

## PRIMERA PARTE: EL CONTEXTO

### Nuestros héroes se conocen

*No me gustaba toda esa mierda de «paz y amor».*

#### **Moe Tucker**

*Para 1965, Lou Reed ya había escrito «Heroin» y «Waiting for the Man»... En ese entonces, yo estaba tocando con La Monte Young en The Dream Syndicate y nuestra idea era sostener notas durante dos horas seguidas.*

#### **John Cale**

*Yo era un joven muy insensible y tocaba música muy insensible y fría. O sea ¡bum!, ¡bam!, ¡pow!, ¡vamos a rockear! Pretendía que mi público destruyera el lugar, que me golpeará, lo que fuese. Lou y yo veníamos del mismo ambiente de bares de rock de Long Island, en los que podías tomar lo que se te ocurriera a partir de los dieciocho, aunque ya teníamos identificaciones falsas desde los dieciséis. En la secundaria vivía de noche y tocaba en algunos de los bares más sórdidos que existían.*

#### **Sterling Morrison**

David Fricke, autor del pequeño pero excelente *booklet* de *Peel Slowly and See*, escribe: «En 1965, el rock era un género musical muy joven, esencialmente adolescente, que transmitía una actitud despreocupada... todo lo que Reed, Cale, Morrison y Tucker habían dejado atrás para cuando fundaron VU». Un año después de que The Beatles lanzara *A Hard Day's Night* y el mismo año en que grabaron *Rubber Soul*, Lou Reed, expaciente de electroshock, *dealer* y estudiante de lengua y literatura inglesa, terminó la universidad, después de haber perfeccionado sus habilidades literarias gracias a su tutor, el poeta Delmore Schwartz, y haber compuesto canciones bajo la influencia de todas las drogas habidas y por haber. Reed consiguió un trabajo mediocre como compositor para Pickwick Records (una versión pobre y decadente de lo que hacían en las oficinas del edificio Brill de Manhattan<sup>1</sup>), donde escribía canciones para bandas inexistentes supuestamente integradas por los empleados del sello, todo esto con el fin de que Pickwick facturara aprovechando las últimas tendencias musicales. Una noche, completamente borracho, Reed escribió una *dance song*<sup>2</sup> titulada «The Ostrich», que fue adjudicada al grupo ficticio The Primitives. Cuando las ventas del disco comenzaron a crecer, el sello armó desesperadamente una banda que pudiese promocionarlo mediante shows en vivo; dado que lucía como un músico de rock,

---

<sup>1</sup> En el Brill funcionó gran parte de la industria musical de los años cincuenta y sesenta (N. de los E.).

<sup>2</sup> Las *dance songs* buscaban imponer estilos de baile, como había sucedido con el *twist* o el *mashed potatoe* (N. de los E.).

durante una fiesta le pidieron a John Cale que hiciera una «audición». Para reírse un rato, y porque alguien había mencionado la posibilidad de un salario, John se presentó a la prueba.

Cale era un compositor clásico, un músico prodigio de Gales, cuya primera composición fue escrita –según dicen– en un pedazo de madera contrachapada. Estudió en el prestigioso Goldsmith College de Londres y, gracias a la beca Leonard Bernstein, se encontraba en Estados Unidos. Hablando sin vueltas, Cale era una Bestia de lo Clásico. También había estudiado en el Tanglewood Music Center bajo la tutela de Iannis Xenakis (exintegrante del equipo de arquitectos de Le Corbusier), cuya obra orquestal de 1954 *Metastaseis*, basada en diseños arquitectónicos, fue inmensamente influyente. Sin embargo, Cale odiaba la atmósfera remilgada de Tanglewood, por lo que al poco tiempo se mudó a Manhattan para explorar la escena vanguardista. Allí tocó con La Monte Young, defensor de las notas sostenidas conocidas como *drone* [pedal], características de la música india y árabe.

En la audición de Pickwick, Cale se sorprendió al descubrir que las partes de guitarra de «The Ostrich» habían sido interpretadas por Lou Reed utilizando una afinación abierta. Con todas las cuerdas afinadas en la misma nota (la sostenido), ¡el efecto que se producía era el mismísimo *drone* con el que los compañeros de Cale habían estado experimentando!

