

1



Introducción al movimiento *glam*

La estandarización en conceptos, modas y fechas ha llevado a historiadores culturales a datar el inicio del conocido como movimiento *glam rock* o *glitter rock* en el año 1972, cortando con igual desparpajo radical su vida en 1975. Pero un movimiento artístico jamás debería ser usado como si de un grifo se tratase, que tanto se abre como se cierra al antojo manteniendo siempre el mismo caudal de líquido regenerador. Un año antes de que sonase la pistola oficial que pondría a una buena masa de creadores a correr en la pista rápida, el cantante y guitarrista británico Marc Bolan toma una decisión que marcará tanto su carrera como aquel sonido que pronto se conocerá mundialmente como *glam*. El joven compositor rompe con un pasado de *folk*, mitología, leyendas y flores llamado Tyrannosaurus Rex para probar del prohibido fruto eléctrico más enrabietaido, en este caso un *boogie rock* crecido desde el primigenio *boogie-woogie* norteamericano. “Ride A White Swan” tiene la culpa a la hora de hallar mechazos ardientes delatoras. Su *single* de 1970, canción con la que estrenaría los ahora titulados T.Rex, abre una puerta a la imaginación musical. En efecto nombramos el *boogie-woogie*, un estilo musical que se extendió como la pólvora en los Estados Unidos de los años 30, y que, en sus orígenes, se fundamentaba en las líneas de piano ejecutando el instrumentista series de ocho notas con la mano izquierda. El ritmo se sustentaba en la constante repetición de la estructura base que daba pie a improvisaciones de otros instrumentos sobre tamaño colchón. Y, como vale la pena recalcar, Bolan estaba poniendo de actualidad una disciplina musical común en los clubes yanquis de casi cuatro décadas antes. Llegado 1971 T.Rex mantiene sus estructuras con “Get It On” o “Jeepster”, aunque sus contemporáneos Sweet y Slade manejaran un *revival* diferente; los primeros utilizando el *bubblegum pop* para permitirse licencias caribeñas en los arreglos, mientras que Slade y su “Get Down And Get With It” pareciesen locos por emular el frenético cantar agitado de los *rock and roll*, marca

reconocible bastantes años antes, de Little Richard (posiblemente la primera estrella *glam* con mayúsculas). David Bowie, con su cuarto LP en la calle, cantaba a “las cosas bonitas”, dedicaba a su hijo Duncan Jones cabareteros intentos de orgullo como padre en “Kooks” o simplemente abrazaba a sus ídolos por medio de notas musicales (“Andy Warhol”); y todo cargado con una atmósfera que traería aromas de cambio un años después. Todo era nuevo y todo ya estaba inventado; entonces, ¿qué hizo saltar la chispa de la necesidad para tener que recuperar el ayer y hacerlo hoy?

Tres años antes de que Bowie pudiese preguntarse en una de sus tonadas, ataviado con ropas bohemias y una interminable mata de pelo, si había vida en Marte, el conocido como Movimiento del 68 tiene lugar para que la contracultura joven y con inquietudes luche por su sitio en las cuatro paredes ajadas de la realidad de mediados de aquella década. El Mayo francés, su repercusión, las medidas tomadas por miles de estudiantes a raíz de esta revolución cultural, estaban relacionados como grueso de una batalla por el espontáneo grito a favor de las libertades y los nuevos pensamientos. El final del tratado como Verano del Amor, los cambios políticos, el salto de década y, en gran medida, cierta apatía que renqueaba tras la primera euforia reivindicativa, terminaron por apagar fuegos y dejar pequeñas lumbres en unos jóvenes que con los años perdieron sus valores de cambio. Con esta montaña rusa de acontecimientos que para 1970 toma el carril cuesta abajo, no es de extrañar que los estamentos más reaccionarios suelten en el río de ideas la magnificación de un sentir derrotista y decadente. Esa decadencia cultural con la que quieren frenar el empuje renovador termina siendo pegatina con la que lastrar malsanamente una música que hasta ese momento había sido punta de lanza para dar a conocer de forma sencilla la en ocasiones sesuda revolución. Lo que se había comprendido hasta algunas décadas antes como música popular, en los años 60 tornó en valiosa arma de poder con la que muchas propuestas innovadoras creaban universos paralelos muy alejados del grisáceo aspecto de una sociedad adulta que estaba extrañamente disfrutando de un estado caduco. Aquello que los baluartes del *folk*, la *psicodelia*, las primeras arengas progresivas o el *pop* más combativo aportaban como religión, resultaban quimeras absurdas para otro segmento adolescente. Lo intrascendente, la diversión por la diversión, el sueño de escape hacia un mundo privado en el que no entrasen los mayores era el reto; ellos también anhelaban un cambio, en definitiva, pero no trabajando frente a frente con lo establecido como norma para lograr a la postre tornarlo. La evasión y la provocación serán las dos mejores armas de esos niños ya crecidos, valedores finales de su independencia. La cultura popular se impone, contemplada tanto con cierta morriña como con una tremenda carga irónica. Y aunque causaría un *shock* macanudo al ciudadano medio todo lo que se movería alrededor de ese *glam rock* (denominado durante un tiempo en nuestro país como *gay rock*), lo cierto es que las llamadas de atención por parte de los nuevos creativos y sus seguidores, estaban haciendo por las libertades estéticas y

