

Dejando que entre el sol: el musical *Hair* y la contracultura estadounidense de los años 60

María Eugenia Gatti (IESLV “JRF”)

Hair es generalmente recordado como el primer musical de *Broadway* con música rock, precursor de otros éxitos como *Jesucristo Superstar*, *Tommy* y *Rent*. Pero en realidad, fue mucho más que eso. Fue un acto de rebeldía en sí mismo, desde su formato innovador, su claro mensaje contra la guerra de Vietnam y su condena a la sociedad de consumo hasta su abierta aceptación de la homosexualidad y el consumo de drogas. El presente trabajo se propone analizar el significado e impacto de esta obra, tanto en el plano artístico como en el político y social.

Broadway puede ser pensado como un mundo prefabricado pero mágico a la vez, donde Estados Unidos se mira a sí mismo, cuenta sobre sus orgullos pero también sobre sus heridas y miedos. Se lo considera la meca del musical, género que se fue gestando con el siglo veinte, combinación del vaudeville, las operetas europeas y los espectáculos minstrels. En los años cuarenta se vuelve inmensamente popular en Norteamérica, y sus producciones conquistan Europa. Sin embargo, a fines de los sesenta, Broadway se encontraba en una meseta creativa. Mientras tanto, el circuito alternativo, el llamado Off Broadway, se nutría de las nuevas tendencias de los jóvenes. Allí había surgido el teatro de protesta en una nación en conflicto consigo misma y allí nació también *Hair*, en 1967, en un teatro de sólo 300 localidades. Un año después, sus autores James Rado y Gerome Ragni consiguieron estrenarla en la “gran vía blanca”, como se conoce al Broadway “*mainstream*”, tomándolo por asalto, llevando allí por primera vez no sólo la estética, sino también las ideas del movimiento hippie y la contracultura. No lo hicieron de manera contemplativa, sino que la obra era en sí misma un acto de protesta y una provocación a los valores establecidos de la sociedad norteamericana, como la familia, el ascenso social, el patriotismo y las buenas costumbres. *Hair* estaría en cartel por cuatro años seguidos, convirtiéndose en una de las cincuenta obras de Broadway más vistas de todos los tiempos, superando a clásicos como *La Novicia Rebelde* y *Cabaret*.

La fecha de desembarco de *Hair* en el Broadway *mainstream* es abril de 1968. Días antes habían asesinado a Martin Luther King y en dos meses Robert

Kennedy, el candidato demócrata, tendría el mismo final. En noviembre, el conservador Richard Nixon ganaba la presidencia. Los años sesenta estaban terminando con sueños incumplidos y heridas que se profundizaban. Sin embargo, la cultura y en especial la música rock vivían una época prolífica y transformadora. Los Beatles revolucionaban la industria musical con *Sargent Pepper*, el festival Woodstock reunía 400.000 jóvenes en “tres días de música y paz” y artistas talentosos y comprometidos como Bob Dylan y Joan Baez cantaban que “los tiempos estaban cambiando”.

Dentro de este entorno, nace en San Francisco el movimiento hippie, conformado por jóvenes desencantados, miembros de la generación de los “*baby boomers*”, que no habían vivido las carencias de sus padres y rechazaban el materialismo de la clase media. Lo más preocupante del asunto era que estos chicos miraban más allá del confort con el que habían crecido y entendían que para muchos el sueño americano se había convertido en pesadilla. Estaban dispuestos a cambiar las cosas. Una de sus frases más famosas, “hacer el amor y no la guerra”, ilustraba sus convicciones en cuanto al pacifismo y al amor libre. Su búsqueda espiritual los alejaba de la tradición judeo-cristiana, a la que veían como obsoleta, para volcarse a creencias milenarias del oriente. Otro camino a la expansión del inconsciente era el uso de drogas alucinógenas como el LSD y la marihuana.

