (1977) Producido por David Bowie y Brian Eno, Berlín, Alemania.

"Heroes" (1977) Producido por David Bowie y Brian Eno, Berlín, Alemania.

Lodger (1979) Producido por David Bowie y Brian Eno, Berlín, Alemania.

Scary Monsters (1980) Producido por David Bowie y Tony Visconti, Estados Unidos.

Let's Dance (1983) Producido por David Bowie y Nile Rodgers, Estados Unidos.

Tonight (1984) Producido por David Bowie, Derek Bramble y Hugh Padgham, Estados Unidos.

Never Let Me Down (1987) Producido por David Bowie y David Richards, Estados Unidos.

Tin Machine (1989) Producido por David Bowie y Tim Palmer, Estados Unidos.

Tin Machine (1991) Producido por David Bowie y Tim Palmer, Estados Unidos.

Black Tie, White Noise (1993) Producido por David Bowie y Nile Rodgers, Estados Unidos.

The Buddha of Suburbia (1993) Producido por David Bowie y David Richards, Estados Montreax, Suiza.

1. Outside (1995) Producido por David Bowie y Brian Eno, Suiza.

Earthling (1997) Producido por David Bowie, co productores Mark Plati y Reeves Gabrels, Nueva York, Estados Unidos.

Hours... (1999) Producido por David Bowie y Reeves Gabrels, Seaview, Bermuda.

Heathen (2002) Producido por David Bowie y Tony Visconti, Nueva York, Estados Unidos.

Reality (2003) Producido por David Bowie y Tony Visconti, Nueva York, Estados Unidos.

FILMOGRAFÍA

The Image, Dirigida y producida por Michael Armstrong, Inglaterra, 1967, 13 min.

The Virgin Soldiers, Producida por Carl Foreman, dirigida por John Dexter, Inglaterra, Columbia Pictures, 1969, 96 min.

The Man Who Fell To Earth, Producida por Michael Deeley y dirigida por Nicolas Roeg, Inglaterra, British Lion Film Corporation, 1976, 139 min.

Just A Gigolo, Producida por Rolf Thiele y dirigida por David Hemmings, Alemania del Oeste, Bayerischer Rundfunk, 1978, 147 min.

The Hunger, Producida por Richard Sheperd y dirigida por Tony Scott, Inglaterra, Metro Goldwyn Mayer (MGM), 1983, 97 min.

Merry Christmas Mr. Lawrence, Producida por Jeremy Thomas y dirigida por Nagisa Oshima, Inglaterra, Recorded Picture Company, 1983, 124 min.

Jazzin' for Blue Jean, Producido por Paul Spencer y dirigida por Julien Temple, Inglaterra, Nitrate Films, 1984, 20 min.

Into the Night, Producida por Ron Koslow y dirigida por John Landis, Estados Unidos, Universal Pictures, 1985, 115 min.

Absolute Beginners, Producida por Chris Brown y dirigida por Julien Temple, Inglaterra, Goldcrest Films International, 1986, 108 min.

Labyrinth, Producida por Eric Rattray y dirigida por Jim Henson, Inglaterra, Lucasfilm, 1986, 101 min.

The Last Temptation of Christ, Producida por Barbara de Fina y dirigida por Martin Scorsese, Estados Unidos, Universal Pictures, 1988, 164 min.

The Linguini Incident, Producida por Sarah Jackson y dirigida por Richard Shepard, Estados Unidos, Isolar Company, 1991, 105 min.

Twin Peaks: Fire Walk with Me, Producida por Francis Bouygues y dirigida por David Lynch, Francia-Estados Unidos, New Line Cinema, 1992, 135 min.

Basquiat, Producida por John Kilik y dirigida por Julian Schnabel, Estados Unidos, Miramax Films, 1996, 108 min.

Il mio West, Producida por Vittorio Cecci Gori y dirigida por Giovanni Veronesi, Italia, Universal Pictures, 1998, 95 min.

B.U.S.T.E.D., Producida por Joanne Reay y dirigida por Andrew Goth, Inglaterra, BV Films International, 1999, 97 min.

Exhuming Mr. Rice, Producida por Colleen Nystedt y dirigida por Nicholas Kendall, Canadá, Panorama Entertainment, 2000, 113 min.

The Prestige, Producida y dirigida por Christopher Nolan, Estados Unidos, Touchtone Pictures, 2006, 130 min.

