

INTRODUCCIÓN

MITOS FUNDACIONALES O TRATANDO DE CONTAR UNA VERSIÓN

Burlate de los hechos. —Sargento Joe Friday, *Dragnet*, y Tom Verlaine, «Prove It», según la cita de Richard Hell (1974)

No creo que la memoria de nadie sea infalible. —Tom Verlaine. *Q Magazine* (1992)

Es lo más cercano que el punk de Nueva York —y, por extensión, todo el punk, post-punk, new wave, college rock, rock alternativo y rock indie— tiene a un mito fundacional: un par de chicos de veintipocos años atraviesan el Lower East Side de Nueva York hacia el sur por Bowery una tarde de primavera de 1974, justo cuando el dueño de un club ubicado en la intersección de la calle Bleecker —un antro lleno de Hell's Angels llamado Hilly's— se trepa a una escalera para colgar un toldo nuevo para su local. Piensa rebautizar el lugar con el nombre CBGB & OMFUG, que, según les dice a los muchachos, significa «Country, Bluegrass, and Blues, and Other Music for Uplifting Gormandizers» [«Country, Bluegrass y Blues, y Otra Música para Devoradores Entusiastas»]. Ellos le dicen que esa es exactamente la música que tocan —junto con un par de temas originales— y, de alguna manera, lo convencen para que los deje tocar en su local. Obviamente están mintiendo, pero para la primera noche llevan amigos y compran la suficiente cantidad de bebidas como para conseguir que les den varios domingos consecutivos. En el escenario usan remeras rotas y llevan el pelo corto. Las canciones son ruidosas, hijas bastardas de los sonidos nacidos en los sótanos de la década del sesenta: crudas, angulares, poco profesionales. Terriblemente ásperas. A pesar de que el dueño del lugar piensa que son pésimos, de a poco empieza a llegar gente. Para mediados del verano aparecen más bandas nuevas. Algunas se harán famosas. Pero esta banda, Television, fue la primera en llegar. Y el CBGB —o CBGB's o CB's para sus habitués, como si perteneciera a un tal CB y no a un tipo llamado Hilly— se volverá mundialmente famoso como el lugar de nacimiento del punk.

Este mito fundacional, que rápidamente tomó una forma más o menos fija, empezó a aparecer en artículos sobre Television en 1976, en el momento en que el «punk» y el CBGB despertaban la atención de los medios *mainstream* y la banda finalmente firmaba un contrato para su disco debut. Cuando *Marquee Moon* salió a la venta, en febrero de 1977, los fans y los críticos lo escucharon principalmente en relación con lo que ya llamaban la «mitología» o los «anales» del CBGB, como si el club fuera tan viejo y tan conocido como el famoso Marquee de Londres, donde habían dado sus primeros pasos The Rolling Stones, The Who, The Yardbirds y Bowie. A comienzos de 1977, James Wolcott (quien ya había analizado «el surgimiento del punk» en el periódico *Village Voice*) mencionó, en un artículo publicado en la revista *Hit Parader*, los recuerdos amarillentos que cubrían las «paredes color blanco albino» del CBGB: el momento ya se estaba desvaneciendo, tan solo tres años después. Para Wolcott, el mito estaba consolidado: «Literalmente, la escena del CBGB no hubiese existido si no fuera por Television», escribe.

«Fueron [Tom] Verlaine y [Richard] Lloyd quienes originalmente engañaron —quiero decir, persuadieron— a Hilly Kristal para que dejara que una banda de rock tocara en su local, y Television tocó allí cuando en el bar no había más que mierda de perro, botellas rotas y alcohólicos tambaleantes que vomitaban por todos lados».

Este relato fundacional, repetido durante casi cuatro décadas en artículos, anécdotas, memorias y biografías de bandas, funciona como muchas historias fundacionales de tintes vanguardistas: una «parábola de la autocreación absoluta» que presenta el movimiento underground como autogenerado, una ruptura radical con todo lo que vino antes. El relato se deshace de toda memoria cultural y oculta las influencias. Incluso las historias que conectan al punk de Nueva York con sonidos anteriores —de bandas de Detroit como The Stooges o MC5 o del under neoyorquino como The Velvet Underground y New York Dolls— transmiten la idea de que Television y el CBGB, como gemelos siameses, emergieron simultáneamente de las calles regadas de vidrios rotos y jeringas de un bajo Manhattan empobrecido durante el segundo verano posterior al Watergate.

