

LARGO VIAJE DE UN ROCKERO ILUSTRADO

LA MEZCLA MORRISON*

Martín Hopenhayn

En las páginas que siguen el autor desentraña un fenómeno muy particular del rock de los años 60 en Estados Unidos —el de Jim Morrison y los Doors—, que vuelve a desenterrarse hoy y recobra una fama aún más extendida que en su momento original. El artículo reconstruye el contexto político-cultural en que dicho fenómeno aparece en su origen, y el lugar desafiante que en dicho contexto ocupó la figura provocadora, reventada e ilustrada de Jim Morrison. Se trata, probablemente, de la estrella de rock que a fines de los sesenta sintetizó de manera más completa el rock de masas con el discurso intelectual del cambio radical, la experimentación psicotrópica con la búsqueda de nuevas expresiones en la música popular, la literatura “maldita” y la biografía personal. Muerto a los 27 años en una bañera de París, por efecto de la droga, el alcohol y un ritmo de vida delirante, Morrison reaparece hoy en pantalla gigante y convertido, más que nunca, en fetiche de consumo. ¿Conserva, hoy, algo de la energía disolutiva que tuvo hace veinticinco años?

MARTIN HOPENHAYN. Poeta y ensayista. Realizó estudios de filosofía en Buenos Aires y en Santiago de Chile, y de postgrado en París. Investigador de ILPES, CEPAL. Autor de numerosos artículos y ensayos en revistas especializadas y del libro *¿Por qué Kafka?* (Buenos Aires: Editorial Piados, 1983). Entre sus recientes escritos pueden mencionarse “Octavio Paz revisitado” y “La libertad y la tentación de la excentricidad: Vigencia de John Stuart Mill” en *Estudios Públicos* 40 y 46, respectivamente.

* Ensayo escrito a partir del comentario hecho a la película “The Doors”, el 28 de octubre de 1991, en el ciclo “Imágenes de nuestro tiempo”, organizado por el Centro de Estudios Públicos.

Prólogo

¿Por qué jugársela por estrenar en el 91 una superproducción sobre la vida fugaz de Jim Morrison, uno de los mayores mitos del rock de los '60, lúcido entre los reventados y reventado ente los lúcidos? ¿Por qué justo ahora, que el poder del rock es mucho más evocador que provocador, más histriónico que agónico, más histérico que histórico? ¿Quién de los que en este momento leen estas líneas estaría dispuesto hoy, a veinte años de distancia y quizás cuántos de desencanto, a volarse con una película o un festival rock “a nivel Morrison” con la expectativa de contagiarse allí de algún virus de la metamorfosis, precipitarse hacia las fronteras de la subjetividad, morir y renacer en algún otro descampado de la biografía?

¿Por qué reabrir el caso Morrison, someterlo nuevamente al juicio público o al consumo de masas? ¿A qué se debe el retorno del rey del “acid rock” en pantalla gigante, a veinte años de la muerte del dionisiaco, pélvico, iluminado, esquizoide, lisérgico, blasfemo, pagano, etílico, erótico y tanático Morrison en una bañera de París?

Vamos al contexto, al violentamiento, a la mezcla y, finalmente, al final de la película.

I. EL CONTEXTO

Entre el 66 y el 69 los Doors tuvieron su edad de oro con Jim Morrison a la cabeza. Al mismo tiempo que... los vuelos en LSD con visitas incluidas al inconsciente freudiano, al inconsciente jungiano y a iluminaciones parciales...; la epifanía hippie, tan vaporosa y radical a la vez, mezcla de ingenuidad y profundidad que nunca acabaremos de rumiar...; la irrupción de un nuevo protagonista para pivotear el cambio sociocultural —la juventud—, en quien importaba mucho menos la inserción en el sistema productivo que el arrojo para experimentar consigo mismo...; los proyectos utópicos jugados en serio y en la inmediatez del presente, no como la coronación definitiva del progreso, sino como una renuncia a todo lo definitivo...; el rock como expresión de todo lo anterior, el rock como confluencia, el rock como nuevo matrimonio entre el cielo y el infierno, como hilo conductor entre la cabeza y las vísceras...; la interpelación crítica al sistema por donde éste no se lo esperaba, la amenaza que violentó al Tío Sam de este lado de la frontera, tanto en su propia cancha como en los pantanos de Indochina...;

la aventura de volver a fundar el mundo a partir de una febril interpretación de los padres ilustres de la patria: Jefferson, Walt Whitman, Tocqueville.¹

De lo cual se dedujo, siempre en libre interpretación...; el rechazo de la sociedad organizada por infeliz —y también por inmoral—, y la idea de que ya no queda más que elegir entre sistema y felicidad, mediocridad y lucidez, continuidad o libertad...; la anchísima manga de la libertad en las formas expresivas y en las normas para la vida, donde debían caber hedonistas, psicóticos, oligofrénicos, místicos, obscenos, erráticos, reventados, juglares, bufones, demonios y duendes, todos rebautizados como hippies, happeners, hijos de la flor, vietniks, peaceniks y beatniks.

De allí que entre el 66 y el 69 Jim Morrison y sus “Doors of Perception” fueran más que explicables: ocuparon —¿o abrieron?— un hueco dentro de un contexto o de una intersección precisa de sentidos. Este “contexto” fue para Jim Morrison un tejido de muchos hilos, todos consagrados a entrelazar el plano epidérmico de un hedonista irreflexivo con el vuelo intelectual de un rockero ilustrado. El voraz lector adolescente tuvo, a los 14 años, el recién aparecido *On the Road* de Kerouac, publicado en 1957, como libro de cabecera.² Se desayunó con Nietzsche a los dieciséis (en quien reconocerá su propio impulso dionisiaco y la fuerza disolvente del mismo); y con Rimbaud y Blake y la conocida lista de malditos al año siguiente. De los malditos es sobre todo Rimbaud quien extrae el imperativo de fundir el arte con la vida y, en esa fusión, provocar la “alteración de todos los sentidos” y el cambio de todas las estructuras. Jim se sentirá un poco *enfant maudit* a lo Rimbaud. De Blake sacará la frase que retomó Huxley para titular su viaje en mescalina y la usará para bautizar a la banda de los Doors: “Si se

¹ Y esta misma ruptura que apela a los padres ilustres, trasunta también un anhelo fundacional. No han de extrañar, por ejemplo, estas palabras de Timothy Leary, el gurú del lisérgico en los '60: “Salimos a cambiar la cultura. En los próximos diez años la generación psicodélica (...) tendrá más y más que decir. Es seguro que las leyes cambiarán. No entiendo cómo puede el norteamericano medio pensar que todas las religiones ya han sido fundadas, que todas las soluciones políticas ya han sido elaboradas. Insto a todo el mundo, sobre todo a los jóvenes, que piensen en fundar su propia religión (...), en fundar su propio país...” (*Los Angeles Free Press*, 13 de enero de 1967, dicho sea de paso, el periódico *underground* predilecto de Jim Morrison). Y el comentario más entusiasta que objetivo de Richard Albert en el *San Francisco Oracle*, en la misma época: “¿Ustedes se dan cuenta de que en siete u ocho años la población psicodélica de los Estados Unidos podrá, mediante su voto, llevar al gobierno a quien quiera?”. (Citados ambos por Jerry Hopkins, *El libro Hippie*, trad. por Florinda Friedman (Argentina: Editorial Brújula, 1969).

² Ese año, en la misma zona donde vivía Jim —el Bay Area en torno a San Francisco—, aparece la palabra “beatnik”. En seguida Morrison, en plena enseñanza media, se hace lector de Lawrence Ferlinghetti y Allen Ginsberg, los poetas de la generación furiosa (*angry generation*).

despejaren las puertas de la percepción, cada cosa aparecería a la vista humana como lo que realmente es: infinita”. Más tarde leerá a Norman Brown para retener de su lectura este viaje por la mitología de las pulsiones humanas, y la interpretación alucinada de las ontogénesis y filogénesis freudianas. Seguirá con el sentido trágico de la existencia en los existencialistas franceses, y descubrirá los ríos fluyentes de la conciencia en el *Ulysses* de Joyce. Todo esto antes de pasar los 18. A la misma edad devora libros ingleses de demonología de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca del Congreso, y queda marcado por las trayectorias alcoholizadas y castigadas de Baudelaire, Dylan Thomas y otros lentos suicidas. Después de una exploración abandonada de su propio *pathos* en el destino de otros, rematará con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, base para el Living Theatre que tanto marcó al propio Morrison varios años más tarde.

