

Introducción



En 1993 la compañía discográfica Rhino Records anunciaba un nuevo disco, el que iba a ser primero para el sello, de un grupo con el que acababan de firmar. El disco se titulaba *Jericho (Jericó)* y el nombre del grupo era simplemente The Band (La Banda). En aquellos con suficiente edad y memoria histórico-roquera, la noticia produjo cuando menos una pequeña sorpresa: ¿serían aquellos mismos? Y resultó que sí eran *aquellos* mismos —por lo menos tres quintas partes—, el mismo grupo que se había despedido oficialmente y a lo grande en 1976 en un macroconcierto conocido como *The Last Waltz (El Último Vals)*. Aquel nuevo disco de Rhino representaba, pues, compilaciones aparte, la primera grabación oficial de The Band desde 1978, año en que se editó el triple disco en directo sobre aquel concierto de despedida, y la primera producción de material nuevo desde el álbum *Islands*, de 1977.

No se puede decir que fuese The Band precisamente un grupo que arrastrase grandes multitudes, ni siquiera en su época de máximo apogeo. No lo fue en Estados Unidos, mucho menos en Europa, y todavía mucho menos en España. De hecho, para la mayoría de los pocos que los conocían, eran, simplemente, “el grupo que había grabado varios discos con Bob Dylan”. Aun así, La Banda era uno de esos casos en el mundo del *rock* que se las arreglaba para tener unos seguidores, aunque no muchos, sí fidelísimos y totalmente rendidos a sus pies; eran, en definitiva, el arquetipo de lo que se denomina un grupo “de culto”, en el sentido más estricto de la expresión.

Así las cosas, fueron pocos los que se fijaron en aquella noticia, pero aquellos pocos, eso sí, quedaron vivamente interesados. Por supuesto que desde su separación había llegado información esporádica sobre aquellos cinco roqueros, tanto de grabaciones a título individual de varios de ellos como de las más o menos informales “reuniones de La Banda” (así las denominaron ellos mismos) que se empezaron a



celebrar a partir de 1983 tras la reunificación del grupo —con la única ausencia de su guitarrista y principal compositor, Robbie Robertson—, y que devinieron en conciertos o incluso en alguna que otra gira. Aquello, sin embargo, un disco oficial de The Band con material nuevo, era otra cosa.

La sorpresa fue tal principalmente por una muy particular de esas noticias que de vez en cuando llegaban desde el otro lado del océano sobre alguno de los cinco “bandidos”, una noticia que nada tenía que ver con las poco menos que anecdóticas minucias musicales y cinematográficas que habían venido protagonizando los miembros del grupo desde su separación: el cuatro de marzo de 1986, una pequeña reseña en algunos diarios anunciaba que Richard Manuel, cantante, pianista y segundo compositor del grupo de *rock* The Band, se había suicidado colgándose de la ducha del hotel de Florida en el que se encontraba alojado. Le faltaba un mes para cumplir los cuarenta y tres años. A la tragedia de la noticia en sí se unía el hecho revelador de que aquella misma noche, Richard Manuel había tocado como parte de los reunificados The Band en un pequeño local cercano al hotel donde se quitó la vida. Doce años antes La Banda había acompañado a Bob Dylan en una megagira de dos meses por Estados Unidos y Canadá, multitudinaria como pocas, cuyos conciertos invariablemente colgaban el cartel de “todo vendido”. Lo que es más, no sólo eran el grupo que utilizó Dylan para tocar sus canciones en la ocasión, sino que por derecho propio se habían ganado el incluir un buen número de sus propios temas en el repertorio de aquellos conciertos, para los que se dice solicitaron entradas el 4% de los norteamericanos.

Aquella noche, sin embargo, hacía ya tiempo que habían vuelto a ser lo que fueron en sus orígenes antes de que Dylan los “descubriera” en el 65; eran, a todas luces y sin posibilidad de interpretaciones subjetivas, una mera banda de bar, que sólo podía recurrir a sus antiguas canciones y cuya máxima audiencia difícilmente podría sobrepasar un par de cientos de oyentes nostálgicos. Era algo que, junto a un largo historial de problemas personales, radicalizados por su permanente adicción al alcohol y las drogas, pudo con la ya de por sí frágil personalidad de Richard Manuel. Aquella noche tuvieron que ser sus propios compañeros de grupo, con los que llevaba un cuarto de siglo de correrías musicales, los que descolgaron su cadáver de la ducha. Faltaba, desde luego, Robbie Robertson, el guitarrista original del grupo, que había rehusado tomar parte desde el principio en la segunda etapa musical de La Banda.

En el anunciado nuevo disco de Rhino, aparte de la inevitable ausencia de Richard Manuel, de nuevo volvía a faltar Robbie Robertson en aquellos nuevos The Band. Estaban, eso sí, los otros tres miembros originales, Rick Danko (bajo y voz), Levon Helm (batería y voz) y Garth Hudson (órgano, saxo y acordeón), junto a los tres nuevos músicos con los que se completaba la nueva formación. La pregunta inevitable era si aquello que se nos ofrecía en *Jericho* era realmente The Band, o si, como más o menos todos nos habíamos terminado por resignar, *The Last*



Waltz había supuesto realmente el fin de lo que aquellos cinco hombres vinieron a ofrecernos, un legado musical más breve que extenso, pero tremendamente rico y gratificante; un puñado de canciones inolvidables que, a día de hoy, superan sin despeinarse lo más mínimo todas las pruebas a las que les somete el tiempo —sin duda el más exigente crítico que tiene el *rock*—, y siguen sonando tan frescas y vivas como el primer día. O así por lo menos se lo parece a los cuatro gatos a los que tanto les impactó una breve noticia tipo telegrama sobre un pianista de *rock* colgado de una ducha.



1

Un poco de historia

El Halcón

A pesar de haber nacido en el corazón del sur profundo de los Estados Unidos, a Ronnie Hawkins nunca le gustó especialmente la música *country*. Los Montes Ozark, en el oeste de Arkansas, eran tierra de *hillbillies*, los habitantes de las colinas, los que destilaban su propio *whiskey* y tenían que matar su desayuno, gente que elegiría el banjo y el violín como instrumentos principales para amenizar con música las reuniones familiares. Sin embargo, a pesar de que la familia Hawkins tenía su granja en aquellas tierras, lo que al joven Ronnie desde el principio le atrajo fue el tipo de música que en medio de una creativa confusión estaba empezando a definirse —es un decir— a principios de los cincuenta, un sonido que bebía directamente del *rhythm & blues* más negro, y que, al ser sin embargo transformado por blancos, le convertía a él mismo en un candidato ideal para interpretarlo. Además, no podía ser simple casualidad el haber nacido el 10 de enero de 1935, esto es, tan sólo dos días más tarde que Elvis Presley...

La familia Hawkins se mudó pronto a algo parecido a una ciudad, Fayetteville, donde Ronnie tuvo oportunidad de conocer de primera mano el éxito como cantante local de *country* de su tío Delmar. El hijo del propio Delmar, su primo Dale, también obtendría más tarde cierta notoriedad como compositor y cantante, no ya de *country*, sino de *rock & roll*, pues no en vano su principal éxito fue la célebre “Susie-Q”. Así fue pues, con una notable influencia familiar, que el joven Ronnie formó su propia banda en los primeros años cincuenta. Un estilo para entonces todavía extraño, *rhythm & blues* primitivo con cierto toque rural, no demasiado fácil de describir pero al que quizás se podría incluir en un tipo de música a la que por entonces se empezaba a denominar con un término de nuevo cuño: *rockabilly*.

Durante los siguientes años Ronnie Hawkins cantó en diferentes bandas, todas ellas lideradas por él. En un principio sus actuaciones se dieron principalmente



en bares, para más tarde, después de convertirse en alumno de la Universidad de Arkansas, pasar también a tocar en salones de actos de diferentes universidades sureñas. No sólo fue desarrollando su estilo vocal, también aprendió todo tipo de piruetas de las que en aquellos tiempos formaban parte indispensable de un espectáculo de *rock & roll*, e incluso inventó alguna, sobre todo la que terminó por conocerse como el “paso del camello”. Todo esto unido a su imponente presencia física —tan alto y fuerte como atractivo— le convirtió, en resumen, en todo un carismático *showman* del escenario.

En 1957 dejó la universidad para entrar en el ejército, y fue en un club de Oklahoma, donde estaba destinado, donde tuvo oportunidad de ver a cuatro músicos negros tocar de manera lo suficientemente impactante como para animarle —de todas formas nunca fue tímido— a subirse al escenario para cantar con ellos. Si a Hawkins se le puede echar algo en cara, desde luego no es el no tener una mente abierta, y a pesar de ser un blanco rural nacido en una tierra donde el Ku-Klux-Klan cultivaba una de sus mejores canteras —todavía productiva hoy en día—, no tuvo ningún problema en unirse a aquellos cuatro negros para crear un quinteto tan racialmente peculiar en su formación como demoledor en lo musical.