personales tanto como hicieron sus hermanos mayores. Certo es que se distanciaron de la seriedad que aportaba la política y otros asuntos que para agrupaciones como el *Youth International Party* habían sido el “ABC” para terminar con la categoría de parias inoperantes que pendía sobre todo lo que oiese a menos de veinticinco años. Aun así, el llamamiento a las armas estéticas de los sin cuerdas o yugos bajo los que esclavizarse, de aquello que fluía por derroteros jamás estancos, hizo mucho más por la libertad de orientación sexual y por la autoestima del adolescente despreocupado que muchas otras campañas de su tiempo.

A lo largo de este libro veremos cómo el movimiento estalló, vivió sus días dorados y sufrió un cerrojazo a partir de abril de 1975, cuando realmente todavía nacían bandas que deseaban ganarse la vida y pasárselo en grande disfrutando de lo que hacía escasos tres años era tónica común en las radios y los programas televisivos. Hedonismo al poder. Algunos meses después de aquel abril, Sweet editarían el sencillo “Action” demostrando que aún quedaba mucha tela por cortar. En las décadas siguientes se ha hecho de todo con este estilo, que significó casi una forma de entender la vida diferente a lo repetitivo e insulto que auguraba en Inglaterra el estertor de despedida de los acomodados biempensantes de 1969. Y aunque los fervorosos amantes del *glam* estaban en contra de todo lo preconizado por los *hippies*, su pasión por la vida estaba ahí y sin saberlo estaban cogiendo un testigo que vestirían con las prendas más coloristas y escandalosas. Como escribía el poeta y novelista Eduardo Haro Ibáñez sobre este asunto: «En el caso de la música popular, y a partir de los años 50, se produce un fenómeno curioso: y es que la industria, y el sistema social al que la industria sirve, se convierten en elementos creadores y difusores, precisamente de aquello que pretenden canalizar y reprimir». En sus estudios sobre el movimiento y su directa asociación con propuestas como las que defiende el *Gay Liberation Front*, Ibáñez mete el dedo en la herida demostrando que no se puede ir contracorriente del pueblo llano. El *revival rock and roll* era una realidad en 1973, al igual que la potenciación de un carácter escénico rompedor y cargado de vodevil. La libertad en tendencias sexuales también servía de fundamento, y la bisexualidad u homosexualidad de sus paladines –ya fuese real o simple campaña para descolocar a los demodé– era comprendida y admirada por centenares de púberes cansados de la estricta regla golpeando en la palma de las manos cada vez que se salían de la fila. Había llegado el momento de que empezase el verdadero espectáculo; y tanto los grupos que aquí encontrará, como otros colegas de profesión que cual contemporáneos jugaron sus bazas a tiempo, pusieron nuevamente en el candelero una frase: *This is the greatest show on earth!*

Pero adentrémonos primero en el estudio etimológico de la palabra *glamour*, letras que se unen para calificar los más variopintos asuntos y que, a lo largo de décadas, ha mutado por la conveniencia social. Hay tantos orígenes planteados para su