Seguimos. La marihuana, el peyote y el LSD entraron con tanta fuerza en la vida de Morrison que no pueden comprenderse muchos temas clásicos de los Doors, como “The End” o “Break on Through” o “The Crystal Ship” sin este antecedente. La revuelta generacional y la “brecha de credibilidad” la empezó a vivir Jim desde los 17 años, cuando la convivencia con un exitoso oficial de marina que fue su padre, y con una madre que bajaba la línea en la familia, resultó intolerable. La onda hippie entra a quemarropa en Morrison justo en sus comienzos con The Doors, partiendo por la vida-plena-pura-sin-proyección en Venice, el balneario de Los Ángeles donde “todo pasaba”, donde Morrison inventaba películas buscando su voz poética entre las ruinas de Blake, y donde a partir de un encuentro de volados con Ray Manzarek nació la iniciativa de formar una banda de rock. Curiosamente, hasta ese momento Morrison jamás había cantado en su vida: podía verse a sí mismo como poeta, actor o cineasta, pero no se imaginó que su gloria estaría detrás de un micrófono. Inmediatamente después, el sincrónico aterrizaje de los Doors en el legendario “Happening Human Be-In” en el Golden Gate Park de San Francisco a comienzos del 67, evento que marca la largada con tuti de la revolución de las flores y la erupción de los sentidos.³ Entre tanto, la simbiótica contemplación de los hitos europeos de la época, como “Hiroshima, mon amour” de Alain Resnais y “La dolce vita” de Fellini; un interminable viaje a dedo desde Florida hasta Arizona antes de cumplir los veinte años, pasando por México y poblado de enredos con la policía del medio oeste, con las

³ Bautizado también como el primer “melha” norteamericano por el *San Francisco Oracle*, con la presencia de unas cuantas vacas sagradas de la música y la revolución de la conciencia: Dizzy Gillespie, Jefferson Airplane, Timothy Leary, Allen Ginsberg y otros.

ninfómanas de autopista y los licores que ahogan la noche en Texas. Más tarde, un viaje mítico al desierto de Arizona para abrazar ese raro panteísmo que funde a Rimbaud con los indios del mezcal, y para realizar con sus compañeros de los Doors (Ray Manzarek en teclados; Robby Krieger, en guitarra eléctrica; John Densmore, en batería) un ritual iniciático con el peyote. Una poligamia asumida desde siempre y nunca cuestionada. Doscientas cincuenta dosis de LSD consumidas en menos de cinco años (puede ser una fanfarronada, pero calculemos al menos la mitad); un discurso que desafía la autoridad por todos lados, y que se expresa en letras de canciones, en recitales más allá del límite de la ley y en un reviente que violenta cualquier sentido de la supervivencia.

Todo esto es parte del contexto y de la biografía de Morrison, la argamasa para su mezcla y para el mito de los Doors. Pero hay más: Morrison es desde muy temprano un miembro honorario del club de los “noístas”: los que dicen no, los que chocan con un triple no, los que arman su carpa en medio de noes. Los no-burgueses, no-blancos, no-protestantes, no-trabajadores, no-pulcros. Parten ya en los ’50 con la *angry generation* incubando la nueva sensibilidad y Dylan fugándose de su casa como si fuese un personaje de Salinger. Eldrige Cleaver —Dios Negro perdone hoy su vuelta de tuerca neoliberal, su sorpresivo blanqueo espiritual, su misteriosa muerte— denunciaba a los blancos no por imponer sus héroes, sino por perderlos y verlos convertidos en villanos. La resistencia negra se convierte en una pantera que ataca y embellece a la vez. La visceralidad del rock de los ’60, tiene una clara raigambre negra, y se hace evidente en la influencia de Moody Waters sobre Mick Jagger y los Rolling Stones. El rocanrol emerge de entre las raíces negras del blues y las del blanco pobre del country, fusionando los excluidos de la claridad y los sumergidos en la penumbra. El espíritu errante de los sumergidos y marginales encarna en rockeros y blueseros de los ’60: Dylan y Morrison abandonan el hogar muy temprano para errar por las carreteras, y Janis Joplin sale de un pueblo de Texas a los 17 para cantar blues en los bares a cambio de una copa de alcohol. Jack Kerouac busca recuperar la intensidad a través de lo sumergido, en lo no blanco, en lo no gringo, al punto que el personaje de “On the Road” exclama: “Me gustaría ser un negro, pues siento que lo mejor que me ofrece el mundo blanco no es suficiente éxtasis para mí, ni suficiente vida, alegría, emoción, oscuridad, música, noche”. Lo dionisiaco se vislumbra con el imperativo de la intensidad a cualquier precio, y se sitúa en los márgenes de la sociedad opulenta. Y cuando más pagan los márgenes, más cerca de la verdadera vida.

El noísmo empieza a asomar en lo que será su conductor predilecto, el rock, echando sus bases en este simulacro de la negritud que será más

una inversión de sentido que una invención, más un exorcismo que una representación: “No se puede pensar en rock sin evocar la imagen de aquellas infinitas máscaras negras que se puso el blanco, en el proceso evolutivo de la sociedad norteamericana, invirtiendo en el plano psicológico la ecuación dominador/dominado”.⁴ A la negritud como “estado revulsivo del alma” se acopla la juventud como el contrapoder emergente en la cultura. Desde “Elvis the Pelvis” en adelante, el rocanrol tendrá como imaginario la sensibilidad “tapada” y la voluntad autoafirmativa. El rock se hace parlante del noísmo: irrupción de la diferencia donde se reúne la negritud como un “estado-otro”, y la juventud como el “actor-otro”. Ya en los grupos de rock de los ’60 son jóvenes tocando para jóvenes, y el promedio de edad de los líderes del rock oscila entre los 22 y los 23 años, la edad que tenía Morrison cuando los Doors saltan a la escena pública en el 67. A partir del 65 Dylan y los Beatles tejen una nueva alianza: la de la juventud rockera y la intelectualidad de *gauche*. En esos momentos el rock legitima y profundiza la crítica de la intervención norteamericana en Vietnam, el movimiento por los derechos civiles, la liberación de las relaciones sexuales, la “brecha de credibilidad” y la “brecha generacional” en Estados Unidos. La atmósfera de transformación social y moral penetró en la música, y los mensajes contestatarios se difunden vertiginosamente a través de la propia industria cultural y el consumo masivo. Visceralidad y cultura, impulso del rock con repulsa del conformismo, transgresión y emancipación. Y la conciencia individual se perfilaba como el lugar privilegiado de una mitificada liberación social.

Tres irrupciones del rock en los ‘60

Primera irrupción: una experimentación con el propio cuerpo. A través de un componente orgiástico en el baile se reconocen los “pares” en el desdibujamiento de los contornos del cuerpo propio, la epifanía de lo negro-pagano en el rock, en su ritmo, en la visceralidad de un bajo tribal y de los punteos de la guitarra, en las voces aguardentosas y antirrefinadas, todo esto “sentido” en el cuerpo y en la sangre.⁵ No hay regla para bailar el

⁴ Roberto Muggiati, *Rock: el grito y el mito*, trad. de Francisco Lage Pessoa (México: Siglo Veintiuno Editores, 1974), p. 37.

⁵ En un periódico *underground* de Berkeley, en mayo del 67, un miembro del grupo de los Fugs decía: “Por medio del baile, me refiero a un baile de tipo orgiástico, uno entra, con su propio cuerpo y sus propios sentimientos, en un tipo de contacto con la gente que la mayoría no conoce. Si todos pudieran bailar como digo, la revolución ya se habría realizado”. (Citado por Jerry Hopkins, *op. cit.*, p. 248.)

rock, salvo la experiencia del propio cuerpo despertando y viéndose a sí mismo en esa inmediatez del despertar. El rockero (músico y auditor) se sabe “poseído” por momentos y lo expresa mediante un cuerpo exorcizado por un baile ritual que a la vez carece de todo canon. He ahí la irrupción: una “ritualidad libre”. El cuerpo se sabe libre en la comunión del rock. Nadie juzgará el modo de bailar más que por la intensidad en la posesión de la música sobre los cuerpos. “Políticos eróticos es lo que somos”, declaraba Morrison. “Canto con mi voz y con mi cuerpo, con mi sexo, canto con todo mi ser”, proclamaba Janis Joplin. Y Mick Jagger confesaba a su vez: “Uno siente la adrenalina que sube por el cuerpo. Es algo muy sexual, y la energía parece transbordar de aquellos públicos inmensos y delirantes de Nueva York, Chicago o California”.⁶

Es la forma más directa de apropiación de la negritud por parte de la juventud: por las vísceras. Por medio de esta apropiación lo blanco quiere hacerse “carnalmente libre”. No como simulacro sino como contagio. Mick Jagger, John Mayall, Clapton y los Bluesbreakers, así como The Animals y los Rolling Stones, se inspiran en Muddy Waters y en toda la tradición del viejo blues negro de Chicago. Y allí va a radicar un componente en la mezcla Morrison, donde el ilustrado de la izquierda crítica y el rockero con la víbora negra en las entrañas se condensan en una sola voz: el dadaísmo se paganiza, la negritud conversa con Rimbaud, la crítica marcuseana se formula con un desenfadado movimiento de pelvis. Ya volveremos sobre este componente en la mezcla Morrison.

Segunda irrupción: el rock se ve a sí mismo, desde 66 hasta entrados los setenta, como agorero y catalizador del cambio de las estructuras básicas de la sociedad industrial-capitalista, y como detonante contra los símbolos represivos y autorrepresivos del “American way of life”. Mike Lang, el principal organizador del festival de Woodstock, respondía en una entrevista televisiva que la música nunca había alcanzado tal grado de compromiso social. En 1970 un grupo de violencia revolucionaria hizo detonar bombas en grandes transnacionales con sede en Nueva York, autoproclamándose la Fuerza Revolucionaria N° 9, nombre inspirado en una canción de los Beatles. Y al lado de un capitán del ejército norteamericano que afirma que el rocanrol contribuye al empleo de drogas y también a la alta incidencia de enfermedades venéreas entre los reclutas, está el joven radical que dice: “El rock no es un simple himno de guerra o un fondo musical como lo fue ‘La Marsellesa’ para la Revolución Francesa. Para nuestra ge-

⁶ Roberto Muggiati, *op. cit.*, p. 118.

neración, el rock *es* la revolución”.⁷ El rock marca la irrupción de lo popular como revolucionario al interior de una cultura donde lo popular era la complacencia gregaria y estaba envuelto por la estética de la emulación. La música pasa de un romanticismo falso o de un optimismo hueco a una autoafirmación que rebasa los límites del individualismo “tolerable”. Deja de ser un componente de la cultura y pretende convertirse en un nuevo fundamento para la cultura. De coronar un mundo en glorioso progreso material, la música popular pasa a socavar ese mundo mostrando la mediocridad que subyace a la gloria. En esta irrupción la mezcla Morrison va aún más lejos: teje el puente entre esta crítica-rock y la crítica de las bases mismas de la modernidad. Sobre eso también volveremos más adelante.