Directamente de su apellido obtuvo Ronnie su sobrenombre, The Hawk (esto es, El Halcón), y de ahí en adelante su grupo, mil veces reconstruido, se llamaría invariablemente The Hawks. A la versión de esta época le puso por delante un *black* que los convirtió en The Black Hawks, y con ese nombre fue que Hawkins siguió construyéndose poco a poco su leyenda. Los tumultos raciales fueron especialmente graves en aquel año y la integración de razas en forma de grupo musical —o de cualquier otra, en general— no era precisamente bien vista por muchos: “En aquella época”, cuenta el propio Hawkins, “lo negro no era bonito, desde luego. Tocar en las bases militares era seguro, pero cuando íbamos a bares, surgían problemas constantemente”. Las peleas, en las que se veían envueltos los propios miembros del grupo, fueron una constante durante aquella época, e incluso cuenta Hawkins cómo alguno de aquellos músicos negros cerca estuvo de ser linchado cuando fue objeto de demasiado interés por parte de alguna chica blanca del público... Una historia, en fin, con todos los ingredientes para resultarnos fascinante, pero dadas las dificultades extramusicales con las que tenían que lidiar, los Halcones Negros no duraron demasiado, y ya estaban en fase terminal cuando Hawkins dejó el ejército.

Sin embargo, a finales de aquel mismo año de 1957 Ronnie Hawkins recibió una llamada de ni más ni menos que Sun Records. El que se convertiría en mítico sello discográfico quería hacerle unas pruebas en sus estudios de Memphis, entonces la capital del *rock and roll*. Si alguna vez Hawkins estuvo impresionado por algo, aquella vez debió ser una de ellas. Pero no se sabe bien por qué motivo, lo cierto es que lamentablemente para él las sesiones no prosperaron y Sun abandonó la idea original de contratarlo. Lo que para Hawkins fue una pequeña desgracia supuso sin embargo un golpe de suerte para la música *rock*, pues aquel fracaso fue el punto

de partida de su decisión de probar suerte fuera de territorio estadounidense, en algún lugar donde no hubiese tanta competencia por parte de los Elvis Presley y Jerry L. Lewis de turno. Aquel lugar resultó ser Canadá, y allí fue donde sus Hawks sirvieron de germen para juntar a cinco de los muchos miembros que tuvo el grupo. Y es que, irónicamente, el lugar de Ronnie Hawkins en la historia del *rock* no está marcado por su obra musical en sí, sino por haber servido de catalizador accidental para formar el grupo que terminó siendo conocido como, simplemente, La Banda.

Los Halcones

Mark Lavon Helm nació en el pequeño pueblo de Elaine, Arkansas, en 1940, en lo que es conocido como el Delta del Misisipi. Si los Montes Ozark donde nació Ronnie Hawkins eran el sur profundo de los Estados Unidos, en aquellos años en Elaine, como el propio Halcón diría, “todavía estaban en la guerra civil”. Todos en la familia Helm eran granjeros, como no podía ser de otra manera en una tierra de campos de algodón interminables, y aquel modo de vida no contempló ningún tipo de excepción para el joven Levon (la “a” del Lavon original sería cambiada a “e” por sus futuros compañeros en los Hawks porque así encontraban más fácil pronunciar su nombre, y así se quedó). Sin embargo, como cuenta en su autobiografía, siendo todavía un niño ya sabía que no quería vivir la vida de un granjero, pues ya en aquella época empezaba a caer perdidamente seducido por las diferentes músicas que oía en cualquier momento y cualquier lugar en aquellas tierras. El *country & western* rudimentario que oía en su propia familia se mezclaba con el *blues* que la mayoría negra del lugar estilaba, dando lugar a una rica combinación musical que golpeó con toda su fuerza el cerebro del revoltoso e hiperactivo Levon, hasta el punto de convertirle en asiduo de todos los clubes donde hubiese alguna banda tocando aquella música, como quiera que se pudiese llamar. El propio Helm explicaba con toda sinceridad a la revista *Time* en 1970 cómo veía las cosas en aquella época de su vida: “Salías de la escuela en mayo, y nada más terminar ya empezabas a plantar algodón. Se trabajaba sin parar hasta septiembre; el único descanso lo tenías el 4 de Julio [el Día de la Independencia]. A los 12 años ya había decidido que la única manera de librarme de aquel tractor maloliente, de ese calor de cuarenta grados, era aferrarme a una guitarra”.

Para 1957 ya había hecho sus pinitos en diferentes bandas locales, sobre todo a la guitarra, pero la escasez de gente a la batería le hizo iniciarse en el instrumento. Mientras tanto, Ronnie Hawkins estaba reuniendo una nueva banda—esta vez iban a ser todos blancos, para no tener que volver a pasar por todos los problemas que tuvo con los Halcones Negros— y precisamente un baterista era lo que necesitaba. El boca a boca entre los músicos locales produjo el nombre de Levon Helm, y a por él fue directamente Hawkins a casa de sus padres, para convencerles de que dejaran a su hijo, todavía menor de edad, incorporarse a su banda. Ya para entonces el Halcón tenía claro que iba a irse a Canadá, siguiendo la estela de Conway

Twitty,¹ que estaba causando furor con su *rock & roll*, tremendamente atractivo por su exotismo en aquellas latitudes.

La negociación con la familia Helm derivó en un trato: esperarían hasta mayo para que el chico terminara sus estudios y entonces le permitirían ir a Canadá; mientras tanto, Levon se dedicaría a tocar con la banda de Hawkins los fines de semana que estuviesen por los alrededores. Helm progresaba rápido con las baquetas y encajó sin ningún problema en el grupo, hasta el punto de rápidamente convertirse en la mano derecha de Hawkins. Ya estaba suficientemente fascinado por tocar en una banda tan “importante”, pero lo más excitante estaba por venir cuando terminara el curso, arriba en Canadá, y así se lo hacía ver Hawkins: “Esto no es nada chico, quédate conmigo y pronto nuestros pedos saldrán a través de calzoncillos de seda”. Obviamente, una oferta irresistible, y hacia el norte partieron en el verano del 58...

Toronto era la ciudad donde The Hawks iban a hacer su debut canadiense, un país del que no sabían absolutamente nada a pesar de la relativamente corta distancia que les separaba de sus hogares (en palabras de Levon Helm, “pensábamos que allá arriba todo lo que había eran iglús y esquimales”). Descrita como la menos canadiense de las ciudades de Canadá, o lo que es decir lo mismo, la más influenciada por los Estados Unidos, en Toronto es donde nació (1943) y creció Jaime Royal “Robbie” Robertson, hijo de una india Mohawk y un pseudogánster de nombre Klegerman. Robbie nunca conoció a su padre, muerto en un tiroteo callejero, y tomó su apellido del joyero judío con el que terminaría casándose su madre. Rápidamente la fascinación por los Estados Unidos que parece apoderarse de muchos canadienses empezó a hacer mella también en el Robbie adolescente, principalmente a través de la música que oía en las emisoras americanas que conseguía sintonizar, algunas desde tan lejos como Nashville.

Bo Diddley, Carl Perkins... Todos ellos se habían embarcado también en la aventura canadiense y tocaban en los clubes de la calle Yonge de Toronto, lo más parecido en Canadá a la Beale Street de Memphis, y Robbie no perdía oportunidad de escuchar a todos ellos. No era el único, pues nada podía haber más exótico para los jóvenes canadienses que aquella música proveniente de los magnéticos Estados Unidos. El furor que causaba el *rock & roll* fue aprovechado por aquellos músicos estadounidenses, que veían una forma rápida y fácil de conseguir un dinero que en sus lugares de origen necesitaba trabajarse bastante más. Entre ellos, The Hawks, que llevaban ya dos años tocando periódicamente en el circuito canadiense y ya eran el grupo americano más famoso por aquel año de 1959. Como era habitual en la banda, los músicos iban y venían, y en octubre de aquel año Hawkins, siempre

1. Conway Twitty (1933, Arkansas - 1993, Misuri), aunque muy conocido como cantante *country* (consiguió cincuenta y cinco “números 1”, ni más ni menos), empezó en sus orígenes como cantante de *rock and roll*. Era especialmente conocido por Levon Helm, pues cuando apenas contaba diez años su familia se mudó a Helena, muy cerca de donde vivían los Helm.

buscando jóvenes talentos, se fijó en un chico que se pasaba las noches merodeando por el escenario, haciendo cualquier cosa con tal de agradarle, desde ayudar a montar los amplificadores hasta traerle el café. Así las cosas, una vez haberse dado a conocer y ganarse la confianza del Halcón, Robbie sólo tuvo que esperar a que los Hawks sufrieran su siguiente baja. Ésta se produjo cuando al bajista del momento le venció la nostalgia y se volvió a su casa en el sur, y ahí fue donde entró Robbie, aunque nunca antes había tocado el instrumento. No importaba, tenía el talento y tenía la ambición, ensayó todas las horas del mundo y en apenas un par de semanas Hawkins ya le consideró apto para tocar en el grupo.