August, Producida por Charlie Corwin y dirigida por Austin Chick, Estados Unidos, ContentFilm International, 2008, 88 min.

DOCUMENTALES

David Bowie Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, Producida por Tony DeFries y dirigido por D.A. Pennebaker, Inglaterra, EMI Productions, 1973, 90 min.

David Bowie Serious Moonlight, Producida por David Bowie y dirigido por David Mallet, Canadá, A Concert Productions, 1983, (1999 en DVD), 87 min.

Ricochet, Producida por Rebecca Dobbs y dirigido por Gerry Troyna, Hong Kong-Singapur-Bangkok, Maya Vision, 1984, (1999 en DVD), 77 min.

David Bowie, Black Tie White Noise, Producida por Lana Topham y dirigido por David Mallet, Estados Unidos, EMI Productions, 1994, 63 min.

Best of Bowie (compilación de los video clips) Producida por Nigel Reeve, Estados Unidos, EMI Productions, 2002, 252 min.

Bowie a Reality Tour, Producida por David Bowie y dirigida por Marcus Viner, Dublín, Irlanda, Blink TV, 2003, 150 min.

David Bowie Origins of a Star Man, Producida por Tom Argento y narrado por Siam Jones, Inglaterra, Chrome Dreams, 2008, 65 min.

Live By Request, Producido por Allen Kellman y dirigido por Lawrence Jordan, Estados Unidos, Automatic Productions, 2002, 120 min.

PÁGINAS WEB

<http://pitchforkmedia.com>

<http://galeria.origo.hu/nitsch/nitberg.html>

www.crownpoint.com

www.davidbowie.com

www.teenagewildlife.com

www.bowiewonderworld.com

<http://freedomroad.org>

www.esquire.com

www.wikipedia.org

www.rollingstone.com

www.imdb.com

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	pág
Los Orígenes	11
La búsqueda de una voz	19
Jones como <i>mod</i> londinense	21
Arte interior de 1.Outside	32
El mayor Tom, fin de una época	34

El Bowie <i>hippy</i> de Space Oddity	35
The Man Who Sold the World, ¿un álbum de protesta	50
Una de las portadas de The Man Who Sold The World	54
Otra de esas portadas	56
Hunky Dory: obra maestra de transición	69
Portada de Hunky Dory	76
Caricatura sobre algunos “cambios”	84
Auge y caída de Ziggy Stardust	85
Ziggy Stardust, una etiqueta	86
Ziggy goes to Hollywood	108
Portada de Aladdin Sane	120
Arte interior de Aladdin Sane 1	121
Arte interior de Aladdin Sane 2	121
Sepultando al ícono	128
Portada de Pin Ups	129
Portada de Diamond Dogs	134
Durante la gira de Diamond Dogs	135
Cracked Actor	136
God Bless America	137
El Delgado Duque Blanco	141
Portada de Station to Station	142
Portada del sencillo Rebel Never Gets Old	146
Inmigrante en Berlín	157
Portada de Low	159

Portada de “Heroes”	165
Portada de Lodger	171
¿Pináculo y Descenso?	186
El Pierrot de Jones	195
El gesto de pesar de Pierrot	196
Contraportada de Scary Monsters	200
Portada de Scary Monsters	200
El eterno monstruo	202
El arte de conceder	208
¿El esbelto hijo de Sinatra?	211
Portada de Let’s Dance	214
Portada de Tonight	215
Portada de Never Let Me Down	220
Jones en The Man Who Fell to Earth	222
Vic, el Bowie convencional	229
Lord Byron, el Bowie enigmático	232
Let’s Rock	234
La apariencia Tin Machine	235
Portada de Tin Machine	237
Portada de Tin Machine II	240
Lecciones para rejuvenecer	244
Portada de Black Tie White Noise	247
El cantante jazz	248

Portada de The Buddha of Suburbia	251
Nathan Adler	252
Pintura de Bowie que sirve como portada de 1.Outside	253
El minotauro	254
Los personajes de 1.Outside	256
Portada de Earthling	260
Una de las imágenes de Earthling	263
Portada de Hours...	264
Contraportada de Hours...	266
Escena de The Heart's Filthy Lesson	267
El regreso del pagano	270
Portada de Heathen	273
La ilusión de la realidad	287
¿El eterno joven?	293
Portada de Reality	295
Imagen interior de Reality	295