En medio de este cambio generacional, Estados Unidos se encontraba inmerso en una tortuosa guerra en el lejano Vietnam, que había comenzado como una nueva cruzada por la democracia y el mundo libre, en el contexto de la guerra fría. Pero los años pasaban, y los vietnamitas se empeñaban en no ser “salvados de las garras comunistas”. Luchaban conociendo el terreno y acostumbrados a las húmedas selvas que engullían cada vez más jóvenes norteamericanos. Mientras tanto, en el gran país del norte, miles pedían el fin de la guerra en las calles y las universidades, a un gobierno que no quería pagar el costo político de reconocer la derrota ante el pequeño país ayudado por los gigantes rojos, China y la Unión Soviética. Por otro lado, muchos otros temían que el retiro de tropas reflejara una debilidad peligrosa en un mundo polarizado, que había estado más de una vez al borde de la guerra nuclear.

El musical *Hair* se metía de lleno con todos estos temas, atrapando al público desde el principio. Apenas se apagaban las luces del teatro y sonaban los primeros acordes de *La era de acuario*, tema que se volvería himno hippie y clásico de Broadway, los actores, que habían estado por los pasillos o sentados en las butacas

comenzaban a bailar hacia al escenario como llamados por esa melodía mágica y las palabras sagradas:

“Cuando la Luna esté en la Séptima Casa,
y Júpiter se alinee con Marte,
entonces la Paz guiará a los planetas,
y el amor conducirá las estrellas.
Es el amanecer de la era de acuario.”

En unos minutos, después de un extraño ritual, uno de los protagonistas se sacaba los pantalones y cantaba en taparrabos, mezclándose otra vez entre la audiencia. A partir de allí todo era un viaje por el mundo de “la tribu”: un grupo de jóvenes hippies que viven en comunidad, sin lugar ni trabajo fijo; comparten todo, la comida que pueden conseguir, el amor y el sexo. Los personajes principales son Claude y Berger, que en el elenco original eran interpretados por los propios autores, Rado y Ragni. El primero es el jefe de la tribu y el segundo es uno de sus miembros, de espíritu especialmente libre y salvaje. Los personajes femeninos que se destacan son Sheyla, enamorada de ambos y activista universitaria que liderará al grupo cuando asistan a la protesta contra la guerra, y Jenny, dulce y creativa aunque un poco ingenua, embarazada no sabe bien de quien pero enamorada de Claude. El personaje de Hud es un afroamericano, de personalidad fuerte y apasionada, su canción es *Colored Spade* (pala de color). Spade era un epíteto peyorativo hacia los afroamericanos, y de hecho toda la canción es una lista de estereotipos racistas, volviéndolos ridículos para poner en evidencia su carga agresiva. En la misma línea contra de la discriminación, la obra presentaba las relaciones amorosas entre blancos y negros como algo totalmente natural, elemento fuertemente provocativo si se tiene en cuenta por ejemplo que hasta 1967 el matrimonio interracial todavía era ilegal en varios estados.

Como tantos norteamericanos, Claude recibe también su llamado para luchar en Vietnam y comienza a preguntarse qué es lo que debe hacer. En una escena memorable, y reflejando una práctica que ya era parte constitutiva de las protestas contra esta guerra, la tribu quema sus tarjetas de reclutamiento. Sin embargo, pronto descubren que Claude ha estado fingiendo y ha quemado en realidad su tarjeta de la biblioteca. Algo dentro de él está en pugna y no le permite decidir definitivamente qué hacer. *Interpreta Adonde voy?*, una canción llena de preguntas sin respuestas.

“¿Dónde está el algo?
¿Dónde está el alguien?
¿Qué me dice porqué vivo y muero?”

El coro que se oye entre sus preguntas, responde “flores, libertad, alegría” pero es un murmullo de fondo que su confusión no le permite escuchar.

Claude es profundamente norteamericano. Se debate todo el tiempo entre sus principios de libertad y justicia y el amor a su país. Podemos plantear entonces que esta tensión dentro de uno de los personajes principales, ilustra la relación que los norteamericanos tienen con esa entidad casi mitológica que es “América”. Ya que incluso para una generación como la juventud de los años sesenta, rebelde y contestataria, el orgullo de pertenecer a esa nación está fuertemente arraigado en su propia identidad. El movimiento hippie y la contracultura se reconocen parte de ese colectivo y ciertamente no pretenden destruirlo, sino mejorarlo, hacerlo más sensible e inclusivo. El carácter idealista del movimiento puede entreverse en la certeza misma de que esta combinación era algo alcanzable y no una contradicción, una utopía un poco engañosa, como sugieren la violencia y la vuelta al conservadurismo de las décadas siguientes.