Richard “Rick” Clare Danko (Simcoe, Canadá, 1943 - Woodstock, Estados Unidos, 1999) creció en unas circunstancias bastante parecidas a las de Levon Helm. También sus familiares se reunían en sus casas para tocar música básicamente *country*, y también la granja donde vivía estaba en medio de inmensas plantaciones, no de algodón en esta ocasión, sino de tabaco. Aunque pronto aprendió el oficio de carnicero, Rick decidió también desde muy joven que lo que realmente quería era dedicarse a la música, y pronto formó un grupo donde cantaba y tocaba la guitarra. En más de una ocasión actuaron de teloneros para los Hawks, y fue así como Hawkins le conoció y eventualmente terminó ofreciéndole un puesto en el grupo. El Halcón siempre tuvo un olfato especial para detectar talentos musicales todavía incipientes, aunque en esta ocasión, como le dijera a Helm, el contratar al atractivo Rick tendría el plus de arrastrar a sus conciertos a las chicas, a quienes a su vez seguirían los chicos; total, una fórmula mágica que le proporcionaría más público y más dinero, y es que Hawkins también tuvo muy desarrollado el olfato para el lado empresarial del asunto... Robertson ya se había pasado a la guitarra — instrumento con el que rápidamente se labró toda una reputación a nivel local— y como antes hiciera su compañero, el joven Danko ensayó un par de meses con el bajo —nunca antes lo había tocado tampoco—, hasta que su jefe le dio el visto bueno para unirse a ellos en el escenario.

Richard George Manuel (Stratford, Canadá, 1944 - Florida, Estados Unidos, 1986) empezó a tocar el piano en la iglesia, pero pronto se contaminó con el *rock & roll* y no tardó demasiado en formar su propio grupo, los Rockin’ Revols. La historia se repitió, y cuando Hawkins oyó a Richard cantar “Georgia on my mind”, pensó que lo hacía tan bien como el propio Ray Charles —con el que tantas veces se le comparó— y decidió ofrecerle un puesto en su banda. Ya por entonces Levon Helm solía coger el micrófono cuando Hawkins se ausentaba —algo cada vez más frecuente—, y la entrada de Richard añadió una nueva voz suplente, no tan potente como la de Helm pero sí más versátil y personal. De hecho, de los cinco músicos que terminarían formando The Band, Richard Manuel fue el que menos peso instrumental tuvo en el sonido del grupo con lo que él denominaba su “piano rítmico”,

pero sin embargo fue considerado el mejor de los tres cantantes, por lo menos durante los primeros años, antes de que empezara su declive musical y personal.

Solamente con mirar las fotos de los cinco miembros de The Band, uno ya intuye que Eric Garth Hudson era “diferente” a los otros cuatro componentes del grupo. No sólo tenía más aspecto de pope griego que de roquero, sino que escuchándole con los innumerables instrumentos que tocó en los discos de La Banda (y todos tan extraordinariamente bien), quedaba bastante claro que no era precisamente el arquetipo de miembro de un conjunto de *rock*. Y es que a diferencia de los demás miembros del grupo, Garth recibió una sólida formación musical en el conservatorio de Toronto, donde aprendió a tocar el piano, al que rápidamente siguió el órgano, con el que practicaba en —caray— la funeraria que tenía su tío. Pero la cosa no quedó ahí, el joven Garth tenía una habilidad innata que le hizo aprender sin demasiado esfuerzo el acordeón y luego todo tipo de instrumentos de viento, desde la trompeta al saxo. Algo mayor que el resto de sus futuros compañeros (había nacido en London, Ontario, en 1937), también era una *rara avis* dentro del mundo de los jóvenes roqueros en cuanto a su comportamiento, pues era un tipo formal y pausado. La esposa de Richard Manuel no encontró mejor manera de describirle que como alguien que “hablaba despacio”, una característica que también utiliza su compañero Robbie Robertson para referirse a él (al tiempo que también añade que “putañeaba menos que los demás”). Es decir, nada que ver con lo que era el perfil típico de un Hawk...

La historia de Garth en los Hawks también fue diferente, pues así como el resto de los que serían sus futuros compañeros habrían vendido su alma al diablo por tocar en aquel grupo, Hawkins casi que suplicarle a aquel extraordinario instrumentista para que se uniera a ellos. Su educación en el conservatorio le había hecho aficionarse a Bach, Chopin o Mozart, pero poco a poco fue ampliando sus gustos, y para cuando los Hawks le conocieron ya tocaba en un grupo que hacía algo parecido al *jazz*. Garth rechazó las primeras ofertas que le hicieron para unirse a The Hawks, porque aunque ya se estaba aficionando grandemente al *rhythm & blues*, después de todo no estaba interesado en una música tan rudimentaria como la que tocaba aquella banda. Finalmente, la insistencia de Hawkins dio resultado y a finales de 1962, después de vencer las iniciales resistencias paternas —como hiciera con la familia Helm, Hawkins tuvo que acudir a casa de los Hudson para convencerles y pedirles permiso para que dejaran a su hijo irse con él—, Garth terminó por convertirse en un nuevo miembro de Los Halcones.

Una anécdota impagable sobre el organista de The Band que se puede oír en la película de *The Last Waltz* arroja más luz sobre su personalidad inclasificable en aquel mundo del *rock* de los primeros años sesenta: una última condición que ideó Hawkins para que la familia Hudson terminara por aceptar que su joven Garth se uniera a los Hawks fue que le pagaran un dinero extra por dar lecciones de música

a sus compañeros de grupo. Así, el nuevo trabajo que aceptaba Garth se podría disfrazar bajo la profesión de profesor, bastante más respetable que la de roquero (hubo incluso otra condición más para convencer a Hudson, nada más ni nada menos que la adquisición de un órgano por parte del grupo). Y por otro lado, no era cuestión de explicarles a aquellos tipos quiénes eran Bach o Chopin (sus dos compositores favoritos), pero por lo menos se podría pulir un poco el estilo primitivo en su forma de tocar. Aunque los cuatro jóvenes recibieron la noticia al principio con incredulidad, cuando no con indignación como en el caso de Rick Danko, finalmente no sólo terminaron por aceptar todo el asunto, sino que con el tiempo ellos mismos serían los que de forma voluntaria se acercaban a Hudson para humildemente pedirle lecciones musicales, hasta el punto de que el menos roquero de los roqueros que jamás haya dado el *rock & roll* terminó por convertirse en el respetadísimo consejero musical del grupo.

Halcones solitarios

Hacía tiempo que Ronnie Hawkins se había consolidado como el roquero de referencia en el circuito canadiense. Su apuesta de ser cabeza de ratón en el norte en vez de cola de león en el sur había terminado por conseguirle incluso un contrato discográfico con la casa Roulette, que produciría varios *singles* y dos LPs, *Ronnie Hawkins* y *Mr. Dynamo*, el segundo de los cuales incluía dos canciones escritas por Robertson (“Hey, Boba Lou” y “Someone like you”) y otras cuatro con participación de Helm. El grupo tocaba sobre todo en Toronto y las ciudades de los alrededores, pero también hacía incursiones en los Estados Unidos, e incluso Hawkins y Helm volaron hasta Inglaterra para enseñarles a los europeos lo que era el *rockabilly*. Todo esto conllevaba una existencia que cumplía todos los requisitos de lo que se conoce en el mundo del *rock* como “vivir en la carretera”. Una vida desarraigada y acelerada que causaba ciertas angustias vitales en unos músicos que eran todavía auténticos adolescentes (Robbie Robertson resultó el más afectado en este aspecto), pero que también les deparaba todo —absolutamente *todo*— lo que más tarde Ian Dury describiría gráficamente en su “Sex, drugs & rock and roll”. Algo a lo que evidentemente no ponían demasiado reparo a sus edades... La autobiografía de Levon Helm está plagada de múltiples historias sobre aquella época, descritas con todo lujo de detalles y todas ellas impagables, y algunas realmente difíciles de creer... Aunque sólo la mitad de lo contado fuese cierto, seguirían siendo unos tiempos “salvajes”, como el propio Helm los cataloga...

Con la entrada de Garth Hudson, a principios de 1963 The Hawks era todo lo buena que podía ser una banda de bar. Sin embargo una serie de circunstancias, tanto personales como musicales, se unirían aquel año para terminar en una “revuelta” del grupo contra su líder. El *rockabilly* había nacido imparable, pero rápidamente empezó a perder gas, y tanto Robertson como Helm se sentían cada vez más incómodos tocando aquella música repetitiva. Uña y carne en todos los aspectos en aquellos

tiempos, no sólo las preferencias de los dos jóvenes se inclinaban claramente hacia el *rhythm & blues*, sino que además eran conscientes de que habían terminado por formar una banda realmente sólida que podía dar muchísimo más de sí. El dinero, por supuesto, también estaba por medio, y los Hawks se sentían agraviados en el reparto de dividendos, máxime cuando Hawkins cada vez aparecía menos por el escenario y eran ellos los que llevaban todo el peso de las actuaciones. Y es que, el promiscuo entre los promiscuos Ronnie Hawkins se había casado en 1962, y al año siguiente ya era padre. Todo ello redundó en que cada vez actuara más como el mero dueño de la empresa, que de vez en cuando se dejaba caer por allí para mirar las cuentas, firmar un par de papeles, saludar, e irse.

El último clavo en el ataúd de los Hawks bajo la batuta de Hawkins lo puso la propia amistad que había nacido entre los cinco integrantes del grupo. No sólo empezaban a actuar como una unidad en lo musical sino también en lo personal. Y así fue como se levantaron, como un solo hombre, cuando Hawkins multó a Rick Danko con 50 dólares por haber llevado una novia a ver su actuación (nunca perdiendo el aspecto empresarial de todo el asunto, Hawkins tenía prohibido a sus músicos llevar a sus novias a las actuaciones, pues aquello restaba interés a las otras chicas que pudiesen estar pensando en acercarse a ver a sus apuestos Hawks). Así las cosas, los integrantes del grupo se reunieron con su jefe, y con Levon Helm como portavoz, le dieron dos semanas de aviso para que fuera preparándose para su marcha.