nacimiento que bien nos vale agarrarnos a los netamente curiosos y, tal vez, factibles. Se narra que los pueblos bárbaros usaban el término “*glamorur*” para referirse a los poseedores de la gramática ilustrada. Años antes, y desde una perspectiva poética y rozando lo filosófico, los griegos plantearon lo que podría ser la estructura de lo que posteriormente los romanos razonarían como gramática latino. Y los poseedores de una gramática, de un conocimiento milimétrico sobre el lenguaje, dominarán un reino mágico y encantado. Pudiese sonar a cuestión baladí o imaginaria, pero la incorrecta pronunciación y la transformación por medio de generaciones bien podrían hacer comprensible lo inverosímil. Las viejas leyendas catalogan la acepción como otra forma de tildar al conocido arte embaucador y sobrenatural de las brujas, el camino por el que se pierde el raciocinio en favor de una respuesta obediente al poder superior de dichos seres. Gracias a Virginia I. Postel, dama que ha sabido tomar el pulso a la escritura que estudia los cambios culturales, podemos considerar que las primordiales connotaciones de lo que catalogaríamos como *glamour* tienen una fuente de manantial por la que refrescar basamentos en la idea que Baldassare Castiglione magnificó para el término “*sprezzatura*”. Conde italiano, que entre los siglos XV y XVI ejerció de diplomático y autor renacentista, divisió a lo largo de su obra *El Cortesano* una vía por la que la afectación del carácter humano desaparecía sin dejar huella. Personas que se distanciaban de la pena o la alegría, mostrando una superioridad que se sustentaba en el poder de controlar sus sentimientos, o al menos de no mostrarlos en ninguno de sus actos. La *sprezzatura*, la llave que Postel halló para condensar esa palabra, el *glamour*, que a finales del siglo XIX corría por las calles de Hollywood como un huracán. Caminos bizarros han reestructurado sus miras para casar con ideas artísticas como el cabaret, el arte del *burlesque*, la sensual alharaca danzante del *can can* francés o lo multidisciplinar del *revue*.

En cualquier caso no hagamos un viaje a las catacumbas, únicamente dejemos que el oropel y las lentejuelas del *music hall* pinten su historia a placer según libemos el dulce néctar de la insinuación. Utilicemos dos iconos hermanados por la amistad pero distanciados en postulados, dos artistas que representaron todo lo que el *glam*, el *glitter rock* más revoltoso podía ofrecer en menos de una década. Gracias a ello sería sencillo encajar ciertas catalogaciones y dejarse mecer por las apuestas que pronto llegarían a las Islas Británicas. Curiosamente ambos conocieron la vanguardia que durante finales de los años 60 constituyó el *folk* más poético y tal vez menos combativo. Lo onírico, las ganas de soñar y al mismo tiempo contar intensas historias, ya fuesen apoyadas en la realidad tangible o en pequeñas leyendas literarias, constituía un efecto de comunidad que en el espacio-tiempo les aglutinó en una esencia que ya habían probado muchos de sus contemporáneos. Sin embargo, cuando la temperatura subió en la sala y los jóvenes buscaron extintores, cada creativo se las valió de maneras particulares y visionarias. Cierto es que el inglés Ian Whitcomb, actor y vocal que se ganó el respeto del movimiento gay norteamericano con su sencillo “*You Turn Me On*”, no temía a enfrentarse con la homosexualidad como temática

lírica para una liberación de parámetros. Pero aquello, o alguna incursión de los también británicos The Kinks, más de divertimento que reivindicación rozando la escena *drag* («No soy tonto pero no lo puedo entender... ¿Por qué andaba como una mujer y hablaba como un hombre? Oh, mi Lola»), poco o nada tiene que ver con la supernova de David Bowie y Marc Bolan.

David Robert Jones, el camaleónico Bowie, ya participaba en 1967 en cortos de arte y ensayo que de tan *underground* en propuesta sólo se podían exhibir en oscuros locales cinematográficos entre largometrajes de cine pornográfico. *The Image*, grabación de veinte minutos para la gran pantalla dirigida por Michael Amstrong, tenía a David y a Michael Byrne como únicos actores de una filmación muda con ínfusas de tardía psicología *beatnik*. Por aquellos días, Bowie entraría en contacto con un ex alumno del genial mimo Marcel Marceau. Aquel artista que ahora crecía sin tapujos tras absorber los mejores trucos gestuales del francés se llamaba Lindsay Kemp, un aprendiz que ya se había transformado en figura reconocida y que en el marcado año andaba representando algunas clases maestras de su arte en el área de Covent Garden. Jones quiso desde el primer encuentro pasar a formar parte de la camarilla de Kemp, pues pretendía sacar para sí la magia que su futuro maestro podía ofrecerle. Casi dos años después, y con las lecciones bien aprendidas del Teatro del Absurdo y de la interpretación por la comprensión del método conocido cual reestructuración, David Bowie ya poseía las tablas suficientes como para pergeñar un *show unipersonal* con el que reforzar los bolos que en 1969 su amigo Marc Bolan realizaba con el dueto Tyrannosaurus Rex. A primera vista, y por su calado estético y rompedor, se podría pensar que todo aquello terminó por caer en saco roto hasta posteriormente, ya aterrizados 1972 y el vinilo *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars*. Todo lo contrario, ya que la imaginería con la que contaba Lindsay Kemp impresionó de tal manera al joven Bowie que pronto comenzó su mutación. Cuando se transforma en Ziggy Stardust sólo sube un escalón más en unos peldaños que ya iniciase con *The Man Who Sold The World*. Aquella estética de largos cabellos más decadentes y bohemios que *hippies*, los faldones o los suéteres de porte femenino, ante todo para alguien que funcionó durante sus primeros escarceos profesionales como hijo del “*swinging London*”, era digno de ser aventurado como la metamorfosis por algo nuevo y desconocido. Por ello, y a fuerza de valorar con el peso de los años los dos pasos comprendidos entre el 71 y el 72, y avanzados por un David Robert Jones más Bowie que nunca, es obligado el marcarlos tan de núcleo *glam* uno como el otro.