Claro que siempre existe la tentación de repetir esa leyenda y simplemente seguir adelante. Esa leyenda tiene valor, después de todo. Pero cuanto más detenidamente se observe de dónde proviene esa historia y cómo se convirtió en un lugar común, entonces más significativas se vuelven las pequeñas variaciones. A pesar de que tanto Verlaine como Lloyd comenzaron a contar esa historia del origen justo antes del lanzamiento de *Marquee Moon*, fueron las versiones de Lloyd las canonizadas en los contrapuestos y sagrados relatos del punk de Nueva York: *From the Velvets to the Voidoids* (1993) de Clinton Heylin y *Please Kill Me* (1996) de Legs McNeil y Gillian McCain, así como en el único libro que trata sobre el CBGB, *This Ain't No Disco* (1987) de Roman Kozak. El relato de Lloyd es detallado, dramático y está repleto de diálogos, como si esas historias siempre hubieran existido en forma narrativa.

[...]

Cuando Lloyd publicó su versión, se dio todo el crédito a sí mismo y a Verlaine. Hilly, en cambio, minimiza el rol de Television y pone en primer plano su rol de empresario y creador de una escena, y se muestra como un patriarca tosco pero afectuoso. Había administrado el famoso club de jazz Village Vanguard, por el amor de Dios... Había abierto su bar en el Bowery porque los artistas y los músicos estaban migrando a los departamentos y lofts baratos del lado este del cercano SoHo. De hecho, en sus primeras versiones de la historia, Hilly directamente refuta la de la banda: «Television no fue la primera banda de la escena», insistía. Simplemente fueron «los primeros en tener éxito. En realidad, fue Terry Ork quien me insistió una y otra vez para que dejara tocar a Television porque la verdad, cuando empezaron, eran espantosos».

En 1978, cuando Kristal contó todo esto al *New Musical Express* de Londres, Verlaine ya se había alejado de la escena original del CBGB y Hilly sonaba un poco dolido. Unos meses después del artículo de *NME*, Television dejaría de tocar, tras una breve gira de presentación de su segundo disco, *Adventure*. Y Verlaine, quien había secundado la afirmación hecha por Television

de que ellos habían sido los fundadores del CBGB, ahora insistía en que en realidad nunca hubo una escena: «Los diarios lo estaban convirtiendo en una escena», decía, «pero para mí no fue más que un club en el que tocamos durante tres años».

Marquee Moon surgió, en parte, de la ambigüedad de Verlaine en torno a este punto. Quería ser reconocido como el iniciador de una escena, pero, al mismo tiempo, temía quedar encasillado en ella; como consecuencia, el debut de Television a la vez surge y se aparta de esa escena, y su entrada y salida aparecen bien marcadas. El álbum, un monumento al comienzo y al final del momento fundacional de la escena, al igual que la banda, fue visto desde su nacimiento hasta el presente como una obra íntimamente ligada a la historia de un movimiento mayor, que incluye la aparición de la historia en la prensa internacional, en algunos casos incluso antes de que la música hubiera cruzado el charco. Teniendo en cuenta el comentario de Lester Bangs de que los medios internacionales constituyen uno de los lugares de nacimiento del punk, elegí escribir sobre *Marquee Moon* dentro de ese contexto, como resultado del diálogo entre la música y el modo en que la banda fue descrita en la prensa gráfica.

Como ya debería haber quedado claro, cualquier historia del origen del punk revelará inevitablemente alguna idea respecto de quién merece el reconocimiento por los actos heroicos de autocreación vanguardista. Incluso en los relatos de los miembros de Television abundan las discrepancias. Verlaine cuenta una versión en la que no estaba con sus compañeros de banda, sino con Alan Ostlund, un amigo que tocaba *ragtime*. Hell afirmaría que él había estado buscando lugares para tocar, en reemplazo del Mercer Arts Center, un punto clave del underground hasta que se derrumbó unos meses antes de que Hilly rebautizara su club en el Bowery. Hell también afirmaría que tanto su salida de Television en 1975 como el mercero londinense Malcolm McLaren, manipulador pop que robó descaradamente su estilo para crear a Sex Pistols, lo habían despojado de su estatus de fundador del punk. Este relato alternativo a la larga se transformó en una versión de la historia de los orígenes en la que solo figura Hell: «Fue justamente porque [el CBGB] era un antro muy poco atractivo que apestaba al pis de los borrachos que vivían en la planta alta», escribió el *Independent* de Londres en 2008, «que Hell creyó haber descubierto un lugar en el que el punk podía germinar libre de la contaminación de intereses externos». Y Hell no es el único que se atribuye el rol en esta historia que suele asignarse a Verlaine. Hace poco, Lloyd exclamó en una entrevista: «¡El CBGB es el club de rock 'n' roll más famoso que haya existido y yo lo creé, maldita sea!».