Los futuros The Band empezaron en 1964 como The Levon Helm Sextet, lo de Levon Helm porque el nombre del baterista era de por sí conocido tras sus seis años con Hawkins y supondría para los oyentes un punto de referencia del nuevo grupo, y lo de “sextet” porque en un principio también fue con ellos Jerry Penfound, el saxofonista que por aquel entonces militaba en los Hawks. La forma de tocar del grupo cambió rápidamente. El no tener al cantante-animador-*showman* Ronnie con ellos hizo que, sobre todo al principio, se sintiesen un poco desamparados frente al público. Los que les vieron actuar en aquella época coincidían en que se miraban más entre ellos que al público, y que, incluso, tocaban más para ellos que para el público. Poco a poco habían ido volviéndose, en definitiva, “distantes”, una palabra que más adelante se utilizaría múltiples veces para describirles, sobre todo en lo que a relación con su propio público se refiere.

Fueron tiempos difíciles aquellos primeros meses sin Hawkins... tanto como para tener que llegar al extremo de robar comida en supermercados, como relatan los propios miembros del grupo en *The Last Waltz*, la película de Martin Scorsese sobre su concierto de despedida como The Band. Los lugares en los que tocaban eran, mayormente, tugurios para un público formado por, en palabras de Hudson, “chulos, prostitutas y colgados”. Ya sin Penfound en el grupo, se las arreglaron sin embargo para conseguir un contrato discográfico con Ware, un sello de Toronto. A través de Ware viajaron a Nueva York para grabar su primer *single*, que contenía las composiciones de Robertson “Leave me alone” y “Uh uh uh”, dos canciones que,

en consonancia con los estilos musicales que se llevaban en aquellos años, suenan respectivamente lo más parecido a los Rolling Stones o a los Beach Boys que jamás sonara el grupo —es decir, lo más diferente a lo que llegaron a sonar como The Band—. El productor de aquellos sencillos ya previamente les había anunciado que aquello tenía que sonar como las canciones que entraban en las listas radiofónicas de éxitos, nada de, en sus propias palabras, “esa cosa underground de *blues*” hacia la que el grupo se inclinaba por naturaleza (en alguna ocasión aquellos Hawks fueron despedidos del club de turno en el que estaban tocando porque el dueño entendía que tocaban demasiado *rhythm & blues* y poco *twist*...). Así, en “Leave me alone” el protagonista es un auténtico macarra y el cantar de Helm va en consonancia, mientras que en “Uh uh uh” los coros siguen la línea del más típico “doobi, doobidu” del *surf rock*... Estas grabaciones se hicieron bajo el nombre de The Canadian Squires (Los Escuderos Canadienses), una denominación que ya había cambiado a Levon and the Hawks cuando a principios de 1965 grabaron sus dos siguientes *singles*, esta vez para la compañía Atco, y que a pesar de tener bastante mayor calidad que el primero, pasaron igual de desapercibidos. Unos cambios de nombre estos que denotaban ya el curioso problema que les asaltaba cada vez que intentaban simplemente encontrar una manera de llamarse, y que en última instancia les haría decantarse por el simple La Banda...

El grupo estaba pasando por una auténtica crisis de identidad en cuanto al tipo de música que querían hacer, al punto de que Garth Hudson se declaró “horrorizado” con el sonido de aquellas grabaciones, y mientras Robbie Robertson afirmó años más tarde que “no tenían ni idea de lo que estaban haciendo”, Rick Danko admitía que tuvieron que volver a tocar en el circuito de bares en Canadá “con el rabo entre las piernas”. A pesar de todas las circunstancias adversas, a pesar del desánimo que invadía al grupo en aquella época, Robertson no perdía la esperanza, y animaba a sus compañeros a seguir porfiando en la búsqueda de lo que él denominaría años más tarde como “música The Band”. El sonido de aquellos sencillos estaba todavía a años luz de la música que Robertson decía debían encontrar, pero aun así ya se pueden apreciar en ellos signos de lo que más tarde el quinteto depararía. Así, si bien es cierto que por un lado escuchando temas como “Go, go Liza Jane” uno puede comprender el porqué del horror de Garth Hudson, en otros temas como “The stones I throw”, uno de los *singles* con Atco, se pueden encontrar detalles interesantes. Como el propio Robertson explica, fue una canción escrita con los Staples Singers² en mente, de ahí su sonido entre *gospel* y *folk*. Siendo un estilo tan

2. Grupo de *gospel* integrado por Roebuck “Pop” Staples (Misuri 1915 - Chicago, 1999) y sus tres hijas, Mavis, Cleotha e Yvonne. Empezaron a cantar como The Staples Singers tan pronto como en 1948, aunque fue en los sesenta cuando alcanzaron mayor proyección al incorporar también el *blues* y la canción protesta a su repertorio. El que fueran unos de los invitados en *The Last Waltz* prueba tanto la influencia musical que supusieron para The Band como la propia amistad que hubo entre los dos grupos.

diferente al que el grupo desarrollaba por ejemplo en el agresivo “Leave me alone”, se puede intuir que aquella banda estaba interesada en recibir influencias de orígenes bien diferenciados entre sí. El tema podría pertenecer sin ningún problema al repertorio de un Pete Seeger, dado tanto su carácter de “himno” como su letra “comprometida”, y las voces que despliega todo el grupo acompañando al solista, Richard Manuel, aun estando desde luego no demasiado depuradas, indican también el interés de aquellos cinco músicos en el aspecto vocal de sus canciones, algo que sería una de sus señas de identidad más inconfundibles. Tiene “The stones I throw” además el mérito añadido de ser de alguna manera el preámbulo a la otra canción que el grupo haría también con los Staples como inspiración, “The weight”, precisamente su tema más conocido, y para muchos también, el mejor.

Afortunadamente para ellos, bastante más importante que aquellos *singles* fue que el entonces emergente *bluesman* John Hammond Jr. los conociera mientras actuaban en un bar de Toronto. Le agradaron lo suficiente como para ofrecerles tocar con él en *So many roads*, el disco que estaba grabando en Nueva York, aunque al final sólo Helm, Hudson y Robertson participaron en aquellas sesiones. Daba igual, el grupo en sí había sido contratado para tocar en varios clubes de la ciudad al mismo tiempo que se grababa el disco de Hammond, y ahí se encontraban cuando Mary Martin, una antigua amiga de Toronto (en sus tiempos más bien *groupie*³) que trabajaba ahora en el equipo de Albert Grossman, les mencionó ante su jefe como una de las bandas más sólidas del momento. Grossman era, desde luego, el mánager de Bob Dylan, y en aquel año de 1965 es cuando el rey de la pujantísima música *folk* americana iba a protagonizar su histórica “traición eléctrica”.

No es que la conversación que sirvió para contactar a los futuros The Band con Bob Dylan fuese especialmente jugosa, pero ya que se supone que fue el inicio de según no pocos el momento más importante en la historia de la música *rock*, mostremos cómo lo cuenta Levon Helm en su autobiografía: “Hacia mediados de agosto alguien me pasó el teléfono en los camerinos del [club] Tony Mart’s.

—Soy Bob Dylan, dijo una voz al otro lado.

—Diga usted, respondí, ¿En qué puedo ayudarle?

Una larga pausa...

—Bueno, este... eh, ¿qué les parecería tocar en el Hollywood Bowl?

Creo que tragué saliva antes de contestar:

—¿Quién más hay en cartel?

—Sólo nosotros, dijo Bob.”

3. La época en Toronto fue muy prolífica en *groupies* para los Hawks. La más famosa de ellas, sin duda, Cathy Smith, años más tarde tristemente célebre por estar drogándose junto al actor y cantante John Belushi cuando éste murió por sobredosis de heroína, en 1982.



Tocando con Picasso

Bob Dylan (Duluth, Estados Unidos, 1941) había arrasado desde su irrupción en el mundo de la canción *folk* y de protesta americana. Su primer disco, en 1962, había sido una declaración de intenciones, y el segundo, *The freewheelin' Bob Dylan* (repleto de clásicos instantáneos, entre ellos “Blowin’ in the wind”, probablemente la canción protesta más famosa de la historia), le catapultó no sólo al estrellato, sino también, ya en un ámbito social o político, al grado de “profeta”, “líder de masas”, etcétera, etcétera. La música *folk* americana tenía unas connotaciones que iban más allá de lo puramente musical, sobre todo en los turbulentísimos años sesenta. La segregación racial en los Estados Unidos, la guerra fría, la carrera armamentística... todo ello la había colocado en primera línea de lo que era la actualidad socio-política del país. Si ya bajo todas estas circunstancias gozaba pues de por sí la música *folk* estadounidense de una muy buena salud, representada por pesos pesados ya consagrados como Pete Seeger o Woody Guthrie, la irrupción de jóvenes valores como Joan Baez o el trío Peter, Paul and Mary terminó de impulsarla hasta hacerle alcanzar su época dorada. Pero para joven valor, desde luego, el bisoño Robert Zimmerman, que con sólo su guitarra y su armónica grabó cuatro discos entre 1962 y 1964, los tres últimos con material totalmente nuevo y de una calidad extraordinaria. La comunidad *folk* estaba, sencillamente, entusiasmada con su joven trovador.