Las bambalinas, los escenarios y, por desarrollo, el universo del celuloide de los años 30 entra en el cuadro del objetivo. Un cineasta, Josef von Sternberg, consigue gracias a varias de sus obras para las grandes salas captar en interminables rollos de cinta a una dama que se transformaría en musa de ese carácter afectado que flotaba entre cielos e infiernos sin sentir frío o calor, calculando una languidez pétrea, maximizando el embrujo de un sueño. *Fatalidad* y *El expreso de Shangai*

contenían a ella, a la *femme fatale* por antonomasia, una diva del cine inmortal llamada Marlene Dietrich. Esta instantánea de dramatismo etéreo y su par en sexo masculino, el personaje de Dorian Gray trazado por la aguda mirada del literato irlandés Oscar Wilde, realizaron el caldo de cultivo idóneo para que el *glamour* teatral de ese *glam rock* británico empacase la consistencia necesaria por la que alzarse como baluarte a reivindicar. Después de Bowie o mismamente contemporáneos en hazañas iguales o menores salieron a la superficie artistas como Jobriath, William Shakespeare (también conocido como Billy Shake) o Ian Hunter, tres ejemplos de las tres ramas más reconocibles de lo que el *glitter* pudo hacer por los estatutos a escribir. El primero era más de la *sprezzatura* italiana, del cabaret de entreguerras, del juego escénico muy a lo Ziggy pero con trucos particulares y bien conseguidos. No danzaba en medias tintas y se reafirmaba en su homosexualidad. “Billy” Shakespeare seguramente se jactase de lo melodramático en sobreactuaciones que pudiese esconder algún rol de *Otelo* o *Antonio y Cleopatra*, sin embargo su culminación sobre el entarimado no pasaba de dar un magreto al *rock* en boga y disfrazarse de comediante del siglo XVII. Por último, el Hunter de Mott The Hoople se parecía más a un abstraído Dorian Gray, de lengua ingeniosa pero palabras contadas que navegan por lo elegante de la cultura bien entendida. En cierto modo Bolan también bebió de Oscar Wilde, aunque tampoco dejó en el estante las obras de J.R.R. Tolkien, lo que le propinó un aura de Peter Pan crecidito y sexual.

Marc Bolan puede que convirtiese en miniatura el nombre de su tandem de orcos, enanos, elfos y princesas, pero la machacona insistencia de sus ritmos *boogie rock* no borraron el ingenio soñador y un tanto *naïf* de su personalidad. Desde las imágenes del *Magical Mystery Tour beatleiano* de los cines hasta los paisajes surrealistas y los caminos recónditos de las aventuras de Frodo Bolsón y comparsa, nacidas del cerebro de Tolkien, podían conformar su universo de adolescente en cuerpo de persona madura. Sus canciones, eso sí, se centraron en temas tan poéticos como actuales, por lo que algo lograba anclarle de manera casi invisible con sus comienzos. Lo demás lo hizo su personalidad con magnetismo propio y del que era imposible escabullirse sin quedar tocado, adicto a la estrella que le había tocado. Todo esto lo complementó con vestuarios extravagantes que también marcaron a proyectos como Sweet o los Slade de años dorados. Por estas reglas se rigieron la mayoría de los parámetros por los que colocar a uno u otro artista aquí o allí, dentro o fuera del *glam*. Para pupilas con miras limitadas o cabezas cuadradas conservadoras de la época aquello se resumía en cualquier militancia sexual alejada de lo heterosexual, condensándolo todo en que si la imagen del artista no se adscribía a unos cánones ya sabidos la cosa desbaraba hacia ese *glitter* que tanto gustaba a la juventud. Pobres mentes con cerrojo por cerebro, perdiendo así la oportunidad única de presenciar cómo el suelo temblaba y se abría bajo los pies de todos aquellos que pensaban que para 1973 el *rock* habría quedado tocado de muerte. La respuesta era tan simple como volver a lo esencial, a la piedra filosofal del *rock and roll* y hacerla