Estos intentos de asegurarse un reconocimiento no se limitan a los individuos: alguna vez Joey Ramone afirmó engañosamente que Ramones había sido la primera banda en la escena del CBGB. Pero el hecho de que tantos héroes punk hayan surgido del mismo antro minimiza la importancia de la comunidad en el nacimiento de la escena. Como dice Clem Burke, de Blondie, las bandas del CBGB «eran también el público. Al principio era como un pequeño microcosmos de cultura moderna del que nadie más estaba enterado». Hell coincide: «En el CBGB imaginamos un mundo propio y lo hicimos realidad, porque no nos sentíamos cómodos en el que ya existía. Era un

lugar al que podías ir todas las noches y sentir que pertenecías ahí. Y eso era porque había salido de nuestras cabezas». En el obituario de Kristal aparecido en el *New York Times* en 2007, Jon Pareles refuerza el espíritu comunitario al darle el crédito a Patti Smith y a Verlaine por haberse topado con el bar de Hilly de camino al «búnker» de William Burroughs, el edificio remodelado de la Asociación Cristiana de Jóvenes ubicado en Bowery al 222, en el que el ícono beat vivió durante la década del setenta. Si bien es imposible que este relato sea verdadero —Smith y Verlaine recién se conocerían luego de que Television hubiera comenzado a tocar en el club—, la invocación de Burroughs como el padrino espiritual de la escena es algo que la misma Smith ha mencionado con frecuencia, y conecta a los punks del CBGB con sus predecesores del *downtown*, los beats: adiós al mito de la autocreación.

Marquee Moon no proclama sus propios orígenes a los gritos. De hecho, parece estar fuera del tiempo, siendo eternamente nuevo, como enviado desde el futuro del rock. Sin embargo, surgió del deseo de marcar un nuevo comienzo y contribuye con él. Como sostiene Heylin, el Television de *Marquee Moon* era un grupo bastante diferente del que tocó por primera vez en el CBGB en marzo de 1974, pero de todas formas considera el disco como uno de los cuatro «hitos más perdurables» del punk estadounidense (los otros tres son *Horses* de Patti Smith, *The Modern Dance* de Pere Ubu y *Blank Generation* de Richard Hell and the Voidoids). Es más, opina que *Marquee Moon* «probablemente sea el disco debut más dramático jamás realizado por una banda de rock estadounidense». Desde su lanzamiento, los historiadores del rock se han esforzado desesperadamente por situarlo, y eso que su público nunca fue tan amplio como se merece. Una de las paradojas de la trayectoria de Television es que el éxito masivo bien podría haber evitado que la banda conquistara un lugar tan preeminente en las estimaciones de la crítica: su condición de banda de culto refuerza las pretensiones del disco en cuanto a la autenticidad y la originalidad.

Ningún texto cumple un rol más importante que *Please Kill Me*, de McNeil y McCain, a la hora de consolidar el rol central que cumplió Television en los orígenes del punk, a pesar del hecho de que, en comparación con la historia de Heylin, dedica una mayor atención al sexo y a las drogas que a la música que estaba generando una revolución. *Please Kill Me*, que toma su título de una remera legendaria diseñada por Hell y usada por Lloyd sobre el escenario, ofrece una mirada melancólica sobre la poderosa escena de rock neoyorquino de los años setenta, antes de que estallara la epidemia del sida. Plantea dos cuestiones muy claras en lo que a Television respecta: en primer lugar, argumenta que Television sentó las bases del punk estadounidense mucho antes de que McLaren vislumbrara a Sex Pistols. En segundo lugar, convierte a Hell en el héroe olvidado de la escena. Su heroísmo aparece definido no solo en contraposición al robo de McLaren, sino también al deseo de Verlaine de tener el control total de la banda, lo que terminó desencadenando la partida de Hell.

La división entre el Television temprano y el Television tardío es casi tan importante para la mitología de la banda como el descubrimiento del club. Décadas más tarde, seguimos encontrando partisanos enfrentados. Si les gusta más Television con Hell, entonces prefieren escuchar los

primeros *bootlegs* con arreglos más toscos que los de las versiones finales de *Marquee Moon*. Para ellos, el álbum bien podría ser de otra banda. Otros dicen que Television se vio beneficiado por el bajo de Fred Smith, más sutil y dúctil. El hecho de que la historia de *Marquee Moon* no pueda contarse sin hablar de la pelea entre Hell y Verlaine sirve para recordarnos que los mitos de creación también buscan explicar el surgimiento del bien y del mal, de dioses y demonios, de héroes y villanos. Esbozan rituales orientados a preservar la pureza de esas categorías y reforzar la identidad tribal. En *Please Kill Me*, Verlaine y su consorte Patti Smith son retratados como lobos con piel de cordero.