Al final del primer acto, el grupo entero se ve sacudido por la noticia de que Claude ha decidido ir a Vietnam. La escena termina con el polémico desnudo total de varios de los personajes, cuyo objetivo es movilizar al público y exponer la fragilidad de lo humano frente a la maquinaria voraz de la política y la guerra. La reacción de grupos religiosos y otros tradicionales guardianes de la moral no tardó en aparecer y de hecho en varias ciudades hubo denuncias para evitar el estreno de la obra. También hubo muchos que consideraron esa escena como totalmente innecesaria, o peor aún, como un truco publicitario.

La estructura de la obra es caótica, se trata más bien una serie de cuadros. Se hace poco énfasis en la historia, y mucha más importancia se le da a la integración de la música y la danza para causar un efecto movilizador en el espectador. Se trata entonces de una obra conceptual, donde lo importante es el tema unificador, en este caso, la crítica a la sociedad de la época. De hecho *Hair* tiene tres veces más canciones que un musical común (treinta y dos números musicales en total) y aunque algunos críticos juzgaron que carecía de argumento, los autores planteaban que sí lo había, y que lo que ellos estaban haciendo era romper las reglas para comunicar algo.

Por lo tanto, es también en el aspecto artístico donde *Hair* se propuso traspasar los límites de lo que se consideraba correcto en un musical. En el teatro hablado ya habían aparecido obras que cruzaban esas fronteras, influenciadas por dramaturgos como Samuel Beckett y la dirección escénica de Antonin Artaud. Rado y Ragni se atrevían a hacer lo mismo en *Broadway* y sacudir la complaciente comodidad que la está consumiendo.

Incluso en el plano musical propiamente dicho, la obra era revolucionaria. Había versos que no rimaban y canciones que no terminaban formalmente, sino que se iban apagando y mezclando con la siguiente, de manera que muchas veces el público no sabía cuándo aplaudir. Muchas de las letras eran sólo la repetición de palabras sin conexión aparente. *Hair* juega con el concepto de palabras como percusión, como sonido de fondo aunque indudablemente presente. (Miller, 2001: 97) Podemos agregar también que en esta obra el lenguaje es un arma. Por ejemplo, en la canción *Sodomy*, después de repetir con melodía lenta y articulación bien clara una lista de “malas palabras” relacionadas con el sexo, el cantante se preguntaba “¿por qué estas palabras suenan tan sucias?”, implicando que había palabras más obscenas, como guerra o muerte, frente a las cuales la sociedad no reaccionaba negativamente. ¿Qué pasaba? Si la sociedad estaba adormecida, *Hair* estaba dispuesta a despertarla.

El proceso creativo de *Hair* también había sido innovador. Las escenas se habían armado a través de “talleres” en los cuales los mismos artistas, guiados por el director, iban construyendo, mediante la experimentación con la música y el cuerpo, lo que luego quedaría como parte definitiva de la obra. Esta forma de teatro experimental reformulaba los roles tradicionales dentro de las compañías teatrales. Fiel al perfil espiritual del movimiento hippie, los ensayos también incluían mucho de trabajo personal, ejercicios de confianza y asociación libre.

En la última canción, *Flesh Failures* (las derrotas de la carne), aparecen frases que pertenecen a los monólogos finales de Hamlet y de Romeo, hermanando a estos trágicos personajes con Claude, que sobrevuela el Atlántico hacia el infierno de la guerra. El coro entonces revela sus sensaciones con las palabras del muchacho de Verona “ojos mirad por última vez; dad vuestro último abrazo”, pero ya no es Julieta la que duerme casi muerta, sino el país que él está dejando atrás. Las frases se resignifican en el tiempo y espacio donde los norteamericanos se sienten, como dice la misma canción “enfrentando una nación moribunda, de fantasía de papel, escuchando nuevas mentiras” y donde “el resto es silencio”. Los versos de

Shakespeare se mezclan con la imagen de Claude que finalmente muere en la guerra. Entonces, mientras él yace en el escenario, inmóvil, su pelo cortado al estilo militar, el elenco completo interpreta *Deja que entre sol*, que se repite como una oración o un mantra, con una fuerza que hacía bailar al auditorio.