Dado que su primera impresión de Pickwick fue muy negativa y que se había convencido de que ese tipo de técnicas solo eran utilizadas en su extraño círculo vanguardista, Cale quedó atónito, como si hubiese encontrado a un mono afinando su viola. Con entusiasmo, se unió a The Primitives. Hicieron unos pocos shows, pero la experiencia de estar sobre un escenario mientras un puñado de chicas adolescentes gritaba adorándolos tuvo su efecto en el joven galés: quedó enganchado. Infectado con el virus del rock, y luego de pasar un tiempo con Reed, Cale finalmente escuchó algunas de las canciones «serias» de las que Lou hablaba constantemente siempre que se juntaban. Una vez más quedó asombrado. A pesar de la separación de The Primitives, ambos músicos se volvieron más cercanos.

Cuando Tony Conrad, exintegrante de The Primitives, se fue del departamento que Cale tenía en el Lower East Side, Reed ocupó su lugar. Como típicos jóvenes alegres, compartían su amor por la música y por la diversión químicamente asistida, principalmente por opiáceos. Con ganas de formar una banda y de hacer algo nuevo y verdaderamente importante, reclutaron a Angus MacLise, un vecino que proveía la percusión y la electricidad necesaria para sus amplificadores. Angus fue un verdadero bohemio que moriría de desnutrición en Katmandú en 1979.

Poco tiempo después, Reed se topó con Sterling Morrison, un viejo conocido de la ciudad de Siracusa. Sterling había sido trompetista, era un gran guitarrista y compartía los mismos gustos musicales que Reed en lo que al rock se refería. Sterling –Dios lo bendiga– consideraba que el rock debía generar en la gente ganas de destrozarse todo, así que Reed lo incorporó al grupo inmediatamente. Los cuatro músicos compusieron varias canciones juntos durante el verano de 1965 bajo el nombre de The Warlocks primero y The Falling Spikes después. Cuando MacLise abandonó el grupo, Morrison se puso en contacto con la hermana de su viejo amigo Jim Tucker.

Así entró en escena Maureen Moe Tucker, que trabajaba como perforadora de tarjetas y ensayaba tocando canciones de Bo Diddley y The Rolling Stones después del trabajo. Moe había desarrollado un estilo único al tocar con macillos el bombo en posición horizontal y un tom-tom, evitar los platillos y las secuencias complicadas y preferir golpes súper simples, pulsantes y persistentes. Tucker estaba por convertirse en una de las pocas bateristas completamente originales del rock. Durante el siguiente año tocaría la pandereta (y solo la pandereta), luego un viejo set de tachos de basura boca abajo, antes de volver a su rarísima configuración inicial. VU había nacido.

El grupo acordó de palabra aceptar como mánager a Al Aronowitz, uno de los primeros periodistas de rock, cuyo sobrenombre era *el hombre que presentó The Beatles a Bob Dylan*. Aronowitz los contrató como banda fija en el Cafe Bizarre, una verdadera trampa para turistas, donde tenían que hacer seis presentaciones por noche a cambio de cinco dólares por miembro. ¡El éxito!

La gente los odiaba. Justo cuando se avecinaba otro festival de dolor en la forma de seis presentaciones en vísperas de año nuevo, Gerard Malanga, futuro bailarín de la danza del látigo, entró al café junto con Paul Morrissey, encargado de negocios de The Factory de Andy Warhol.

### **Erupción, explosión, etcétera**

En los sesenta, la interesante crítica y «groupie del arte» Barbara Rubin comenzó a presentar personas talentosas a otras personas talentosas con un entusiasmo fervoroso. Fue tras su recomendación que Paul Morrissey fue a ver a VU. Apenas un tiempo antes el mismo Morrissey había logrado alquilar un club –gracias a la influencia de Warhol– y andaba buscando una banda fija para el local. Tras ver tocar a VU, creyó haberla encontrado. La suerte fue echada y la noche siguiente el mismo Warhol fue a ver la presentación del grupo. Luego de algunas idas y vueltas entre Reed y Morrissey –después de todo, VU ya había contratado a Aronowitz como mánager–, llegaron a un acuerdo y Warhol y Morrissey se convirtieron en los representantes de VU. Eventualmente formarían una sociedad de nombre Warvel a través de la cual operar.