Tercera irrupción: en el rock emerge un aire pagano, o bien potencia el paganismo de los blues-negros y de la música country de los blancos-pobres. Este paganismo campea en varias de sus manifestaciones: en el envolvente clima tribal que late por debajo de algunos de los conciertos de rock; en la atracción por lo dionisíaco, lo satírico e incluso por el sacrificio entre las estrellas del rock y entre los que se tomaron el rock en serio (las muertes de Hendrix, Joplin y Morrison tienen algo de sacrificio en la representación que luego hizo de ellas el imaginario-rock), y en un panteísmo difuso pero persistente, que tiene mucho que ver con las experiencias lisérgicas en las vidas, en la música y en las letras del rock a partir de 1967. En este aspecto la entrada de Morrison es tal vez la más decidida, consciente y terminal.

En esta marea se levanta el mito de los Doors y, sobre todo, el de Morrison. Lo que hay de propio en la apropiación que Morrison hace de este contexto esbozado en las páginas precedentes es la materia de las páginas siguientes.

II. PRIMER ELEMENTO DE LA MEZCLA:

EL VIOLENTAMIENTO-MORRISON Y SUS GESTOS DISCURSIVOS

Morrison violenta por todos lados. En las letras de sus canciones, en su poesía, en sus relaciones más estrechas y en los conciertos de rock.

⁷ En Roberto Muggiati, *Rock: el grito y el mito*, op. cit., p. 17. Y en el mismo texto, el rescate del rocanrol de los 50 como el gran salto en esta dirección: “La nueva música demolía el repertorio cursi de los Bing Crosby y Perry Como, cuyo problema principal era cómo rimar *moon* y *june*. En su lugar los rocanroleros proponían un universo sonoro abierto a la vida, lleno de olor y color...”. Más osadas son las impresiones de Jerry Rubin, líder de la nueva izquierda norteamericana en los sesenta: “La nueva izquierda —decía Rubin— surgió de la pelvis ondulante de Presley”.

Toreo con la autoridad, reto al conformismo, sátira de las costumbres. Tensa las situaciones para exponerlas en todo lo que ellas pretenden atenuar. Así interpela.

La violencia ejercida por Morrison puede agruparse en dos gestos discursivos:⁸ *el gesto obsceno y el gesto dionisiaco*. A través de estos dos gestos Morrison ofende, transgrede y destapa el orden normativo que impugna. Gestos complementarios, paganos, disolutivos. Ni la cultura ni la contracultura quedan a resguardo de este violentamiento.

El gesto obsceno

El recurso a la obscenidad para “deshipocritizar” la cultura ya se había puesto en marcha en la onda beatnik y el *angry generation* e incluso más atrás, con el estallido de indignaciones y prohibiciones provocadas por Henry Miller y sus *Trópicos*. La obscenidad pone sobre la mesa la incoherencia entre el hedonismo funcional, del cual la sociedad de consumo no puede prescindir si aspira a perpetuarse, y la moral de contención que opera como resorte psíquico de la acumulación capitalista. La obscenidad es la puesta en evidencia de ese desajuste, la hipocresía revelada como caricatura. Lo obsceno no es el gesto mismo de interpelación, sino el efecto que produce en su desenmascaramiento, la mueca viscosa de un hedonismo furioso entrelazado en las patas de Calvino, el absurdo de la sociedad opulenta que requiere conjugar la disciplina de la autocontención con la perversión polimorfa. Es en este efecto irónico donde la interpelación obscena desmonta la moral burguesa. No es casual el efecto que a mediados de los '50 produjo la llegada del rocanrol con toda su carga de sensualidad. El tan mentado movimiento pélvico de Elvis Presley fue el primer anzuelo musical puesto en la boca de la moral gregaria: de una parte el rocanrol ofrecía melodías que por su ritmo contagioso y sencillo eran muy apetecibles por la industria cultural del momento; pero de otra parte su carga de visceralidad resultaba demasiado viscosa para el espíritu aséptico y moralista que imponían los *mass-media*.⁹

⁸ El término “gesto discursivo” acomoda al estilo-Morrison: a mitad de camino entre el cuerpo y la reflexión, en el lugar preciso donde se confunde el contenido de lo expresado con la voluntad que puja por expresar.

⁹ Cuando Ed Sullivan decide finalmente llevar a Elvis Presley a su show televisivo, el más popular desde mediados de los cincuenta, exige que las cámaras sólo capten la figura del cantante desde la cintura para arriba, censurando lo más insinuante de Elvis. Años más tarde llevará a los Doors a su programa, exigiéndoles antes del show que modifiquen la letra provocativa de “Light my FIRE” (Enciende mi fuego). Morrison

Esta misma tensión será recuperada por Morrison y llevada al umbral de la “transgresión tolerable”. El caso límite es el del concierto ejecutado por los Doors, en Miami en 1969, donde Morrison lleva al extremo la invocación de Eldrige Cleaver al recontacto corpóreo por vía del rock, y simula un acto de masturbación que le costará un engorroso proceso judicial con los cargos de actitud lasciva, exposición obscena y profanación. En esto el modelo, más que Presley, es Mick Jagger de los Rolling Stones. Piénsese, por ejemplo, en el tema “I Can’t Get No Satisfaction”, y en la reacción a los Rolling Stones, en Londres en 1964, cuando la célebre revista *Melody Maker* interrogaba amenazante a sus lectores: “¿Dejaría usted a una hermana suya salir con un Rolling Stones?” Ilustrativa forma de acusar recibo: devela un orden simbólico marcado por la decencia de la familia y el control de sus cuerpos.

En este contexto *lo obsceno en Morrison es una forma de confrontación cultural: frente a una cultura de masas que ha sido sordamente represiva en sus formas de desublimación, la individuación del propio cuerpo —como visceralidad, como inmediatez sin autocensura— provoca en el espacio público un efecto de obscenidad.* La obscenidad de Morrison plasma en el *tiempo* que se toma sobre el escenario para escenificar la invitación al placer fálico y anal, la insistencia con que el ídolo de masas persiste en la transgresión del libreto, la desmesura con que dilata la procaicidad y que puebla el espacio público con una consistencia “viscosa”, lo “sobrepuebla”, lo extrovierte, en fin, torna “inoperante” la desublimación represiva. En ese límite el *sex-symbol* y el ídolo rock ya no sirven para canalizar energía reprimida; ese “tiempo excesivo” sólo permite desbordar esa misma energía, hacerla irreconciliable por todos lados. “Profanación” es el rótulo impuesto por la prensa y la ley del estado de Florida a la irrupción-Morrison, a su invitación al placer-por-su-nombre. Y dos años antes del escándalo de Miami, Morrison ya había sido agredido y expulsado por el propietario del “Whiskey a Go-Go”, de Los Ángeles, por introducir en un clásico tema (“The End”) el *leitmotiv* freudiano de Edipo: el asesinato del padre y la copulación con la madre.

La obscenidad será siempre un convidado de piedra en las exposiciones públicas de Morrison. Siempre rondará, en la antesala, la duda acerca del cuánto y el cómo de esta obscenidad en la presentación por venir. El propio Jim, dotado de vastos recursos histriónicos y una buena formación teatral y cinematográfica, probablemente dominaba esta tensión más de lo

accedió, pero al grabar en vivo rompió el acuerdo y cantó, más enfáticamente que nunca, la canción con sus letras originales. Nunca más fue invitado por Sullivan.

que se creía. La interpelación obscena tendrá en Morrison, como componente principal, la imprevisibilidad respecto de su “output” cada vez que dicha obscenidad entra en escena y sale al espacio público. Esta combinación provee una clave respecto de este dispositivo de interpelación obscena al statu quo, a saber: *que la obscenidad sólo constituye una interpelación amenazante cuando su exposición no está previamente pautada en cuanto a sus límites, vale decir, cuando supera un cierto umbral de incertidumbre*. La lógica del espectáculo de masas queda entonces rebasada por un “recalentamiento” de la individuación, y este desnivel es precisamente el lugar de lo obsceno en Morrison. En una cultura del espectáculo y del simulacro, y donde conviven el fetiche hedonista con el modelo disciplinario del *self-made man*, Morrison produce este desnivel. *Sólo cuando la transgresión rompe el límite del espectáculo —cuando se hace imprevisible en el alcance de sus manifestaciones y en el contenido de su discurso— se convierte en obsceno, vale decir, en una forma no digerible de transgresión*. Y la lucha contra el conformismo obligará al propio Morrison a extremar estas manifestaciones conforme el propio sistema vaya expandiendo las fronteras de lo tolerable y lo previsible.