Sin embargo algo ya más que preocupante había ocurrido en su quinto LP, el *Bringin’ it all back home* de aquel 1965, pues aunque la segunda cara de aquel disco era totalmente acústica, “como debía ser”, la primera tenía seis canciones en las que Dylan se hacía acompañar por una banda, y además, eléctrica. Y ya en el verano de aquel mismo año sonaba a todas horas en las emisoras americanas (llegaría al número 2 en las listas, sólo superado por el “Help” de los Beatles) una nueva canción tras la cual ni Dylan ni el *rock* en general volverían a ser los mismos: el *single* “Like a rolling stone” era un anticipo de lo que iba a ser su próximo LP, el poderoso —y totalmente eléctrico— *Highway 61 revisited*.

La escenificación de la traición eléctrica de Bob Dylan había tenido lugar el 25 de julio de aquel año de 1965 en el festival de Newport, el más importante evento anual de la música *folk*. En aquel tiempo los seguidores del *folk* y la canción protesta podían sentirse tan lejos del *rock & roll* y su ruidosa electricidad como el más purista de los melómanos de la música clásica. Cuando oyeron a su esperado ídolo tocar sus incomprensibles nuevas canciones —e incluso, lo que era peor, las antiguas también eléctricamente transformadas—, la perplejidad inicial dio paso a la indignación en forma de abucheos cada vez más multitudinarios, hasta el punto de que Dylan terminó suspendiendo la actuación. (No sólo las canciones eran eléctricas, sino que muy en su línea, Dylan apenas había dado tiempo a su banda para ensayarlas y su interpretación fue especialmente descuidada, lo que todavía ayudó más a que la sensación de horror cuajara entre el público.)

A pesar del escándalo de Newport, no hubo vuelta atrás en la decisión del autoderrocado rey del *folk*, y Dylan rápidamente se puso a buscar una banda un poco más estable. Los Hawks, por su parte, apenas sabían nada de Dylan, y de lo que más lejos estaban ellos era precisamente de la música *folk*. La nueva música que Dylan quería hacer iba a ser diferente, claro está, pero no había ninguna pista de cómo podría terminar aquella asociación, viniendo sus dos integrantes de mundos musicales tan dispares. Tantas dudas en el seno del grupo les llevaron a decidir que sólo Helm y Robertson irían a tocar con Dylan en Forest Hills, Nueva York, en un concierto que estaba programado antes que el de California en el Hollywood Bowl. Como dijera Harvey Brooks, el bajista en aquel primer concierto, todos en la banda estaban “cagados en los pantalones” mientras esperaban a que Dylan terminara, él solo con su guitarra y su armónica, la primera parte del concierto. Cuando llegaron las canciones eléctricas en la segunda parte, la cosa terminó peor que en Newport y la fruta —la gente ya iba preparada— voló sobre el escenario. Sólo el contrato ya previamente firmado para tocar también en Hollywood impidió que Helm y Robertson se bajaran del barco: nunca antes ni remotamente se habían presentado ante semejante audiencia (15.000 personas), pero tampoco antes, ni siquiera en los peores antros en los que tocaron en sus momentos más bajos, les habían tratado tan mal.

La gente de la Costa Oeste sin embargo resultó ser una historia diferente. Aquello era Hollywood después de todo, y la gente era más abierta de miras ante cualquier tipo de “arte” nuevo, aunque en el fondo quizás ni lo entendieran del todo ni mucho menos lo apreciaran... Pero lo cierto es que el concierto en el Bowl resultó un éxito, y tras él Dylan llevó a Helm y Robertson a una fiesta privada de 300 personas donde pudieron conocer al *todo-Hollywood*, lo que contribuyó con un nuevo ingrediente al estado de total confusión mental que se les estaba formando a los dos Hawks durante aquellos días tan intensos...

Todas las dudas que les entraron a Robertson y a Helm brillaban por su ausencia para Dylan, que quedó encantado con sus experimentos musicales. Rápidamente intentó llegar a un acuerdo formal con los músicos que integraban la banda de aquellos dos conciertos para que se convirtieran en sus compañeros habituales en la larga gira mundial que tenía previsto iniciar. Los dos Hawks no tuvieron ninguna duda y le respondieron que en ese punto se trataba de contratar a toda su banda o a nadie. Quizás una respuesta negativa les habría supuesto un alivio por tener que evitarles tomar decisiones difíciles, pero Dylan no tuvo ninguna duda después de oír tocar juntos por primera vez al quinteto en Toronto. Además, de cualquier manera, el ultimátum de los Hawks no era realmente tal para Dylan, pues se había quedado sin elección posible después de que, visto lo visto, tanto Harvey Brooks como el organista de aquellos dos primeros conciertos, el gran Al Kooper, hubiesen perdido todo interés por seguir con él. Así lo cuenta el propio Kooper, con buena

dosis de humor (aunque siempre quede la duda de que pudiese estar hablando en serio): “Toqué en el Hollywood Bowl y luego dejé «la organización». De hecho, me asusté al ver el itinerario de aquellos conciertos y comprobar que íbamos a tocar en Dallas. Si allí habían asesinado a J. F. Kennedy, ¿qué no le harían a este tipo? No quería ser «el hombre que estaba a su lado», una analogía de John Connally” (el gobernador de Texas, sentado al lado de Kennedy cuando éste fue asesinado y que resultó herido de gravedad en el atentado).

Era una época en la que las decisiones que Dylan tomaba eran tan drásticas como rápidas. Así cuenta Rick Danko cómo The Hawks se convirtieron en su banda: “Creo que había tocado antes con Levon y Robbie y tenía interés en oírnos, por lo que vino a Toronto a hablar con nosotros. Fue gracioso porque justo entonces nos estábamos tomando un descanso por primera vez en años. Cuando tocas en bares no puedes permitirte coger tiempo libre porque vives día a día, y cuando Bob vino a oírnos nuestras voces estaban hechas polvo, por lo que sólo tocamos instrumentales. Se marchó y envió su avión para que nos llevara a Texas, donde tocamos en tres conciertos con él. No ensayamos nada en absoluto, entramos de cabeza directamente”. A partir de ahí ya sólo fue cuestión de días que los cinco Hawks empezaran a recorrer todo el país de una manera muy diferente a como lo habían hecho antaño. Ya no conducían durante cientos y cientos de kilómetros en interminables viajes nocturnos, apretados como sardinas, en un inmenso Cadillac abarrotado de instrumentos musicales, sino que se montaban en el *jet* privado de Dylan y luego iban del hotel al concierto en una limusina. Por no hablar del público, ahora la media de espectadores era de 15.000... El problema era, claro está, que una gran parte de ellos iba a abuchear y lanzar tomates en vez de a escuchar la música, cuando no cosas peores. El momento más delicado de aquella gira tuvo lugar en Washington, cuando entre bastidores una chica se lanzó sobre Dylan con unas tijeras en la mano. El que entre varios de los presentes consiguieran detenerla antes de que llegara hasta Dylan impidió conocer su objetivo real, y por ello quedó la duda de si lo que quería era un rizo de la cabellera de su ídolo o más bien sacarle los ojos al traidor...

Alguien dijo que lo que hicieron Bob Dylan y The Hawks con la música que desplegaron durante aquellos conciertos fue transformar el *rock & roll* en *rock*. La revista *Time*, por su parte, definió la asociación formada por los seis músicos como el evento más importante en la historia del *rock & roll*; imposible saber si realmente se puede afirmar algo tan expeditivo, pero sí que desde luego nunca hubo tanta controversia como durante aquella época. En los conciertos los seis hombres solían enfrentarse a opiniones encontradas, el patrón *público-del-Oeste-bien* y el *público-del-Este-mal* se repetía con bastante fidelidad, pero para los Hawks la parte negativa, en forma de unos hasta entonces para ellos desconocidos abucheos, empezaba a resultar insoportable, sobre todo en lo que respecta a Levon Helm (que nunca se

caracterizó por su paciencia, por otra parte). Aunque afirma Helm que no tardó en darse cuenta de que se estaba fraguando —precisamente protagonizado por ellos— un gran cambio en la música americana, donde “las canciones iban a empezar a ser sobre ideas que iban más allá de la simple soledad expresada en un *blues* o el *carriño-bailemos-toda-la-noche* de un *rock & roll* tradicional”, lo cierto es que antes de que fuese demasiado tarde para dejar el barco —esto es, antes de dejar América y volar a Australia y luego a Europa—, decidió abandonar el grupo.