Pronto la banda pasaría a formar parte de los *happenings* multimedia que Warhol estaba ideando, pero que aún no habían visto la luz. La idea de proyectar películas, añadirles música en vivo y bañar todo con luces psicodélicas no nació con Andy. Jonas Mekas ya había puesto una banda a tocar en vivo detrás de una pantalla de cine durante sus shows en la Cinematheque, pero fue Warhol quien desarrolló completamente la idea, al incorporar técnicas teatrales provocadoras y agresivas. Su idea evolucionó del show dado en una convención psiquiátrica (que solo incluía la proyección de una película y una banda en vivo) al exitoso show *Andy Warhol, Uptight* presentado en la Cinematheque (que también incluía una retrospectiva de la carrera de la actriz Edie Sedgwick). El espectáculo luego fue perfeccionado hasta lograr los *Exploding Plastic Inevitable*, un formato sin precedentes que a la larga incluiría más de una docena de miembros. Norman Dolph recuerda:

La elección final del nombre tuvo lugar durante una reunión en mi casa. Creo que fue Paul (Morrissey) quien eligió la palabra *exploding*, dado que le sonaba más convincente que el nombre que casi elegimos: *Erupting Plastic Inevitable*.

*Exploding Plastic Inevitable* debía su existencia a la atracción que el público en general sentía por Warhol. Se esperaba que Andy apareciera en los shows y, debido a que el interés popular por el artista estaba en su apogeo, podían pedirse y obtenerse grandes sumas de dinero.

Sin embargo, distintos proyectos artísticos y cinematográficos demandaban cada vez más de su tiempo, por lo que Warhol comenzó a aburrirse de aquella extravagancia.

Las luces estroboscópicas de los *Exploding Plastic Inevitable* se fueron apagando y aparecieron los primeros cortocircuitos entre VU y el equipo Warhol- Morrissey. Al año siguiente, la sociedad que habían formado dejaría de existir.

### **Los *managers* y el álbum**

Podría decirse mucho sobre la *performance* de Warhol y Paul Morrissey como *managers*, pero solo me centraré en los aspectos que influyeron en este disco en particular. La mayor inversión de capital que hicieron con respecto a la banda –es decir, como grupo y no como parte de los *Exploding Plastic Inevitable*– fue para el proceso de grabación. El monto fue probablemente de unos tres mil dólares, aunque en más de una ocasión John Cale mencionó la suma de mil quinientos dólares.

La capacidad que mostró Warhol para meter a la banda en un estudio de grabación tan rápidamente y capturar así su sonido cuando aún estaba fresco e intacto fue, sin lugar a dudas, su acción más importante y exitosa como representante. Irónicamente, pagaron los costos del estudio de grabación con el dinero proveniente de uno de sus más grandes logros, que luego terminaría convirtiéndose en el punto más bajo de su carrera como *managers*: el Dom. Las presentaciones *Exploding Plastic Inevitable* en el Dom, un exclub social polaco ubicado en St. Mark's Place, se convirtieron en los shows más concurridos de toda Nueva York durante la primavera de 1966. En solo un mes recaudaron dieciocho mil dólares, y por eso surgió la idea de utilizarlo como club fijo. Sin embargo, antes de asegurarse el alquiler del lugar, Warhol decidió aceptar una gira de un mes por Los Ángeles.

La gira por la Costa Oeste fue un fracaso. La logística que implicaba movilizar un grupo de más de doce personas ya era lo suficientemente problemática. Además, se perdieron todas las reservas anticipadas del mes cuando el club bajó las persianas habiendo realizado apenas tres presentaciones. El viaje solo sirvió para que VU acrecentara su ya notable desprecio por la Costa Oeste de los Estados Unidos. Lo único positivo fue que la banda pudo grabar con Tom Wilson durante dos días.

Luego de ese mes tan desmoralizante, el grupo volvió a Nueva York, hambriento por recuperar el ímpetu y la energía de los shows en el Dom. Sin embargo, a su llegada descubrieron que el mánager de Bob Dylan (socio de la misma persona que había armado la gira por Los Ángeles) había alquilado el club durante su ausencia. La decisión de ir a la Costa Oeste había sido un desastre absoluto, a pesar del convencimiento de Warhol de que sería el lugar perfecto para VU. Y ahora, su club, rebautizado Balloon Farm (y luego Electric Circus), rápidamente proporcionaría a sus rivales el apoyo de la industria musical, algo que VU nunca conseguiría. También terminaría generando una montaña de dinero para los nuevos dueños y, más tarde, sería alquilado a un precio muy alto.