Si el gesto obsceno constituye una señal distintiva de Morrison, el consumo simbólico de masas lo reducirá, a pesar suyo, a la figura del *sex-symbol*. Pero este mismo destino alienado de su interpelación obscena pone al descubierto la otra obscenidad, a saber, la del puritanismo hipócrita de la *mass-media* que siempre inventan alguna forma travestida de “happy-end” para imponerse. La contradicción entre hedonismo y contención quedará disimulada en el fetiche erótico que aplaca el fantasma del cuerpo indómito.

Pero lo obsceno apunta no sólo a poner de manifiesto la inconsistencia del sistema entre sus vertientes hedonista y puritana, sino también exterioriza lo que está simultáneamente contenido y silenciado en dicho sistema. Sugerentes son al respecto las imprecaciones del poeta Malay Roy Coudbery, publicadas en enero de 1967 por *Los Angeles Free Press*, la publicación del *underground* que en ese entonces Morrison leía con tanta efusión: “Me complaceré en la obscenidad, porque arruinaré y destruiré todas las distinciones de clase en el lenguaje (...). La obscenidad es un prejuicio de la burguesía que teme la invasión de la más fuerte cultura de los estratos inferiores (...). Seguiré defendiendo a la obscenidad hasta que haya obligado a la sociedad a adoptar el vocabulario total del ‘hombre’”.

En este mismo sentido, el efecto-Morrison es el de *La manifestación de lo silenciado*. No es casual el recurso a un paganismo *sui generis*, sobre todo en la fugaz obra poética de Morrison, así como el tono pagano que

imprime en los conciertos.¹⁰ *La versión libre del paganismo opera como portavoz de fuerzas silenciadas.* Ya el rock tiene, de por sí, bastante de pagano: en el ritual de comunión seudodionisiaca en los conciertos (con algo del Potlach de las sociedades primitivas, pensemos la analogía entre el rito primitivo de la destrucción de bienes por parte del jefe del clan con los músicos rockeros rompiendo instrumentos en el escenario y arrojando sus trozos al público enardecido), en el panteísmo contemporáneo que propone o sugiere, en una repulsa casi mística a la moral puritana de las Iglesias oficiales, en su espiritualización de caos, en su espurio orientalismo. Morrison lleva esta tendencia a un extremo poco común. Carnaliza el espíritu y espiritualiza la carne, escenifica lo oculto, “desdisimula”: quiere inundar la modernidad con paganismo.

La obscenidad se hace difícil de neutralizar en tanto liga el desenfado erótico a un simulacro de iluminación. Temas musicales como “The End” fusionan un clima poético de iluminación subjetiva con diatribas contra el padre, pulsiones incestuosas e invitación a la psicosis. (“Los niños están todos psicóticos”, “Papá, quiero matarte”, “Mamá, quiero fornicarte”, etc.) La obscenidad encarna en la imagen del “profeta procaz”. Morrison es a la vez lascivo y puro, demonio con ángel, filoso y fluido, y en esa mezcla saca a la luz pública las fuerzas más oscuras: la inconexión psicótica, la asociación libre llevada al límite de la grosería, el desatino, la desvergüenza, el desenfado, la pérdida de todo sentido del ridículo. El escenario —el *onstage*— es el lugar para hacerlo, el templo del ritual pagano. “El único momento en que realmente me abro —decía Morrison— es en el escenario; la máscara de la actuación me lo permite, un lugar en que al ocultarme puedo revelarme”. Lejos del modelo secularizado que pretende fundamentar la libertad sexual mediante un discurso psicologizante, Morrison moraliza el placer, exhorta a su uso como un predicador invertido. No desacraliza, sino que sacraliza lo pecaminoso o lo reprimido. La obscenidad recae en esta inmediatez de un goce polimorfo invocada por el “niño-bonito”, el “niño-brillante”, el “niño-sensible”. Como Georges Bataille, la “puesta en ruido” de lo que se hace en silencio, la puesta en luz de lo que se practica a oscuras.

¹⁰ En el libro póstumo de poesía, *The American Night*, Morrison retoma el tema nietzscheano de la muerte de Dios pero como un momento sagrado, de plena libertad y florecimiento de “personas divinas”. El libro está plagado de sugerencias de corte pagano: sacrificios humanos para alentar una nueva religión, divinización del sexo, hedonismo trascendente, etc.

El gesto dionisiaco

Otro gesto discursivo de Morrison se inscribe en el movimiento de “expansión de la conciencia” que acompaña todo el movimiento musical-cultural de fines de los ’60 y comienzos de los ’70. “No impedirás a tu prójimo alterar su conciencia”, proclamaba el gurú-terapeuta del momento, Timothy Leary. Y el crítico de cine de *Los Angeles Free Press* señaló alguna vez: “Si los Beatles y los Stones están ahí para hacer estallar tu mente, los Doors están para después, una vez que tu mente ya se ha ido”. Morrison dijo alguna vez, emulando a Blake: “La poesía abre todas las puertas. Puedes pasar por cualquiera de ellas que te acomode”. Y lo que es más “rimbaudiano”: “Yo no saldré ... tú debes venir a mí ... aquí donde yo construyo un universo dentro del cráneo para rivalizar con lo real”. Varios fenómenos de la época convergen en este imperativo de expandir las fronteras de la percepción: la revolución hipercreativa de las formas de la música popular, el boom de las psicoterapias humanistas y un freudismo pasado por el filtro libertario de Marcuse y Norman Brown, el teatro experimental y sus *happenings*, el consumo intensivo de alucinógenos con fines de aprendizaje y autoexploración (“Las drogas son una apuesta con tu mente”, señala Morrison en un poema de *Wilderness*), y los grandes festivales musicales utilizados como experiencias de comunión de masas.¹¹

En esta confluencia los Doors establecen vínculos de identidad, síntesis y diferencias. De una parte, quedarán *ex post* catalogados como el grupo pionero del “acid-rock”. En el árbol genealógico del Pop, Albert Raisner ubica a los Doors en el centro del “acid rock”, como grupo del *underground* psicodélico. El ritmo lento y aletargado, armonías que suenan irreales, timbres nuevos, canciones de larga duración, son elementos propios de las primeras formas del “acid rock”, desde los Doors hasta Pink Floyd: “Para los creadores de “acid rock” se trata de saltar hacia los paraísos artificiales con los cuales enriquecer la vida cotidiana de ellos y de los demás”.¹² El mismo nombre del grupo The Doors es indicativo, pues nace del conocido poema de Blake tantas veces citado por Morrison (“Si las puertas de la

¹¹ Los festivales-rock alcanzan en el 69 un hito con Woodstock y otros eventos que reúnen a más de 200.000 asistentes en Estados Unidos, y con un remate trágico en un recital de los Rolling Stones donde mueren cuatro personas, una de ellas asesinada frente a las cámaras por un matón de los Hell Angels. En estos recitales hay mucho de ritual pagano: destrucción de instrumentos en el escenario, abjuraciones, etc. En esto se especializó el grupo rock The Who, con destrucción de guitarras, mucho psicodrama, y volumen muy alto del sonido.

¹² Albert Raisner, *L'Aventure Pop* (París: Editions Robert Laffont, 1973), p. 115.

percepción se limpiasen, todo se le presentaría al hombre tal como es de verdad: infinito”). Morrison mismo habló recurrentemente de su voluntad por extremar los límites de la percepción y “pasar al otro lado”.¹³ Ray Manzarek, el tecladista de los Doors y arreglador del grupo, lo llamó alguna vez el “chamán eléctrico”, cosa que a Morrison no le desagradaba en absoluto como imagen mistificada y pagana de sí mismo. Un pasaje de su prosa poética resulta llamativo en este punto: “En la sesión, el chamán conducía. Un pánico sensual, deliberadamente evocado por medio de drogas, cánticos, danzas, lleva al chamán al trance. La voz cambia, el movimiento es convulsivo. Actúa como un loco. Estas histerias profesionales, elegidas precisamente por su aprendizaje psicótico, eran dignas de estima. Mediaban entre el hombre y el mundo espiritual. Sus viajes mentales formaban el eje de la vida religiosa de la tribu”.¹⁴

Los Doors operan también como síntesis entre una experiencia de masas y una propuesta crítica-ilustrada. Por un lado, Morrison estaba imbuido en el discurso del *underground* psicodélico ilustrado, del pop culto, desde Andy Warhol hasta el Living Theatre, pasando por Timothy Leary, Norman Brown y Allen Ginsberg. También podía hacer de puente entre el rock y la nueva izquierda “radical” de Jerry Rubin y de los antipsiquiatras ingleses.¹⁵ Por otro lado, los conciertos de los Doors y su impacto en el mercado discográfico constituyen un fenómeno multitudinario. En esta síntesis, Morrison es el rock y a la vez el discurso sobre el rock, consumido por adolescentes de clase media y supervalorado por la nueva izquierda y la nueva estética: el vaso comunicante entre el Village y el Madison Square Garden, la fusión de la política radical con una radicalidad transpolítica, el rockero y el poeta. El célebre poeta inglés Michael McClure, con quien Morrison tuvo encuentros poéticos y trasnochados, señaló algunos años

¹³ “Break on through to the other side” (“irrumper hacia el otro lado”) es el *leitmotiv* de uno de los primeros éxitos de los Doors; “take the highway to the end of the night” (“toma la autopista hasta el final de la noche”); y en el tema “The End” imágenes como “visit weird scenes inside the gold mine” (“visita escenas locas dentro de la mina de oro”) y “ride the snake” (“cabalga sobre la serpiente”). Alguna vez señaló, autobiográficamente, que “he estado experimentando los límites de la realidad... tenía curiosidad por saber qué ocurriría”. Y en una autoentrevista que hace de prólogo en una de sus obras poéticas póstumas, Morrison señala: “Si mi poesía pretende algo, es liberar a la gente de las formas limitadas con que ve y siente”.