Y después están los relatos alternativos que hacen de Television y Legs McNeil los villanos, a la vez que presentan la anterior escena glitter de Nueva York como el verdadero origen del punk. La idea de que la fundación del CBGB significara la muerte del glitter sigue irritando a quienes enfatizan la continuidad entre el Mercer Arts Center y la escena posterior. Este grupo reclama que, antes, cuando el CBGB todavía se llamaba Hilly's on the Bowery, entre las bandas que tocaban allí figuraban pioneros del glitter como Eric Emerson and the Magic Tramps y la artista *drag* transgénero Wayne (luego Jayne) County, cuyas bandas de acompañamiento incluyeron a Queen Elizabeth, The Electric Chairs y The Backstreet Boys. «Queen Elizabeth tocó en el CBGB cuatro meses antes que Television», se quejaba Jayne County en 2005. «Me encanta Television, pero basta de esta mierda, ¡denle crédito a Jayne!». Tiene razón. Si queremos entender la mitología que se consolidó en torno a Television, quizás debamos preguntarnos no solo por qué esa historia sobrevivió tanto tiempo, sino también qué otros pasados posibles fueron invisibilizados por el mito y cómo esas alternativas históricas podrían vincularse con la música que terminó convirtiéndose en *Marquee Moon*.

Hoy en día, la importancia del CBGB deriva del deseo de preservar la originalidad de los barrios del East Side de Nueva York, los que, desde hace tiempo, se han convertido en sinónimo de las posibilidades de la subcultura artística en sí misma o de la chispa de auténtica rebelión en el corazón del rock 'n' roll. (Tengamos en cuenta, sin embargo, que la distancia que nos separa de mediados de los setenta es el doble de la que separaba a las bandas del *downtown* del nacimiento del rock en los años cincuenta). Pero las inquietudes respecto de la decadencia del *downtown* o de la importancia del rock ponen sobre la mesa incluso otro de los fines de los mitos fundacionales vanguardistas: la conservación de la comunidad por medio de la exclusión de quienes llegan más tarde. Esa postura mitiga irónicamente el rol del CBGB como iniciador de la gentrificación del Bowery. En los años ochenta, Karen Kristal, la exesposa de Hilly, repetía orgullosamente la opinión del Departamento de Policía de Nueva York de que «el CBGB ha hecho más que nadie por limpiar la zona y volverla segura». Pero, para otros, esas transformaciones anunciaban ya el fin del barrio tradicional: Richard Hell no vivía en el East Side porque su «familia acababa de llegar de Puerto Rico», escribió la crítica Vivien Goldman en 1977. Hell formaba parte de «la nueva generación de artistas que migran a zonas de alquileres bajos, un proceso que lleva inevitablemente a que los alquileres aumenten de manera sostenida y a que los conventillos escabrosos sean remodelados y

las familias de inmigrantes ya no pueden afrontar los gastos de vivir allí». En nuestro siglo, la nostalgia no por los inmigrantes desplazados, sino por los bohemios desplazados ha sido desgastada por la producción en masa de todo tipo de parafernalia relacionada con el CBGB. Ya en 1976, los nostálgicos de la bohemia contaban historias de una época perdida del CBGB, antes de que las limusinas llevaran al club a celebridades con aires de superioridad y afectas a la marginalidad. Claro que una parte del legado de la bohemia es guardar luto por un pasado auténtico y conmemorarlo, así como reconocer el aspecto «escurridizo de esa experiencia auténtica». Para muchos fans, *Marquee Moon* cumple esa función, acaso ahora más que nunca.

[...]

La memoria no es infalible. Los mitos desarrollan vidas propias. Producidos colaborativamente, reclaman originalidad, autoría y efecto. En su trayectoria original, Television duró desde 1973 hasta 1978. El CBGB tuvo una vida más larga, pero de todas formas murió temprano, en 2006. (A los 33 años, la misma edad que tenía Cristo cuando fue crucificado, como señaló Patti Smith en aquel momento). El local fue alquilado por una boutique de John Varvatos que intenta, a su manera, conservar la onda del club de rock —incluso preservando grafitis originales—, a la vez que vende camperas de cuero a 3.500 dólares. En este siglo, el mito fundacional de los orígenes del CBGB generalmente aceptado no necesita un villano interno: la gentrificación usurpó ese rol. Los toldos van y vienen. Pero los peregrinos seguirán venerando la intersección de Bowery y Bleecker. Cerrarán sus ojos e imaginarán una entrada diferente en el número 315. Después pondrán uno de sus discos favoritos, se ajustarán los auriculares y emprenderán la marcha hacia el sur, en dirección al barrio chino, siguiendo los movimientos de una generación anterior a través de manipuladoras noches de tensión.

© Dobra Robota + Walden, 2019