Si bien la imposibilidad de organizar una gira europea o aprovechar el interés de Brian Epstein saltan a la vista como grandes oportunidades desperdiciadas por los *managers*, fue la pérdida del Dom la que propició un golpe de casi KO al primer disco de VU. Las ganancias que dejaban esos shows hubieran podido financiar campañas de *marketing* y actividades promocionales por fuera de los mediocres intentos llevados a cabo por MGM/Verve, esfuerzos tan tibios que prácticamente garantizaron el fracaso comercial del disco. Sin un presupuesto acorde, distribuir el disco y publicitarlo estaba fuera del alcance de la banda.

Pese al final depresivo del Dom, las presentaciones de VU en el club tuvieron dos consecuencias importantes. En primer lugar, fue ahí donde el rol de la banda mutó de ser un elemento más entre los muchos que actuaban en el caótico entramado de los *Exploding Plastic Inevitable* a convertirse en una figura central reconocida también como una entidad autónoma.

En segundo lugar, fue gracias al Dom que el futuro productor Norman Dolph apareció en la órbita de la banda... y él establecería la conexión entre VU y el estudio en el cual grabarían su álbum debut.

¿Cómo salen parados Warhol y Morrissey en su rol de representantes, especialmente respecto a *The Velvet Underground & Nico*? David Fricke evalúa la asociación entre ellos de la siguiente manera:

Durante los primeros años de su existencia, la banda tuvo al admirador y mánager perfecto en Andy Warhol, quien mantenía alejados a los chacales del negocio gracias a la fuerza avasallante de su propia fama y también alentaba vigorosamente el purismo noble del grupo a costa de su propia inversión.

Es verdad que Warhol creó una burbuja dentro de la cual la banda pudo desarrollarse y también es verdad que jamás recibió ni un solo centavo por las ventas de *The Velvet Underground & Nico*. Sin embargo, al no tener idea de cómo manejarse con los sellos discográficos, Warvel cometió errores de principiante y se mostró incapaz de prevenir las demoras o resolver ciertos problemas que condujeron a desafortunados calamitosos. Muchas de las demoras en el lanzamiento del disco se debieron a problemas bastante sencillos que podrían haberse solucionado fácilmente con solo

presionar un poco a la persona que manejaba el dinero. Pero Warhol y Morrissey eran demasiado novatos como para darse cuenta de ello. O simplemente no quisieron ejercer esa presión.

Warhol sabía que solo podía ofrecerle a la banda ayuda limitada en el complejo mundo de las compañías discográficas y de sus abogados y editores. Le preguntó a Reed si realmente estaban conformes tocando solo en los lugares que Warhol podía ofrecerles: museos y auditorios escolares. Hacía tiempo que Reed notaba que el interés de Warhol en la banda decrecía día a día. Esto, sumado al trato decepcionante con el que MGM/Verve había recibido el disco, lo convenció de que no tenían ningún tipo de futuro con Warhol. Por lo tanto, reaccionó despidiendo a Warhol y contrató a un mánager de rock de verdad llamado Steve Esnick, quien cortejaba al grupo hacía algún tiempo con el aval del mismo Lou.

Cualquier evaluación del papel que tuvo Warhol como mánager debe tener en cuenta los dos roles que cumplió. Sus deficiencias administrativas fueron sin dudas compensadas por el estímulo creativo que le proporcionó a la banda y, gracias a ello, su aporte al grupo y a su primer disco es imposible de cuantificar.

### **En la consola: Andy, Norman, John y Tom**

En «Andy Warhol», David Bowie cantaba «Andy Warhol, Silver Screen, can't tell them apart at all» [«Andy Warhol, la gran pantalla, no los puedo distinguir»]. Bowie, gran fan de VU y de Warhol, describía a un hombre que deseaba rodearse de todo lo que fuese interesante, vibrante y poseyera talento para proyectarlo al mundo entero a través de su arte y de sus películas:

*Like to take a cement fix / Be a standing cinema*

*Dress my friends up just for show / See them as they really are...*

*Put a peephole in my brain / Two New Pence to have a go*

*I'd like to be a gallery / Put you all inside my show*

Cuando conoció a VU, Warhol estaba enfocado en sus filmaciones de corte under, que comenzaban a llamar la atención del público; su fascinación personal y profesional por los personajes de sus películas (generalmente miembros regulares de The Factory) es evidente en su obra: él «los veía como eran realmente» y destilaba en sus filmes la esencia de la personalidad superestrella develando el rostro que más deseaban mostrar al público. Warhol ayudaría a que VU lograra lo mismo con su música. Tras su primera reunión, el mismo Reed se convirtió en un miembro más del teatro psicológico que era The Factory de Warhol. Pasó a ser parte de la escena, pero siempre mantuvo su distancia. Al igual que un periodista (para lo cual había estudiado), era capaz de dar un paso hacia atrás y mirar, convertirse más en un observador que en un participante. Y alrededor de Andy siempre había mucho para ver y por lo que asombrarse. Reed

nunca perdería la admiración que sentía por Warhol, y con razón. Warhol ejerció una fuerte influencia sobre la música de VU, pero no era ningún svengali<sup>3</sup>.