¹⁴ En Jim Morrison, *The Lords and the New Creatures* (Nueva York: Simon & Schuster, 1987), p. 71.

¹⁵ Los antipsiquiatras ingleses en el 67 incorporan el rock a la temática de la dialéctica de la liberación, y la politización en torno al rock crece por sincronía con la revuelta negra, la resistencia a la guerra de Vietnam, y la crítica sociológica a la sociedad opulenta.

después de la muerte de Morrison: “No conozco poeta que lo supere dentro de la generación de Jim. Pocos poetas han sido figuras públicas o animadores de tal envergadura”.¹⁶ Las declaraciones de Morrison en las entrevistas ilustran este puente entre el poeta maldito, el radical ilustrado y el ídolo de masas. Hacia fines del 66 —por tomar un ejemplo— declara: “Siempre me he sentido atraído por ideas relativas a la revuelta contra la autoridad: cuando te reconcilas con la autoridad, te conviertes en una autoridad. Me gustan las ideas que promueven la ruptura y el desborde del orden establecido. Me interesa todo lo relacionado con la revuelta, el desorden, el caos y, sobre todo, la actividad que parece carecer de todo sentido”.¹⁷

Sin embargo, Morrison también introduce fisuras en este juego de identidad y de síntesis entre rock de masas, expansión de la conciencia y radicalidad culta. Su “gesto dionisiaco” tiene un efecto disolutivo que transgrede incluso las contrarreglas de hippies, antipsiquiatras y radicales. En este sentido Morrison está más cerca de Mick Jagger y los Rolling Stones que de John Lennon y los Beatles.¹⁸ Entra en la lista de los malditos del rock y los que mueren reventados: Lenny Bruce, Brian Jones, Jimmy Hendrix y Janis Joplin. Su propia poesía muestra la veta disolutiva con giros tales como “cuánto más se extrema el cuerpo más fuerte crece el espíritu”, y referencias a sueños calientes, danzas febriles, libertad con locura. Son ilustrativos algunos trozos de uno de sus libros póstumos de poesía. En *Wilderness* encontramos un breve poema de resonancia dionisiaca: “Las políticas del éxtasis son reales/ Acaso no las sientes trabajando dentro tuyo/ haciendo de la noche el día/ mezclando sol con mar”.¹⁹ Otro de los libros póstumos está poblado de sugerencias dionisiacas: lujuria en las calles, burla luminosa, temperamentos inflamados, bacanales de liberación.²⁰ *Dionisos vs. Tío Sam* es la pugna que subyace a muchos de los poemas en este

¹⁶ Epílogo de la biografía citada de Hopkins y Sugerman, p. 378.

¹⁷ Citado por Jerry Hopkins y Danny Sugerman en la más completa biografía de Morrison, *No One Here Gets Out Alive* (Nueva York: Warner Books, 1981), p. 107. En el mismo libro los autores citan varias entrevistas que revelan el énfasis de Morrison en el proyecto crítico en que pretendía inscribirse como músico de rock y como pensador.

¹⁸ Los Doors les deben a los Rolling Stones el efecto dionisiaco y apocalíptico de la música en vivo —lo transgresor/seductor/repulsivo—. Mick Jagger es el primer no-beatle, en el sentido de dramatizar la libertad musical como transgresión; es él, y no los Beatles, el rechazado por los adultos: stonefuria vs. Beatlemanía. En los Stones aparecen los primeros elementos claramente disolventes: la androginia, la primera muerte por exceso de droga en el rock (Brian Jones), la violencia en los recitales, etc.

¹⁹ Jim Morrison, *Wilderness* (Nueva York: Vintage Books-Random House Inc., 1989), p. 173.

²⁰ *The American Night* (Nueva York: Vintage Books-Random House Inc., 1991).

texto. Y en su obra poética más influida por Blake y Rimbaud las resonancias dionisíacas son muy marcadas: “Todos los juegos contienen la idea de la muerte”, o “el miedo y la atracción de ser deglutidos”, o “libre para disolverse en la vorágine estival”, o la pregunta “¿Qué sacrificio, a qué precio puede nacer la ciudad?”.²¹ El panteísmo urbano-moderno aparece por todos lados en esta primera obra poética de Morrison. La máxima de Blake según la cual “el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría”, y el llamado de Rimbaud a la “desorganización de todos los sentidos”, repican como una mantra en la cabeza de un Morrison marcado por ambos poetas. Y su juego de fundir sangres con su refinada amante Ingrid Thompson no es casual, si se recuerda que antes de los 20 años Morrison se encerraba en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos a devorar libros de demonología en la Inglaterra de los siglos XVI y XVII, y a demostrar que Geronimus Bosch era miembro de la secta hereje de los adamitas. Todo esto es congruente con el tipo de conciertos que dieron a los Doors una reputación poco moral: *performances* en el escenario con alucinógenos en los bolsillos y en la cabeza, simulaciones onanistas con ajustados pantalones negros de cuero, e invitaciones a la comunión orgiástica.

Si el gesto obsceno irrumpe desde Morrison como individualidad viscosa, el gesto dionisíaco lo hace como amenaza a la individualidad. El Dionisos de Morrison cancela cualquier posibilidad de individuación. En la literatura norteamericana está pendiente hacia la disolución, que de manera efectiva o virtual en la muerte; está más cerca de Burroughs que de Ginsberg. La invitación a este tipo de lucidez que desemboca en la disolución no sólo atenta contra el espíritu de la modernidad establecida, sino también contra la crítica de la modernidad que en los '60 se consagraba en el arte, la cultura crítica y la psicoterapia experimental. Una vez más, exceso de paganismo. Los valores emergentes de “crecimiento personal”, autenticidad, o revolución en la organización social no sobreviven en el gesto dionisíaco: son arrastrados también por la tendencia fusionante-disolvente del gesto.

¿Significa esto que el gesto dionisíaco de Morrison es contraproducente también para la “izquierda crítica”? ¿O esta insubordinación, que incluso transgrede el discurso del neohumanismo de los sesenta, implica, por el contrario, una fuerza más radical todavía?

Difícil dilucidarlo. Si se trata de radicalidad, la revuelta de los sesenta no fructificó en la utopía albergada en su esperanza. En parte, cayó en la trama de desublimación represiva advertida por Marcuse; en parte, se institucionalizó en los márgenes del statu quo, y en parte, también, modificó la

²¹ *The Lords and the New Creatures* (Nueva York: Simon & Schuster, 1987).

sensibilidad gregaria. Morrison también fue fetichizado por los *mass-media* y la cultura del consumo, y sobre eso volveremos más adelante. Pero hay en su fugaz trayectoria un gesto dionisíaco que permanece insumiso y extraño. Las imágenes que se le repiten algo parecieran indicar, si bien de manera difusa: los indios desangrándose sobre una carretera de Nueva México; las colegialas “violadas en edificios de verano”. La cotidianeidad se inunda con pequeños apocalipsis. “Cada día como un viaje a través de la historia” evoca en uno de sus poemas. Lo dionisíaco aparece como una escatología incesante, pero sin final. Desplazado de su escena ancestral y llevado a los tiempos de Morrison, el gesto dionisíaco se convierte en un curioso gesto de disolución: aniquilamientos virtuales, fusiones casi histéricas. Pero la histeria ya no como materia de disquisición clínica, sino como materialización de una energía a-social, puesta en marcha de un movimiento colectivo sin actor colectivo. En esta figura, la radicalidad ya no apela a la utopía de las “potencialidades humanas”: el gesto dionisíaco está mucho más acá o más allá de la cuestión de las potencialidades, hace referencia al absurdo de todo ordenamiento humano y a la arbitrariedad de cualquier lógica social. La invitación a una fusión sin reserva, *sea o no tomada en serio por la masa que presencia*, afirma por sí misma una incontestable *veracidad del caos*. El festín de Morrison disuelve el orden de lo social en el caos de los impulsos polimorfos, donde hay tantas verdades como delirios posibles. Las usinas humeantes del deseo muelen cualquier realidad que se pretenda claramente comunicable o normalizadora, cualquier logos cultural o contracultural. Uno de los poemas en el *Wilderness* de Morrison ilustra esta imagen de caos dionisíaco: “Vuelve a entrar en el dulce bosque/ Entra en el sueño caliente, ven con nosotros/ Todo está despedazado/ y baila”. Caos significa aquí *un orden que evidencia su capricho original*, vale decir, la evidencia de que cualquier orden puede verse como el mero relato de un orden entre otros, apenas descriptivo y, por lo tanto, perfectamente prescindible.