A pesar de la marcha de Helm, que desapareció de un día para otro sin avisar a nadie más que a Robbie Robertson, los otros cuatro Hawks siguieron con la aventura. Eran conscientes de que aquello era una situación tan extraña como prometedora en cuanto a abrirles quién sabe qué clase de puertas. Robbie Robertson, más que cualquier otro, empezaba a ver las posibilidades que el mundo en el que se movía Dylan, varios escalones arriba artística e intelectualmente, traía consigo en cuanto a enriquecimiento de aquella “música The Band” que el grupo se había propuesto como objetivo encontrar. Ya desde el principio Dylan le había convertido en su mano derecha (de aquella época data la definición que sobre él hizo como “guitarrista matemático”), y hasta le llegó a presentar a los poetas *beatnik* del momento —Allen Ginsberg entre ellos—, “intelectuales” de los que no se podía encontrar más lejos Robertson en aquellos momentos. Pero la situación pronto cambiaría, y aunque su estilo nunca se aproximó ni remotamente a lo que aquellos poetas o el propio Dylan escribieron, lo cierto es que las letras de las canciones que compusiera Robertson apenas tres años más tarde alcanzaron el nivel que supuso que se convirtieran en obras de tan profundo calado como “The night they drove Old Dixie down” o “The weight”. De esta época data su inmersión casi obsesiva en la literatura y el cine, pues como él mismo contara, siempre había tenido cierto complejo por haber dejado de estudiar tan pronto: “La vida en la carretera a veces se volvía enervante y me producía frustración y ansias de normalidad (...). Contemplando a los chicos que venían a nuestros conciertos, pensaba en lo que ellos tenían y nosotros no... Sentía un enorme vacío por la falta de todo lo que se aprende en la escuela, y fue por eso por lo que terminé por convertirme en un auténtico adicto a los libros” (Jonathan Taplin, un futuro empleado del grupo, definiría a Robertson como “la más impresionante persona autoeducada” que había conocido). Su afán de saber se mezclaría con la información de primera mano que estaba recibiendo sobre lo que era la admirada América mitológica de su infancia. Estaba haciendo realidad ese sueño de su adolescencia, tal y como contaría en *Time* unos años más tarde: “Había nacido para ello, sí señor. Nacido para coger mi mochila y ponerme en camino, siguiendo el Misisipi. Estaba loco por la música, era un auténtico fanático. Quería conocer todos aquellos lugares que tenían esos nombres fantásticos: Chattanooga, Tennessee, Shreveport, Louisiana... ¡uah! Me moría de ganas de ponerme en camino. Toda aquella gran música venía de allí: Robert Johnson, Bo

Diddley, Chuck Berry, Junior Parker... Y todos ellos no dejaban de hablar de aquellos sitios en sus canciones”.

Robertson llegó a alojarse en la casa de la familia Helm durante los primeros viajes que hizo con los Hawks al sur estadounidense, y se empapó de toda aquella cultura desde su mismo núcleo: “Estaba fascinado por el folclore. Para la gente de allí no era nada, no lo percibían, pues era algo muy cercano a ellos. Pero para mí, era algo tan nuevo que todas aquellas cosas surgieron en (mis) canciones”. Cualquier detalle, por insignificante que pudiera parecer, servía para encender la imaginación del joven Robbie: “Cuando éramos los Hawks solíamos conducir durante largas horas por el sur del país. Si veía una pequeña casa en medio del campo con una luz y humo saliendo, me preguntaba: «¿Quién vive ahí? ¿Cuál es la historia?». Se empezaba así a formar el germen de sus futuras composiciones, que marcarían, en definitiva, el descubrimiento de la “música The Band”, una que sería descrita como la de la “América mitológica pero verdadera”. Además, por si todavía albergaba alguna duda, trabajar mano a mano con un tipo como Dylan terminó de animarle a soltarse en su vocación de escritor de canciones: “Bob me inculcó cierta libertad”, afirmó en una ocasión, “rompió todo lo que era tradicional acerca de escribir canciones. Había reglas sobre lo que podías hacer o no en las canciones hasta la experiencia con Bob. Tenía canciones que me daba vergüenza enseñar a otros. Él rompió esa barrera, y ya no sentía ninguna vergüenza después de eso, porque abrió esa puerta”.

Mientras tanto, Dylan estaba frenético y en un momento de explosión creadora. Alguien afirmó que durante aquella época “escribía una canción por día”, y el propio Robertson dice que “sus canciones salían tan rápido que no le daba tiempo ni a teclearlas”. A pesar de tanta actividad, tuvo todavía tiempo primero para casarse, y luego, durante los primeros meses del siguiente año, de grabar su doble LP *Blonde on blonde*; la cosa no quedó ahí, y, finalmente, terminó aquel increíblemente fructífero ciclo escribiendo un libro, *Tarántula*, su único trabajo literario hasta que escribiera su autobiografía, ya en 2004. Los Hawks llegaron a grabar algún *single* con Dylan (concretamente el “Can you please crawl out your window?”, que nunca se editó como parte de ningún álbum), pero curiosamente —dado que la gira, aunque intermitentemente, seguía su curso—, con la excepción de Robertson, no participaron en el histórico *Blonde on blonde*, que fue grabado utilizando músicos profesionales de Nashville.

La “gira de la traición”, por su parte, seguía imparable, ahora ya fuera de los Estados Unidos, y tras escala en Hawai llegó a Australia, donde continuaron los abucheos. El 12 de mayo ya estaban en Inglaterra, donde fueron agasajados por los Beatles y los Stones, a los que Dylan, no se sabe si para seguir con su filosofía provocadora del momento —a la que cada vez iba cogiendo más gusto—, aseguró que los Hawks eran la mejor banda mundial del momento. Fue en Inglaterra donde el enfrentamiento con el público alcanzó probablemente su cénit, con el famoso intercambio

de pareceres en el concierto de Manchester entre un purista *folk* y Dylan: “¡Judás!”, le gritó el aficionado, a lo que Dylan le respondió “¡Eres un mentiroso!”, para a continuación dirigirse a la banda y decirles: “¡Tocad jodidamente fuerte!”⁴

Nunca quedó muy claro qué opinaba Dylan sobre los abucheos que recibía. En principio parecería que no sólo no le importaban sino que incluso disfrutaba provocándolos, pero en *No direction home*, el reciente documental de Martin Scorsese, se nos muestra una conversación bastante reveladora al respecto. En cierto momento del documental se puede ver cómo Dylan, acompañado por Robbie Robertson y Richard Manuel, literalmente escapa del asedio del público que le esperaba a la salida de uno de aquellos conciertos para meterse apresuradamente en una limusina. Ya dentro del coche, se puede escuchar decir a Dylan, entre exasperado y cansado: “Los abucheos, tío... Es que no te dejan ni afinar...”. Mientras un imperturbable Robertson va corroborando sus palabras, Dylan termina diciendo —la cosa no deja de tener su gracia, ahora la exasperación se mezcla con asombro—: “Y las entradas, tío... ¿cómo es posible que se vendan tan rápido?”. Aún hoy en día, recordando aquellos tiempos, Dylan se sigue mostrando agradecido hacia sus compañeros, apreciando cómo resistieron todo aquello junto a él, a modo de, en sus propias palabras, “unos caballeros andantes, valientes y fieles...”.

La cosa no mejoró en Francia, donde ya de por sí andaban mosqueados con las declaraciones previas que había hecho Dylan asegurando que estaba mucho más interesado en conocer a Brigitte Bardot⁵ que al presidente de la República. La siempre antiamericana Francia estaba especialmente interesada en escuchar sus canciones protesta, y al buen Bob no se le ocurrió otra cosa que desplegar una gigantesca bandera yanqui en sus actuaciones... Todos estaban ya pasadísimos de vueltas, por lo que el fin de la gira en junio representó un pequeño alivio para todos, incluido el propio Dylan: en la resaca de uno de sus momentos más anfetamínicos durante la gira inglesa, tras varios días sin prácticamente ninguna hora de sueño, mientras paseaban a altas horas de la madrugada en una limusina por las calles de Londres, se le oyó comentar a John Lennon que estaba “deseando volver a casa para quedarse en el sofá viendo partidos de béisbol”.

4. Hay quien afirma que no fue Dylan el que dijo lo de “Tocad jodidamente fuerte”. El momento está grabado y parece ser que los labios de Dylan no se corresponderían con esas palabras, aparte de que se le ve que no está gritando sino más bien susurrando. La pregunta entonces es quién fue quien lo dijo; algunos, como el baterista del grupo en ese momento, Mickey Jones, piensan que fue alguien del equipo, aunque no se sabe bien quién (viendo uno mismo sin embargo la escena, aunque Dylan está filmado desde bastante lejos y no se distingue qué podrían estar diciendo sus labios, sí que parece de todos modos que es él el que dice la famosa frase...).

5. Una de las candidatas, entre varias, a musa que le inspiró para escribir su “She belongs to me” (“Ella me pertenece”), incluida en el LP *Bringin' it all back home*, de 1965.

Como era de esperar, aquellos conciertos fueron masivamente pirateados y algunos de los discos resultantes rápidamente alcanzaron el estatus de imprescindibles para cualquier aficionado al *rock* que quisiera estar a la última, haciéndose especialmente mítica la interpretación de “Like a rolling stone” que interpretara la banda, lo más apocalíptico en su rudeza que en aquel tiempo pudiera oírse. Finalmente, Columbia Records publicó en 1998 *Live 1966*, el disco oficial de aquella gira, que incluye las canciones tocadas en el concierto en Manchester del 17 de mayo de 1966 (las mismas cintas de este CD fueron utilizadas para el celeberrimo y mal titulado disco pirata *The Royal Albert Hall Concert*, pues no fue en ese elegante teatro londinense donde fueron grabadas). Tan importantes para la leyenda son las canciones como los incidentes con el público, y el famoso “Judás!” y la consiguiente respuesta de Dylan son perfectamente distinguibles. También se incluye la presentación que hizo el propio Dylan de “I don’t believe you” (una canción del todavía *folk Another side of Bob Dylan*, de 1964), cuando dice: “Esto solía ser de aquella manera, ahora es de esta otra”. Es decir, el mejor resumen de lo que fue aquella gira.