más llamativa de lo que hasta ahora había sido para los supervivientes del Verano del Amor. El trabajo atento de algunos fotógrafos avisados, cronistas sin saberlo de una patada en el trasero a los convencionalismos, dotó a aquella escena primera de un virtual álbum generacional en imágenes por el que se guiraron en lo estético movimientos posteriores como el *glam metal*, *neo glam*, nuevos románticos y la facción más recargada de los primeros vástagos del devenir gótico de ultratumba.

Mick Rock fue sin lugar a dudas el fotógrafo más importante del *glam rock*. Conocido en la actualidad por muchos como “El hombre que inmortalizó los 70”, inició su carrera plasmando en imágenes fijas a un emergente David Bowie en 1972, momento a partir del cual se convirtió en su fotógrafo oficial durante nada menos que dos años. Al mismo tiempo, trabajó con iconos del movimiento *glam* como Lou Reed (*Transformer*), Queen (*Queen II*), Iggy Pop (*Raw Power*), Roxy Music (Bryan Ferry y Brian Eno en pleno estallido *glitter*), Steve Harley o el mismísimo Dr. Frank-N-Furter, a quien fotografió con enorme collar de perlas, bata verde y guantes rosas. Su obra, aparte de adornar las portadas de álbumes míticos como los citados anteriormente, ha sido recopilada en un gran número de libros, entre los que se podrían destacar *Moonage Daydream* –título monográfico que documenta la etapa Ziggy Stardust de David Bowie–, *Glam!* o *Rocky Horror* (con prólogo del mismo Richard O’Brien). Ya fuera del *glam*, inmortalizó a estandartes del *rock* como los Ramones, Blondie –en especial a su vocalista Debbie Harry–, los Sex Pistols o Joan Jett. Pero Mick Rock no fue el único en dejar gráfica constancia de lo que representó estéticamente el movimiento *glam*. Bob Gruen fue otro de los fotógrafos indispensables del momento. Gruen venía de desarrollar su labor con artistas como Tommy James & The Shondells, Bee Gees o Ike y Tina Turner cuando se vio inmerso en la vorágine *glitter*. Los New York Dolls fueron su prueba de fuego, aunque la anécdota la encontramos en que tanto Bob Gruen como el quinteto (ya sin el fallecido Billy Murcia) olvidaron completamente la sesión que tenían pactada inicialmente. Los míticos Kiss fueron también inmortalizados numerosas veces a lo largo de los años por Gruen, cuya foto del cuarteto en la ciudad de Nueva York sirvió para formar parte de la portada de su álbum *Dressed To Kill*. En la misma ciudad tomó Gruen la famosa imagen de Alice Cooper con Dalí, instantánea titulada “Cerebro de una estrella pop” (1973), además de diversas fotografías tanto de Furnier como de la banda al completo. Por supuesto, David Bowie también recibió el “tratamiento Gruen” en aquellos locos 70, aunque quizá la imagen más célebre del fotógrafo sea la de John Lennon con una camiseta en la que se puede leer “New York City” en letras mayúsculas. Llegados a este punto, quizá note la ausencia de Marc Bolan en este recorrido por la imaginería fotográfica del *glam*. No hay motivo para la preocupación porque aquí llega Neal Preston al rescate. Aunque posiblemente su carta de presentación dentro del *rock* sea Led Zeppelin, a quienes acompañó durante sus giras por Estados Unidos a mediados de los 70, este artista de la cámara realizó instantáneas de Queen, Elton John –en plena época

de excesos en cuanto a sombreros extraños, ropas brillantes y gafas *atómicas*—, Axl Rose y David Bowie, además del citado Bolan.

Ahora que ya ha sido puesto en antecedentes, qué mejor momento que el presente para comenzar a conocer en profundidad lo que ha dado de sí el movimiento *glam* durante cuatro décadas. Bienvenido al *show*.