El gesto dionisíaco produce este efecto. Es allí donde la disolución opera, a la vez, con mayor levedad y resolución. La danza desordenada de Morrison sobre el escenario, la integridad siempre a punto de quebrarse, la confusión de las tantas figuras que encarna casi simultáneamente, las verdades que se devoran unas a otras, la borrachera mental que ya no puede separarse de la borrachera de la realidad: todo importa y nada importa. Dionisos ilumina pero a la vez incendia cualquier pretensión iluminista. No hay direccionalidad, no hay fundamento, no hay razón. Todo se pegotea con todo y, por lo mismo, nada con nada. Sólo esa *apariencia de locura puede tocar una esencia de la libertad*, en cuanto mezcla las descripciones del mundo, rompe la ilusión de un sujeto trascendental y de un mundo suscep-

tible de descripciones únicas: “No estoy loco, decía Morrison, lo que me interesa es la libertad”.

El gesto dionisiaco de Morrison es, por lo tanto, contra la modernidad, incluida la de izquierda y la modernidad autocrítica. Lo dionisiaco es la imposibilidad de sujetos constituidos y diferenciados, la pulverización de un mundo moderno que jerarquiza consumidores y consumidos, observadores y protagonistas. Es también la imposibilidad misma de los *mass-media* como productores de una vida vicaria para sus consumidores (en la televisión, en el cine, en el teatro, en la novela, en la figura de los ídolos y los personajes). Nada lo ilustra mejor que la visión que Morrison entrega de la modernidad en su primera obra poética: “La jerarquía de los hombres entre actores y espectadores es el hecho básico de nuestro tiempo. Estamos obsesionados con héroes que viven en nuestro lugar y a quienes castigamos..., nos conformamos con lo ‘dado’ en la búsqueda de nuestras sensaciones. Nos hemos metamorfoseado desde un cuerpo enloquecido que danza en las colinas en un par de ojos que observan en la oscuridad”.²² Dionisos contra una modernidad “voyerista” condenada a las distinciones: “En mayor o menor medida todos padecemos la psicología del voyerista. No en un sentido estrictamente clínico o criminal, sino en toda nuestra postura física y emocional ante el mundo. Cada vez que buscamos romper este dictado de la pasividad, nuestras acciones son crueles y torpes y generalmente obscenas, como un inválido que ha olvidado cómo caminar”.²³ El Dionisos de Morrison se vuelca también contra todo discurso crítico que incurre en la lógica del “vampiro callado” del voyerista: Dionisos experimenta, el crítico observa. Disolución de la modernidad como jerarquía de actores y de observadores. Llámese paganismo contemporáneo, panteísmo libertario, escatología urbana. “Trata de incendiar la noche”, dice la canción.

El gesto dionisiaco marca la distancia, disolviendo toda distancia entre el observador y conformista y su imagen, y entre el observador crítico y su objeto. Morrison sintetiza la contracultura pero también la rebasa. Va más allá, a la oscuridad de las mezclas, a la densidad de las enloquecidas transfiguraciones. Pagano, demasiado pagano.

²² Jim Morrison, *The Lords and the New Creatures*, op. cit., p. 29.

²³ *Ibidem*, p. 39. En el mismo texto, otro pasaje lúcido del voyerista: “El voyerista, el *peeper* ... es un comediante oscuro. Repulsivo en su oscuro anonimato, en su invasión secreta. Compasivamente solo. Pero extrañamente capaz, mediante este mismo silencio y transacción, de emparejarse desconocidamente con cualquiera dentro del rango de su mirada. Esta es su amenaza y su poder” (p. 40). Y con la misma agudeza: “Una posesión tenue, desprovista de riesgo, finalmente estéril. Con una imagen no hay peligro a la puerta” (p. 48).

Gesto obsceno y gesto dionisíaco: individualidad viscosa y disolución de identidad son dos operaciones en las antípodas, pero ambas violentan la modernidad y la crítica de la modernidad. La obscenidad destapa la zona oscura del individualismo y le obstruye su regreso a la sociabilidad de masas. La invocación dionisíaca apunta al otro extremo de la penumbra, destapa lo que las masas más temen de sí: la caída sin retorno a la reconstitución de un sujeto. La modernidad queda en jaque a dos puntas. La mezcla-Morrison no es sólo un par de gestos discursivos: es la inviabilidad de cualquier otro gesto que le sobreviva. ¿Quién podrá defenderse de esta astucia del paganismo?

III. SEGUNDO ELEMENTO DE LA MEZCLA-MORRISON: ENTRE EL SHOW DE LA TRANSGRESIÓN Y LA TRANSGRESIÓN DEL SHOW

Morrison trata de abrir una fisura en la “desublimación represiva” que Marcuse, en la misma época, tanto imputaba a la acción del sistema. El rock de los '60 ilustró a la postre esta tesis marcusiana, según la cual la transgresión a la ideología y a la cultura represiva es recuperada para el consumo de masas, neutralizada mediante su incorporación en los *mass-media*, restringida a una especie de rebelión dominical o vacacional, integrando así el propio metabolismo del orden de cosas que pretende impugnar. El poster de Guevara y de Hendrix en las alcobas de adolescentes que forman parte del “grupo de honor” en sus escuelas —hoy pululan en las grandes ciudades las postales con fotos de Morrison—, o las orgías donde la sexualidad se invierte de un modo prolijamente reglamentado y se olvidan de regreso al hogar, serían claros ejemplos de esta sublimación represiva. El rock también puede ubicarse en el mismo contexto, como mero simulacro de comunidades de repulsa: “Mientras sus variados auditorios pueden verse como si formaran comunidades identificables, de hecho sólo son el simulacro de tales comunidades, imágenes temporarias, como la ola humana en los estadios, celebraciones momentáneas de una comunidad imposible en medio de un anonimato obligado”.²⁴ Vale la pena recordar que el rock, con todo su discurso contracultural y su efecto irritante en los conflictos intergeneracionales, dio un impulso inédito al “show-business”, les permitió a

²⁴ Lawrence Grossberg, “Rock and Roll in Search of an Audience”, en *Popular Music and Communication*, edit. por James Lull (Newbury Park-California: Sage Publications, 1987), p. 192.

los grandes sellos discográficos multiplicar exponencialmente sus ventas y a los productores de conciertos ampliar sus ganancias como nunca antes.²⁵

Los Doors no escaparon a este peaje del *establishment*, y junto al éxito discográfico vino la fetichización de su imagen para el consumo de una vasta clase media conformista y dotada de cierta sensibilidad para los productos exóticos. Muy ilustrativos resultan, en este respecto, los epítetos que las revistas de mayor consumo de masas, tanto del *establishment* como del *underground*, pusieron junto a las fotos de The Doors en sus tiempos de gloria. El *Newsweek* se refirió a ellos como “un mundo de Halloween y frutas prohibidas” en su número del 6 de noviembre del 67, mientras el *Village Voice* se refería a Morrison afirmando que “realmente no ha habido un símbolo sexual de tal altura desde que murió James Dean (...) podría convertirse en lo más apetecido para la libido de masas por un largo tiempo”. El crítico neoyorquino Albert Goldman lo apodó “Dionisos de la era del surf” y “Adonis hippie”. Otros titulares hablaban de Morrison como “poético pero no bonito”, “sexualidad infantil perverso-polimorfa”, etc.²⁶ El fenómeno-Morrison y el éxito de The Doors entraban así al círculo dócil del pintoresquismo de masas.

Esta fetichización no escapó a los ojos de Morrison y mantuvo con ella una relación problemática. La desublimación represiva era, precisamente, el costo que él quería evitar, y se expresa en muchos de sus conflictos con los otros integrantes de The Doors, sus reservas en los modos de comercialización de las canciones del grupo, sus formas de abordar las entrevistas de prensa y sus exabruptos en los conciertos masivos. Sabía que la eficacia del arte contestatario radicaba en el peaje que éste era capaz de cobrarle, a su vez, al “show-business” y al consumo de masas. Pero la batalla contra su propio fetiche tampoco estaba exenta de ambigüedades,

²⁵ La industria discográfica post-Presley en los '50 registró aumentos en las ventas en Estados Unidos desde 277 millones de dólares en 1955 hasta 603 millones en 1959, todo esto explotando el mercado de consumo juvenil. En la década siguiente el rock alcanzó niveles de ventas jamás soñados por la era del *roncanrol*, y en 1967 (año de estrellato para The Doors) la industria discográfica estadounidense superó la marca de venta de los mil millones de dólares, aumentando a 2 mil millones hacia 1973, mientras el porcentaje correspondiente a la venta de discos de música clásica bajó del 25% en los '50 al 5% a comienzos de los '70. Todos los aspectos del negocio musical se subordinaban a las campañas de ventas de discos: actuaciones en vivo, programas de radio y televisión, entrevistas de la prensa, sesiones fotográficas, etc. (Véase al respecto el artículo de Simon Frith, “The Industrialization of Popular Music”, en el libro editado por James Lull ya citado, *Popular Music and Communication*, pp. 53-77.)

²⁶ Tomado de la biografía citada de Jerry Hopkins y Danny Sugerman, *op. cit.*, pp. 154-156.

pues la seducción de la cámara fotográfica y del impacto noticioso también operaban como bálsamo para su propia autoimagen.