En el terreno estrictamente musical, hay que decir que el sonido de aquellas canciones es, cuando menos, “sucio”... no en vano, un ilustre aficionado, Marlon Brando, definió el sonido de Bob Dylan y The Band/Hawks como “lo más parecido a un tren de mercancías descarrilando”... No se sabe si es que para ilustrar más radicalmente aquel cambio de estilo los Hawks tocaron tan duramente como jamás lo hicieran (uno no puede menos que preguntarse qué pensaría Garth Hudson, entre todos ellos, sobre el sonido que produjeron), o es que simplemente el descontrol que rodeó a todos aquellos conciertos les impidió aprenderse las canciones lo suficientemente bien como para transmitirles un mínimo adorno, un mínimo esmero. El hecho de que no estuviese Levon Helm en la batería de aquella banda —tuvo hasta tres sustitutos, el último de ellos, el presente en este disco, Mickey Jones— no explica ni de lejos su estilo increíblemente áspero, aunque sí que es cierto que el grupo suena raro sin su inconfundible manera de tocar (además, ¿qué se podría esperar de un tipo como Jones, extraño donde los hubiera, coleccionista obsesionado de objetos relacionados con la parafernalia nazi?). Personalmente —supongo que quizás porque no puedo evitar compararlo con el también doble en directo *Before the flood*, de 1974, protagonizado por los mismos músicos excepto únicamente Levon Helm por Jones a la batería— el sonido de *Live 1966* me parece hasta desagradable; escuchado con el enfoque retrospectivo que ofrecen los cuarenta años transcurridos desde de su grabación, incluso después de haber conocido el *rock* ya los más duros estilos, desde el *punk* hasta el *heavy metal*, las canciones suenan, simplemente, demasiado violentas. Si ahora todavía hasta el más incondicional de los seguidores de Dylan o The Band encuentra difícil de escuchar *Live 1966*, no es difícil pues imaginarse el impacto que supuso esa música en el momento en el que realmente se hizo y realmente se escuchó... Hasta hacen que a uno se le agite

levemente un conato de comprensión hacia los que increpaban a Dylan y The Hawks al grito de “traidores”...

La Casa Rosa

La cosa había quedado entonces en que Bob Dylan había protagonizado un cambio artístico radical en 1965, rompiendo con todo su pasado *folk* y protagonizando una revolución musical que ya entonces se consideraba iba a ser histórica por lo que iba a tener de influencia en todo el *rock* que se iba a producir a partir de entonces. Pues bien, nada más terminar la gira mundial con The Hawks, estaba dispuesto a volver a cambiar de nuevo. Las palabras que le dijera a John Lennon en Londres sobre su añoranza de una vida más tranquila indicaban que algo se le andaba cociendo en la cabeza, probablemente relacionado con los sustanciales cambios que estaba experimentando su vida personal: no sólo se había casado, sino que tenía ya un hijo más otro en camino, aparte de la niña que ya tenía su mujer de una relación anterior. Así es que queda para la discusión qué influencia tuvo el accidente de moto que sufrió el 29 de julio de 1966 (un día antes de la publicación oficial de *Blonde on blonde*) y que le produjo la rotura de varias vértebras... Que si el estar tan cerca de la muerte le había hecho “ver la luz”, que si esto, que si aquello... Lo cierto es que para otoño ya se había mudado a Woodstock, una idílica localidad situada en mitad de la naturaleza en las montañas Catskill, en el estado de Nueva York, y que se había convertido en el lugar de moda para los artistas más bohemios del momento. Contradictorio como pocos —la persona y el artista—, Dylan, apenas unos meses después de haber protagonizado uno de los capítulos más intensos y alocados que se habían escrito en la corta historia del *rock & roll*, y en cuyo aspecto extramusical no faltó ningún tipo de exceso en forma de toda clase de sustancia por entonces conocida, se dedicaba ahora a sentarse a la luz de la luna en medio de unas montañas de postal mientras les daba el biberón a sus hijos...

Pero a pesar del cambio de onda, su creatividad no había menguado un ápice. Fue por ello que en aquel otoño llamó a sus compinches de The Hawks, que se encontraban en la cercana Nueva York, todavía sufriendo los efectos de la empañadilla mental que les había atacado después de los intensos cambios que habían experimentado sus vidas y sus músicas en el último año. Estaban en aquel momento sopesando muy seriamente la posibilidad de volverse a Toronto, por lo que la llamada de Dylan para que le ayudasen a plasmar sus nuevos proyectos les vino que ni caída del cielo. Robertson ya estaba para entonces casado, por lo que se agenció una casa en Woodstock para él y su mujer, mientras que sus tres compañeros por su parte empezaron a buscar un hogar para solteros. Y fue en una de éstas cuando Rick Danko encontró una curiosa y enorme —y fea— casa pintada de rosa. Era el principio de lo que llegaría a ser un pequeño mito en el mundo del *rock*: Big Pink, esto es, la Gran Rosada o Gran Rosa.

Inicialmente los futuros The Band fueron requeridos por Dylan para ayudarlo en la edición del documental *Eat the document*, una especie de secuela del *Don't look back* de D.A. Pennbaker sobre la primera gira inglesa de Dylan, de 1965. En esta ocasión, el nuevo documental versaría sobre precisamente la gira mundial que acababa de terminar con The Hawks. También filmado por Pennbaker, sin embargo esta vez Dylan decidió hacerse cargo él mismo del montaje final del documental, con la ayuda de su amigo cineasta Howard Alk. Los resultados del experimento de Dylan —absolutamente pez en todo lo que era cinematografía— no fueron demasiado positivos, pues ninguna cadena de televisión o distribuidora cinematográfica mostró ningún interés por él. El documental nunca fue publicado oficialmente y sólo se conocía a través de copias pirata, pero Martin Scorsese rescató una buena parte de su metraje para incluirlo en su *No direction home*, de 2005. (Tiene *Eat the document* el mérito de contener momentos especialmente jugosos, como el incidente del “Judas” de Manchester o las conversaciones de Dylan y Lennon, ambos en muy dudoso estado, tirados en el asiento de atrás de aquella limusina que les pasea por Londres a altas horas de la madrugada.) Aunque finalmente los cuatro canadienses tuvieron muy poco o nada que ver en aquel proyecto sobre *Eat the document* —tenían todavía menos idea sobre cine que el propio Dylan—, su mudanza a aquella excéntrica casona rosa les sirvió para empezar a aclimatarse al entonces bohemio epicentro de la cultura estadounidense.

A partir de la primavera de 1967, una vez terminado el proyecto *Eat the document*, fue en el sótano de aquel gran edificio, totalmente aislados del muy ajetreado por entonces mundo del *rock* (y no del *rock*), donde se empezaron a reunir Dylan y los cuatro Hawks. Así eran las cosas en relato de Rick Danko: “Bob venía cada mañana después de dejar a los niños, preparaba una gran jarra de café, liaba unos canutos, y se sentaba en la sala y se ponía a escribir canciones. Hacia el mediodía nos despertaba, preparaba otra jarra de café, liaba algunos canutos más, y nos íbamos abajo a tocar las canciones”. Fue así pues como, medio en broma medio en serio, medio serenos medio colocados, los cinco hombres se juntaron, casi diariamente durante la primavera y el verano de aquel año, para tocar de manera totalmente improvisada su música y la de otros. Su música porque al imparable momento creativo de Dylan en lo que a la composición de canciones se refiere, había que añadir no sólo el anteriormente apuntado de Robertson, sino también el de Richard Manuel e incluso el de Rick Danko. Y en cuanto a la música de otros, porque directamente influenciado por The Hawks, Dylan se empezaba a interesar por lo que era la música en sí, su sonido e instrumentación, de forma que se dejaba enseñar el amplio espectro de influencias que se juntaban para aquel entonces en el grupo, no sólo el *rockabilly* en el que se habían iniciado, sino también el *country*, el *blues* o incluso el *gospel*. (En algún momento de la gira de 1965 y 1966, Robbie Robertson, al que llegaba a exasperar el poco cuidado que durante aquel tiempo los integrantes de aquella banda ponían en la música y su interpretación, se puso

a disertar sobre el “sonido The Band” que querían encontrar para el grupo, a lo que Dylan respondió: “¿A quién le importa eso? A mí sólo me interesa la letra”.)