Un caluroso día de junio, mientras rastrillábamos las hojas en mi patio trasero, le pregunté a Jonathan Richman sobre Andy Warhol. Respondió: «¿Ubicás la película sobre The Doors de Oliver Stone? Bueno, Andy no era para nada así [su tono indicaba claramente cuán ofensiva encontraba la caricaturización de Warhol como un afeminado presumido]. En primer lugar, era... si existe una palabra para describirlo, creo que sería *majestuoso*». Luego agregó: «No hablaba mucho... usaba muy pocas palabras, muy zen todo».

Jonathan lo describía como un hombre que era generoso con su tiempo y sus ideas. Cuando lo conoció en el club de rock Tea Party de Boston, Richman –que en ese entonces era un artista en ciernes– le confesó que realmente no entendía su arte. Warhol le respondió «sí que lo entendés». Así Warhol, un artista reconocido mundialmente, inició una relajada conversación con aquel muchacho de dieciséis años que provenía de las afueras de la ciudad, durante la cual habló de su obra y del arte en general. «Era la persona ideal con la cual podía conversar un chico de dieciséis años», me comentó Jonathan.

Warhol escuchaba en serio, incluso a un muchacho ignoto. Un tiempo después, Jonathan visitó The Factory y, en vez de usar el ascensor, subió las escaleras hasta el loft. Warhol se acordaba de la conversación que habían tenido en Boston y le preguntó: «¿Por qué usaste las escaleras?», a lo que Richman respondió: «Me gusta ejercitarme». En cada encuentro posterior –tres meses después y luego tres años después–, Warhol le preguntaría: «¿Usaste las escaleras de nuevo?». La imagen que destila esta anécdota ciertamente no es la de un *freak* malicioso y cínico, sino la de un individuo considerado, compasivo y profundamente subestimado, quien sentía un agrado genuino por la gente y tenía un saludable sentido del humor: Bodhidharma con una sonrisa socarrona.

Norman Dolph también describe a Warhol de manera similar: «No era lo que yo llamaría un agitador o instigador; nunca hablaba en voz alta ni era agresivo. Se sentaba silenciosamente en el fondo de la habitación y observaba todo. Se limitaba a hacer comentarios ocasionales e irónicos... La verdad es que era más una presencia que otra cosa»

Con respecto a la reputación de Warhol como un manipulador (de la cual son principalmente responsables sus rivales, los medios y ciertas superestrellas descontentas y venidas a menos de The Factory), hay que aclarar que Andy perdió dinero con casi todas –si no en todas– las obras filmicas que protagonizaron sus superestrellas, y definitivamente perdió dinero con VU.

Cuando la banda estaba por firmar el contrato con MGM/Verve, Lou Reed anunció repentinamente que no firmaría a menos que la banda recibiera todo el dinero de forma directa, es decir, sin

---

<sup>3</sup> Svengali es un personaje de la novela *Trilby* (1885) de George Du Maurier. El personaje seduce y manipula a la joven irlandesa Trilby para convertirla en una cantante (N. de los E.).

intermediarios, y fuesen ellos quienes repartieran a Warhol y a Morrissey el veinticinco por ciento arreglado por sus tareas como *managers* de VU.

Quizás concentrado en llevar a cabo ese *golpe de Estado*, Reed olvidó aclarar en el nuevo contrato el monto de las regalías que recibiría la banda. Por esta razón, pasaron muchos años antes de que alguien comenzara a cobrar algo por las ventas del disco. El mismísimo Andy jamás cobró ni un centavo y la buena fe con la que siempre trató a la banda puede verse en el hecho de que –a pesar de las constantes maquinaciones de Reed–, apenas se lo pidieron, los liberó de todas las obligaciones contenidas en el acuerdo.

© **Dobra Robota + Walden, 2019**