La relación de peaje mutuo que los Doors entablan con el sistema ya tenía algunos precedentes en los Rolling Stones, Janis Joplin y otros rockeros reventados que podrían alistarse en las zonas de la contracultura. En el caso del rock, la cuestión es de confrontación en el propio terreno de la cultura de masas: o bien allí se diluyen los discursos de ruptura, o bien cavan agujeros. Morrison quiere cobrar alto su peaje. Explota como nadie la idea de que el recital de masas debe capitalizarse como un escenario de insurrección y descontrol. Entra en crisis con su propio público cuando éste se vuelve acrílico y más atraído por la sugestión fálica del *sex-symbol* que por los mensajes de ruptura. No tolera ese espejo ni ser el espejo indulgente para el público. Hacia 1968 se vuelca contra sus fans, y durante meses los estuvo escupiendo en los conciertos (o escupiendo la imagen que ellos tenían de él). Se reserva el derecho de improvisar a tal extremo en sus presentaciones en vivo que genera incertidumbre entre sus propios compañeros, excitación en el público, desconfianza en los promotores y desasosiego en la policía. Recurre a los límites de la obscenidad y allí se instala por ratos que a ratos exceden el umbral de la desublimación represiva.

Hacia la segunda mitad de 1968 aparece en Estados Unidos un nuevo modelo de recital rock, el *riot-concert* (o “concierto- revuelta”), en el que se pretende provocar el delirio del auditorio para hacer presente alguna forma de desborde: saltos al escenario, interrupciones de las *performances* por obra de un público descontrolado, todo lo cual obligaba a un creciente control policial dentro de los recintos del concierto rock. Morrison fue una de las primeras figuras en motivar el tránsito del concierto-comunión al concierto-revuelta, pero también fue uno de los primeros en verificar cómo este tránsito no escapaba al sistema de fetichización. En una entrevista señaló: “Traté de estimular algunos líos, y después de algunos intentos me di cuenta de que era un chiste. Pronto llegó a un punto en que la gente creía que un concierto sólo era exitoso si todos saltaban y corrían un poco. Es un chiste porque no conduce a nada. Creo que sería mejor dar un concierto y mantener sumergido el *feeling* para que a la hora de marcharse todos vuelquen esa energía hacia las calles y de vuelta a casa”.²⁷ Esta misma frustración lo lleva a extremar las cosas al límite de la legalidad en su primer concierto en Miami ofrecido en 1969.

El concierto del 69 en Miami le costó a Morrison un largo y engorroso proceso judicial entablado por el Estado de Florida, con los cargos de

²⁷ Citado por Hopkins y Sugerman, *op. cit.*, p. 211.

felonía, masturbación, actitud lasciva, exposición indecente, abierta profanación y ebriedad. La invitación al placer que Morrison le formuló a un público acrítico y enardecido no fue un arrebató espontáneo del vocalista de los Doors, sino la puesta en práctica del modelo propuesto por “Paradise Now” de llegar al límite de la ley. Publicitado por los *mass-media*, el juicio debió producir un efecto contradictorio en el propio Morrison: fastidio, por un lado; pero, por el otro, cierta complacencia en haber puesto en evidencia los límites de la ley cuando se trata de transgresiones con potente resonancia simbólica. El escándalo de Miami y el proceso que le siguió constituyen, en el caso Morrison, el momento en que la tensión entre el “show-business” y el escándalo de la transgresión alcanzó su máxima temperatura.

¿Qué ocurrió en ese concierto realmente? Llama la atención que los cargos imputados a Morrison reflejaron una evidente confusión, por parte de la autoridad judicial, entre el plano simbólico y el real: la masturbación, la felonía y la exposición indecente fueron simulacros explícitos en sus alusiones, pero simulacros al fin. Este punto no es irrelevante cuando se trata de examinar en qué momento el show de la transgresión se transmuta en transgresión del show, vale decir, en qué situación la desublimación represiva deviene sublimación subversiva. La mezcla de elementos que Morrison actualizó sobre el escenario da una pauta. Por un lado, las larguísimas interrupciones en la continuidad de la música para imprecicar fuera de libreto al público, a sus propios compañeros de grupo, al molde del espectáculo, a la policía, a las familias y a los valores. En segundo lugar, un discurso que también se salía del libreto *sin medida de tiempo y sin sentido del espectáculo*, y en el que incitaba al público a practicar *ya mismo* un amor despojado de sentimentalismo y de asepsia puritana. La siguiente transcripción de sus monólogos en el recital de Miami, basada en la documentación recopilada en la biografía de Morrison ya citada, nos da una idea: “Hey, escuchen, me siento solo, necesito un poco de amor, pasarlo bien... ¿Acaso ninguno de ustedes va a venir a amar mi culo? Vamos, vengan...; lo necesito, sí, lo necesito, sí lo necesito, sí...; ¡vengan de una buena vez!...; ¡son ustedes una manga de idiotas de mierda!... ¡Cómo dejan que otros les digan lo que tienen que hacer! ¡Cómo dejan que otros los empujen así! ¿Cuánto tiempo creen que esto va a durar? ¿Hasta cuándo se van a dejar empujar así? ¿Hasta cuándo? A lo mejor les encanta, a lo mejor les gusta que les enrostran la jeta en la mierda... ¡Ustedes son todos una manga de esclavos! ¿Qué van a hacer para remediarlo, qué van a hacer?”

A esta altura el show de la transgresión —la desublimación represiva— hacía agua por varios lados. La imagen del “público-rebaño” había sido nombrada sin eufemismos y sería blasfemada durante casi una hora.

Paradójicamente, Morrison hacía el papel del pastor que forzaba al rebaño a des-constituirse como tal. Imprecaba su conformismo y, al mismo tiempo, le exigía actuar en conformidad con la invitación orgiástica que él le formulaba en ese momento. La desestructuración consistía en usar el mismo mecanismo de fetichización e idolatría impuesto por la cultura de los *mass-media*, pero invirtiendo sus mensajes. De esta manera, Morrison aprovechaba la condición de ídolo que le había consagrado el mercado cultural, pero para pastorear sus ovejas por el camino del lobo o del macho cabrío. En esta mezcla de formatos establecidos con mensajes revulsivos, Morrison no desistía del vínculo de adoración y endiosamiento que lo situaba por encima de su público, sino que movilizaba ese mismo vínculo en un sentido muy particular: para transmutar la adoración en orgía, vale decir, para disolver el vínculo entre el espectador y el músico y, por extensión, entre el individuo y el ordenamiento del poder. En esta mezcla no cabía forma alguna de desublimación represiva, sino sólo la disyuntiva entre transgresión frontal u obediencia estúpida.

Mientras tanto el productor de los Doors, errático y confundido, intervenía en el escenario para suplicarle a Morrison que cortara las interrupciones y siguiera con los temas musicales que, una y otra vez, los otros integrantes del grupo comenzaban a ejecutar para retomar el espectáculo. Esta *visibilidad del desconcierto* por parte de los responsables del espectáculo fue otro elemento clave en el tránsito del show de la transgresión a la transgresión del show. La ira “en vivo” de Morrison contra sus propios músicos y el productor aumentó el efecto de lo imprevisto. La transgresión de la ley y de las reglas, que Morrison les pedía a sus jóvenes auditores, aparecía casi involuntariamente ilustrada por la indocilidad del propio Morrison frente a sus propios compañeros en el escenario, que ya no parecían tolerar tal exceso. Se instalaba, con ello, una *línea de desarreglos* que iba a desde la forma del espectáculo hasta los contenidos de la interpelación de Morrison al público. Conforme se desmoronaba la estructura del show —no ya como un desmoronamiento teatral, concertado, previsto, sino realmente fuera de control—, la invitación de Morrison al público a sexualizarse y a “meterse las normas por el culo” también adquiría un efecto des-teatralizado. No es casual, pues, que el Estado de Florida se haya querellado tomando lo simbólico por real —la masturbación, la exposición de genitales—. No es casualidad, tampoco, que después de casi una hora de invitación a la orgía el público haya terminado por lanzarse sobre el escenario, y un espectador le haya regalado un cabrito vivo a Morrison, quien lo alzaba al más puro estilo de un festín dionisíaco; y pese a que uno de los promotores tomó el micrófono para detener el show y advertir al público sobre los

peligros del caso, las adolescentes subieron a la tarima a bailar con Morrison, quien hacía oídos sordos a las advertencias, bailaba con ellas y gritaba: “No nos vamos hasta sacar la roca (¿el sexo?) para afuera”. Una vez que el escenario se pobló de jóvenes que bailaban y gritaban, uno de los oficiales de seguridad del espectáculo intervino y sacó a Morrison de la escena. El delirio siguió por un rato mientras Morrison se desplazaba hacia los camarines.