Las sesiones en el sótano fueron extraordinariamente fructíferas y también tremendamente eclécticas, tanto en lo musical como en lo lírico. Suponía, una vez más, otro golpe de timón en la música de Dylan, y para The Hawks, el definitivo impulso para transformarlos de una vez por todas en una unidad musical creativa y con estilo propio. Y es que parece mentira que apenas un año más tarde de practicar aquel estilo machacón y áspero —todas las canciones de la gira mundial recibían el mismo tratamiento, sólo había un único estilo en aquel repertorio—, ahora los mismos músicos empleaban la sutileza y la variedad para otorgar a cada canción un carácter diferente. Como dice el crítico Greil Marcus en las notas que acompañan a *The basement tapes* (el doble disco oficial que se publicó en 1975 recogiendo veinticuatro de las canciones de aquel periodo), “la música, inclasificable, bebe de todas las tradiciones del folclore americano”, mientras que las letras oscilan desde el más puro cachondeo etílico-ahumado a la confesión más grave y sincera. Menos mal que andaba por ahí Garth Hudson, centrado y responsable hasta en los momentos más descontrolados, para encargarse de grabar como buenamente pudo en un rudimentario magnetofón todo lo que depararon aquellas sesiones en el sótano.

A partir de ahí, la música que Dylan y The Hawks hicieron durante aquellos meses se convirtió en la más pirateada en la historia del *rock*. El primer álbum pirata de la historia fue el famoso doble *Great White Wonder* (contenía nueve canciones “del sótano”), y a él le siguieron infinidad más, así hasta 1975 cuando la CBS decidió oficializar el asunto con la edición del mencionado *The basement tapes*. (Hay que indicar aquí que las ocho canciones —de las veinticuatro que tiene el LP— en las que los cantantes solistas son miembros de The Band, no fueron grabadas en el magnetófono de Garth Hudson durante aquellas sesiones entre mayo y octubre de 1967. Aunque pudieron ser esbozadas durante aquel tiempo, lo cierto es que las ocho canciones fueron grabadas en un estudio “de verdad” apenas unos meses más tarde, siendo la prueba irrefutable de ello la participación en todas ellas de Levon Helm, que todavía no se había reunido con el grupo por aquel entonces. De hecho, su inclusión en el doble LP oficial fue criticada por algunos —quizás con cierta razón— por no pertenecer estrictamente a lo que el título del álbum aseguraba ofrecer, esto es, *Las cintas del sótano*.)

Pero todo lo divertido llega a su fin, y Bob Dylan, una vez más, iba a volver a cambiar. Su siguiente disco oficial, *John Wesley Harding*, poco tenía que ver con lo que se hizo durante las sesiones en Big Pink. Grabado como *Blonde on blonde* también en Nashville con músicos profesionales, era un disco austero y serio, nada del cachondeo que hubo en las canciones de Big Pink. Sí que tenía sin embargo la música de aquel disco un mínimo sabor de raíces americanas, unas reminiscencias *country* —Dylan se haría inconfundiblemente *country* en su siguiente disco, el *Nashville skyline* de 1969— que algunos han atribuido a la influencia del que había sido su grupo.



Y es que The Hawks, o como se llamaran, ya habían dejado de ser su banda, y ya quedaba claro que habían decidido que su colaboración, por muy enriquecedora que hubiera resultado para las dos partes, tenía que terminar para que precisamente una no se terminara comiendo a la otra. Evidentemente el reto lo tenían los cuatro canadienses, que una vez ya ratificada la capacidad para escribir canciones de Robertson y Manuel, se estaban preparando para grabar su primer disco. El gruñón Albert Grossman se convertía en su representante más o menos al mismo tiempo que rompía con Dylan, y se encontraba ya en conversaciones con varias casas discográficas para la grabación de un LP. Había un pequeño detalle del que había que cuidar, y ése era el de encontrar un baterista para completar el grupo (la escasa y básica percusión que se escucha en *The basement tapes* está interpretada por Robbie Robertson y, más significativamente, Richard Manuel). La elección era bastante sencilla, y como cuenta Rick Danko, la solución resultó rápida: “Le llamé a Levon a su casa en Arkansas y le dije que íbamos a grabar un disco por el que nos iban a dar un par de cientos de miles de dólares que nos gustaría compartir. «Cogeré el primer vuelo que salga», fue su respuesta”.

El año transcurrido desde su desertión no fue tan excitante para Helm como lo había sido para sus ex compañeros. Tocando en ocasionales formaciones musicales por el sur del país, había meramente subsistido, y se encontraba en un momento crítico para su carrera cuando recibió aquella llamada (de hecho, en ese momento ya no se ganaba la vida como músico, sino que se encontraba trabajando en una plataforma petrolífera en el Golfo de México). Lo que encontró en Woodstock le llenó de sorpresa: sus compañeros habían madurado extraordinariamente como músicos, en lo artístico se encontraban varios escalones más arriba de cuando les había dejado, y además, en sus propias palabras, “los chicos habían aprendido a escribir canciones”.

Pero a pesar de todos sus progresos, el grupo todavía tenía que aprender a grabar un álbum de estudio. El hombre elegido, que tendría un importante peso específico en los dos excelentes primeros discos de The Band, fue John Simon, un productor independiente que ya tenía cierta experiencia a pesar de su juventud, y que había producido, entre otros, a Blood, Sweat and Tears o Leonard Cohen. Finalmente fue Capitol la casa discográfica que eligió Grossman para sus nuevos pupilos, y en sus estudios se grabaron en el invierno de 1967 las primeras maquetas de lo que sería la nueva etapa del grupo. De estas sesiones salieron las ocho canciones que luego se incluirían en *The basement tapes* y varias más, algunas tan interesantes como “Ferdinand the imposter” o “Words and numbers”, que irían haciéndose públicas mucho más tarde, incluidas en diferentes recopilaciones y reediciones de álbumes originales. Por cierto, y aunque parezca mentira, el grupo todavía no había decidido cómo se iba a llamar, y como se vieron obligados a denominarse de alguna manera para que Capitol pudiese registrar las maquetas bajo un nombre oficial de artista,

terminaron por bautizarse provisionalmente como The Crackers⁶ (éste era el favorito de Levon Helm y parecía que finalmente iba a ser el definitivo, pero para desagrado del baterista, no fue así). Aquellas sesiones en los estudios de Capitol produjeron pues canciones de sobra para hacer un LP, pero curiosamente ninguna de estas maquetas se utilizaría en el primer disco del grupo, publicado apenas ocho meses más tarde. Daba igual, el quinteto se encontraba en su momento musical más productivo, y en poco tiempo reunieron un puñado de canciones incluso mejores que aquellas, y, además y sobre todo, con un sonido más depurado y mucho más original.

En lo que era su modo de vida, por aquel entonces la banda más viajera y salvaje se había convertido en la banda más sedentaria y plácida. El día transcurría entre las tareas caseras y el trabajo musical, y no tenían ningún interés por tocar en directo en ninguno de los muchos garitos de la efervescente Woodstock; mucho menos todavía por volver a la vida en la carretera. En palabras de Garth Hudson, “teníamos ese estilo de vida donde uno cortaba leña, reparaba el magnetófono o la puerta, o paseaba por los bosques con Hamlet [un gigantesco perro regalo de Dylan]. Era relajante y tranquilo, algo que no habíamos disfrutado desde nuestra niñez”. Rick Danko ahonda en la misma idea: “Aquella época fue una gozada, cuando no teníamos la presión del público y teníamos el tiempo y un lugar para hacer nuestras tareas, reflexionar y progresar. Se trataba sencillamente de juntarnos todos los días y tocar música hecha en casa”.

En el aspecto profesional, John Simon les enseñaba lo que era grabar un disco “de verdad”, pues el trabajar en un estudio resultó problemático para el quinteto, por lo menos al principio. Los recursos técnicos, más que una ayuda, se convertían en impedimentos para aquellos cinco músicos, no demasiado acostumbrados a sutilezas de ese tipo. Empezaron por deshacerse de los auriculares, que les impedían oír al resto de sus compañeros, y terminaron por colocarse en círculo en el centro del estudio. Era la forma en la que estaban acostumbrados a tocar, oyéndose y viéndose todos a todos. En los primeros discos de La Banda los cantantes grababan sus voces a la vez que la melodía principal era tocada, y no después en el último paso, una vez que todo el resto de la canción estaba terminada, como era y es lo habitual. A esta forma de cantar, “en directo”, atribuye el periodista y musicólogo Rob Bowman la excelencia vocal que consiguió el grupo al grabar sus álbumes de estudio.

Simon, por su parte, era el primero en reconocer que aprendió tanto de ellos como ellos de él: “Me enseñaron un montón, a escribir canciones no con el piano sino directamente desde la melodía que sonaba en la cabeza... Quedé totalmente impresionado con ellos, pensaba que hacían la mejor música que jamás había oído.

6. Con el término *crackers* se suele denominar en el sur de los Estados Unidos a los blancos de más baja condición social, por no decir ya directamente mendigos. Otro término racial aplicado a los blancos, todavía más peyorativo, y que fue asimismo barajado por el grupo como posible nombre, fue The Honkies, que se podría definir como la analogía para los blancos del muy despectivo y muy políticamente incorrecto *nigger* que se aplica a los negros del país.

Eran auténticos, muy suyos, no escuchaban nada de la música que se hacía en aquellos días”. Y lo que terminó de impresionar a Simon fue la absoluta camaradería reinante entre los cinco: “Eran como auténticos hermanos, todos ellos. No recuerdo ni una sola discusión durante aquellos días”. Ocho años tocando juntos en todos los escenarios imaginables, madurez musical, momento extremadamente creativo en lo artístico, y estrecha amistad personal. Todos los ingredientes se juntaban, era el momento de enseñar al mundo su primer LP.