El impacto de la obra fue inmediato. Muchos la consideraron “propaganda subversiva contra la guerra de Vietnam” (Wollman, 2006: 55). Las compañías teatrales que la representaban en otras ciudades se encontraban con manifestaciones en contra y en varias ocasiones tuvieron que enfrentar barreras legales, que llegaron incluso hasta la suprema corte. Sin embargo, la frescura y emocionalidad de la música era lo que hasta las todos destacaban. Hubo así muchos críticos que se entusiasmaron con la obra. Clive Barnes del *New York Times* lo describió como “un musical que tiene la voz auténtica de hoy” y agregaba que *Hair* “va a enojar a mucha gente, pero mientras Henry Thoreau siga siendo parte de la herencia norteamericana, muchos otros responderán a su llamado” (Barnes, 1968: 40), de esta manera, señalaba una relación directa entre la tradición de desobediencia civil del siglo anterior y la actitud contemporánea del movimiento de la contracultura.

Ese año, en la elección para los premios *Tony*, el equivalente teatral a los *Oscars*, los empresarios teatrales no pudieron ignorar a *Hair* que, después de muchas idas y vueltas, quedó nominada en dos rubros: mejor musical y mejor dirección musical. En la ceremonia de entrega, el elenco interpretó dos de las canciones principales. Aún hoy se puede ver en la televisación de esa gala como aquellos jóvenes desgarrados gritaban al mundo todo lo que consideraban que estaba mal en la sociedad del momento. A nadie se le escapaba que ese grito era especialmente desgarrador en relación a la guerra de Vietnam. Finalmente, *Hair* no se llevó ninguna estatuilla y el premio a mejor musical del año fue para la obra *1776*, una azucarada narración del momento en que se firma la declaración de independencia norteamericana, donde se puede ver a los padres fundadores cantando y bailando alegremente mientras dan nacimiento a la valiente nación.

A pesar de todo, la obra continuó siendo un éxito, representándose con distintos elencos pero el mismo espíritu en todo el país y en el exterior, en lugares tan dispares como Yugoslavia o Argentina. Su mensaje de pacifismo y libertad se replicó y resonó por mucho tiempo. A nivel artístico, muchas de sus innovaciones son hoy en día elementos indiscutibles del lenguaje teatral. En el ámbito musical, Broadway aceptó la música rock y la llevó a niveles de excelencia con *Jesucristo Superstar* (1970) y el más

cercano pero no menos representativo *Rent* (1996). Más allá de todo esto, Hair es aún hoy un poderoso ejemplo de cómo el arte se entremezcla con la política y la sociedad, de manera activa y apasionada, dejando a un lado la neutralidad, para expresar ideas, generar debate y finalmente empujar a la acción.

Bibliografía

Barnes, Clive. "Hair - It's Fresh and Frank. Likable Rock Musical Moves To Broadway". *Hair, the American Tribal Love - Rock Musical*. Web. 2 de agosto, 2016.

Horn, Barbara. *The Age of Hair: Evolution and Impact of Broadway's First Rock Musical*. Santa Barbara: Praeger, 1991

Kantor, Cantor and Maslon, Lawrence. *Broadway. The American Musical. New York and Boston: Bulfinch Press, 2004.*

Knapp, Raymond. *The American Musical and the Formation of National Identity*.

Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005.

Lawson-Peebles, Robert. *Approaches to the American Musical*. Exeter: University of Exeter Press, 1996.

Miller, Scott. *Rebels with Applause: Broadway's Groundbreaking Musicals*. Londres: Heinemann Drama, 2001.

Wollman, Elizabeth L., Galt MacDermot y Stephen Trask. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical: From Hair to Hedwig*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.