Después vino el proceso judicial y de allí en adelante los Doors tuvieron que recorrer la pendiente conocida hacia la contención, menos poder para Morrison, y un volumen decreciente de caotización en público. Pero el gesto de sublimación transgresora había abierto un “momento de caos” que iba más allá del sensacionalismo para la prensa y el castigo de la ley. Más aún, el discurso de la ley no hizo más que denunciar precisamente el sentido que Morrison buscaba en su gesto: proponer desde una posición minoritaria un tipo de discurso capaz de convertirse en regla general. No es casual que el juez del caso, Murray Goodman, haya invocado un razonamiento kantiano como argumento para dictaminar su sentencia: “Si admitimos que esta nación acepta, como estándar de comunidad, la exposición indecente y el lenguaje ofensivo que usted ha utilizado, admitiríamos que una pequeña minoría que prefiere obscenidades, desestima la ley, el orden y desprecia totalmente nuestras instituciones y nuestro patrimonio, decide sobre los estándares comunitarios para todos nosotros”.²⁸

Morrison había ejecutado su mezcla en versión fidedigna y sin concesiones. Más que un show, la desestructuración de todo show pensable, el sabotaje al reino de la representación, el retorno a una locura presimbólica. Recordemos la ya citada frase de uno de sus poemas: “Nos han reducido de un cuerpo loco bailando en la colina a un par de ojos observando en la oscuridad”. A tal punto se entreveró lo simbólico con lo real, que finalmente el acatamiento de los auditores a subir a bailar y amarse sobre el escenario también podía dar la impresión de un desacatamiento decisivo de las normas represivas que Morrison una y otra vez invitaba a violar. La convocación a ser lascivamente amado por su público “ya y sin más dilación”, la increpación a la resistencia del público a seguir su invitación; la forma lúcida, desafiante y crítica de ligar esa resistencia a los “amos represivos” de la sociedad (educación, familia, Tío Sam, etc.); la invitación “ya mismo” a desembarazarse de la represión sexual; la increpación sobre el escenario a los productores y músicos; la *duración* de todas estas imprecaciones, y finalmente la caotización del espectáculo con los jóvenes efectiva-

²⁸ Citado por Hopkins y Sugerman, *op. cit.*, p. 317.

mente subiendo a bailar y gritar al escenario: todo esto acabó formando parte de una sola línea de disolución. Conforme el show se desdibujaba, se desdibujaba también la eficacia de la sublimación represiva. La “simulación” de que cualquier cosa podía ocurrir se confundió, por un momento, con la “sensación” de que podía pasar cualquier cosa. En algún álgido punto de la noche el caos dejó de ser fetichizable; Dionisos no fue más una representación histórica, el paganismo se sustrajo al control del padre cautelador.

No fue casual. La experiencia de Morrison con el Living Theatre y el tipo de discurso que activó en escena durante la tórrida noche de Miami mostraban una filiación deliberada. Otros conciertos previos de los Doors ya habían requerido la intervención de la policía para contener los excesos de Morrison, pero fue en el concierto de Miami donde esta *filiación discursiva* revertió el show del desorden en imposibilidad de cualquier show. La defenestración del padre fue escenificada en varios flancos simultáneos: contra los músicos y organizadores del espectáculo, contra la pasividad y sometimiento del público, contra la versión “blanqueada” del amor, contra las instituciones. Un hilo luminoso de desacato pudo establecerse entre el micrófono y la masa de auditores. El peaje a Tío Sam se había cobrado esta vez.

El umbral de transgresión alcanzado en Miami pone de manifiesto una tensión que recorre todo el itinerario del rock: aquella entre una auténtica *reorganización sensorial-afectiva* y una reabsorción de esa voluntad en la dinámica del consumo mercantil. En el rock “la música no se restringe a objetos o textos singulares —la canción, el disco— sino que existe en una realidad intertextual o transtextual en la que producir, bailar o escuchar la música nos hace a todos, en cierto modo, convertirnos en sus autores (...) y a través de nuestros cuerpos la música se une y enreda con otras historias —ropa y clase, moda y fantasía, estilo y sexo, raza, género, deseo, etc.—”.²⁹ Morrison usó el rock para inclinar la balanza hacia el lado del caos, en *contraposición al uso que el sistema de consumo hizo del rock a través del montaje discográfico y el show business*. Tal vez esto fue posible porque, a diferencia de otras estrellas del rock, Morrison no era realmente un rockero, ni siquiera era un músico. Se apropió del rock como pudo hacerlo de una cámara cinematográfica o de un texto poético, cosa que también hizo o intentó antes y después de su paso por el rock. Allí instaló una diferencia propia de su mezcla: instrumentalizó un género musical para llevarlo al terreno opuesto al que ese género fue conducido por la industria cultural. Inten-

²⁹ Iain Chambers, “British Pop: Some Tracks from the Other Side of the Record”, en *Popular Music and Communication*, op. cit., p. 242.

sificó los elementos de transformación del rock: la reorganización de la vida en torno a una producción estética que simbolizaba la libertad expresiva, y *el paso deliberado de la explosión expresiva del rock* (en las formas de musicalizar, poetizar, sentir, escuchar y bailar) a *una explosión moral que fuera más allá de la desublimación represiva* (sobre todo a través de una imagen difusa de orgía desreglamentada). Más que entretener, Morrison quiso hacer uso del rock para socavar las raíces del aburrimiento: la disciplina de la producción industrial y el rito mediocre del consumo. Más que canalizar energías reprimidas, hacerlas rebasar las estructuras de la represión (valga el ejemplo de Miami). El rock fue, en este sentido, el ring en que Morrison libró su propia guerra contra el conformismo del “American way of life” —y la guerra contra toda simulación conformista de transgresión a este modo de vida—. En este contexto debiera explicarse la exacerbación y des-histerización que hizo Morrison de algunos elementos incipientes del rock: su paganismo “libre”, su trabajo con la imagen del caos, su matriz dionisiaca, su coqueteo con el peligro y con la muerte,³⁰ su apelación a expresiones capaces de subvertir tanto normas expresivas como valóricas, su llamado a la visceralidad, su impulso a socializar una autoexploración que rebasara los límites de la sociabilidad. Morrison puso el pie en este acelerador a fin de llevar las cosas a un rango de velocidad inadaptable al juego de velocidades operado por el propio espectáculo del rock.

Morrison también empujó al extremo una forma insubordinada de concebir el rock que otros grupos musicales emprendieron en niveles menos lúcidos o radicales. Usó el rock para caricaturizar una manipulación comunicacional-mercantil que reducía el rock, a su vez, a una caricatura de la transgresión. “Todo se da como si estos grupos sofisticados se asignaran un rol de espejo aumentado y deformado para devolverle a la sociedad una imagen de sí misma caricaturesca y exorcizante (...). Puede verse todavía, en la apuesta de proyectar sobre el escenario la depravación, la profanación y los demonios inconscientes, el deseo de llevar la provocación siempre más lejos, a fin de que el rock siempre se mantenga fiel a su vocación, cual es nunca llegar a ser respetable ni respetado. Así, a su manera, los últimos avatares del pop se unen a la sensibilidad general de una época en que las manifestaciones intelectuales y teatrales, bajo el signo de Antonin Artaud y Georges Bataille, exaltan con gusto la esquizofrenia y los

³⁰ Este coqueteo con el peligro y con la muerte fue además una constante en Morrison: el abuso de drogas y la costumbre que tuvo desde niño de jugar al equilibrista al borde de los abismos. El impulso tanatológico era evidente en Morrison, y también operaba como un dispositivo de caotización: la proximidad de una muerte tiene un conocido efecto disolvente sobre las estructuras que norman la vida que la precede.

espectáculos paroxísticos de la disociación interior”.³¹ El histrionismo que Morrison tomó de sus dotes naturales y sus estudios en artes dramáticas fue puesto al servicio de esta operación en que se manipula al manipulador.

¿Cómo cooptar a Dionisos? ¿Cómo histrionizar al histrionizador? ¿Cómo encuadrar en el libreto del espectáculo de masas al que rompe el libreto más allá del límite de las improvisaciones propias de cualquier libreto? Sin embargo, Morrison no dejó de ser un símbolo sexual, una estrella de rock y un personaje excéntrico ofrecido al público masivo para ser masticado y fetichizado. El peaje es mutuo. El paganismo queda apresado en las portadas de las revistas de mayor venta, Dionisos sale de la corte del Estado de Florida para enterrarse en la literatura, el panteísmo vuelve a someterse a la inercia de las idolatrías.

Hoy día el sitio de los cambios radicales está despoblado, o se repliega y domestica en el campo de la estética, en las sensaciones, en el arte, en la expresividad. Este campo no cobra peaje a las estructuras de la mercantilización, sino todo lo contrario: se inserta en ellas con una copa de champán en la mano. En medio de este verdor postmoderno donde se secan las utopías de los años sesenta, Morrison reaparece en una superproducción de pantalla gigante. La película es una exageración. Morrison tal vez fue también una exageración. Pero esta nueva exageración de la exageración devuelve a Morrison al país de los simulacros: al formato del show, de la histeria y del símil. De un lado, lo contemplan los nostálgicos. Del otro, un montón de jóvenes de cuestionable lucidez que gritan letras de canciones ignorando su contenido, saltando de una butaca a otra en busca de un trago de cerveza. Es más claro hoy en el cine, que hace veinticuatro años en vivo, el efecto de desublimación represiva que convierte el grito de guerra en otro somnífero enmascarado. Morrison reaparece en el circuito de la martirología barata.

Sin embargo, la mezcla Morrison sigue en un lugar difícil de precisar, junto a los últimos paganos. Los gritos de Miami fueron reales y forman parte de un registro que tarde o temprano habrá que retomar sin domesticar. El gesto obsceno y el gesto dionisiaco no forman hoy la mezcla disolvente, y se invocan como apacibles exabruptos de un mundo donde la libertad expresiva firmó un pacto de coexistencia pacífica con el capitalismo a escala planetaria. Pero en cualquier momento el libreto puede volver a desfondarse, y la mezcla tendrá que pasar una vez más del simulacro a las vísceras. □

³¹ Albert Raisner, *L'Aventure Pop* (París: Editions Robert Laffont, 1973), pp. 142-143. Recordemos el conocimiento que Morrison tenía de Artaud a través del Living Theatre, y las enormes coincidencias entre el paganismo de Morrison y el de Bataille.