

33 revoluciones por minuto

Historia de la canción protesta

Dorian Lynskey



«El alcance de este libro
es impresionante.»

The New Yorker

«Lynskey conoce a fondo
la música y también
a los músicos.»

The Wall Street Journal

Traducción
Miquel Izquierdo

ALL PROTESTERS
KILLS
FASCISTS

Lectulandia

33 revoluciones por minuto es la historia de la canción protesta. Un completo y exhaustivo repaso a la música anglosajona que revolucionó el mundo. Desde Billy Holiday a Bob Dylan, Marley, The Clash o U2 entre muchísimos otros.

33 revoluciones por minuto es el libro de referencia sobre la canción protesta, uno de los géneros musicales que mejor han definido el siglo xx y que recorre distintos estilos basándose en la actitud de los autores a la hora de marcar una intención o contenido.

El libro arranca con los cantantes y canciones protesta anteriores a la II Guerra Mundial (*Strange Fruit* de Billy Holiday, *This Land is Your Land* de Woody Guthrie...) y se cierra en el período 1989-2008. Pasa por el *folk*, el *blues*, el *jazz*, el *pop*, el *rock*, el *punk*, el *reggae*... contemplando la reunión entre calidad musical y denuncia como principal criterio.

Lynskey identifica las canciones más representativas de los movimientos sociales que han sacudido el mundo anglosajón (con la excepción de Víctor Jara), recorre su trayectoria, evalúa su influencia y, a partir de declaraciones de coetáneos a la canción o a la situación, establece la importancia histórica de cada uno de los temas.

Lectulandia

Dorian Lynskey

33 revoluciones por minuto

Historia de la canción protesta

ePub r1.0

Titivillus 22.06.16

Título original: *33 Revolutions per Minute: A History of Protest Songs*

Dorian Lynskey, 2011

Traducción: Miquel Izquierdo

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Para Dave Lynskey, 1946-2000

«Hay dos maneras de entender la música. La primera es “tío, yo soy músico y no tengo nada que ver con la política; déjame a mi rollo”. La segunda consiste en pensar que la música va a salvar el mundo... Yo creo que la música está entre ambas posturas».

JOAN BAEZ

«Por mal que pueda sonar, casi prefiero una buena canción favorable a la segregación que una mala favorable a la integración».

PHIL OCHS

«Aquello que pueda ganar el arte a partir de los sucesos actuales es siempre un problema fascinante y nada fácil de solucionar».

OSCAR WILDE

Prólogo

Es la medianoche del 4 de noviembre de 2008 en el Grant Park de Chicago. Barack Obama acaba de ser elegido primer presidente negro de Estados Unidos por una amplia mayoría. De pie en el estrado, soportando el frío de la noche, dice ante una concurrencia de cien mil regocijados simpatizantes: «El camino ha sido largo, pero esta noche, gracias a lo que hemos conseguido hoy, en estas elecciones, en este momento definitorio, el cambio ha llegado a Norteamérica».

Algunos entre el gentío o viéndolo en casa por televisión identifican sus palabras como una paráfrasis de las que escribió el cantante de *soul* Sam Cooke hace ya 45 años: «It's been a long, a long time coming / But I know a change is gonna come» [ha sido una larga, larga espera, / pero sé que va a llegar el cambio]. En aquel momento histórico, uno de los grandes oradores de nuestra era tomaba prestada de una vieja canción protesta la frase más memorable de su discurso.

En cierto sentido, Obama es el primer presidente vinculado a la canción protesta. Creció con el *soul* politizado de Stevie Wonder y recurrió al himno de los derechos civiles de Curtis Mayfield «Move on Up» en sus mítines de campaña. A lo largo de ésta, la revista *Blender* publicó una lista de sus diez canciones favoritas, entre ellas «What's Going On» de Marvin Gaye, «Gimme Shelter» de los Rolling Stones, «Think» de Aretha Franklin y el tema de will.i.am «Yes We Can», que había sido compuesto a partir de una grabación de su propio discurso convirtiéndolo así en letrista de su propia canción protesta. En su concierto de investidura, el veterano cantante protesta Pete Seeger se sumó a Bruce Springsteen para cantar «This Land Is Your Land» de Woody Guthrie; Stevie Wonder interpretó «Higher Ground» y Bettye LaVette y Jon Bon Jovi cantaron, como no podía ser de otro modo, «A Change Is Gonna Come».

Sin embargo, aunque hablara poderosamente al presente, la música del pasado no impedía que un interrogante colosal siguiera acechando el futuro de aquel formato. A lo largo de la década anterior habían ido apareciendo con marcada regularidad artículos periodísticos en los que se preguntaba adónde habían ido a parar las canciones protesta... Yo mismo escribí un par. Había un sinnúmero de motivos por los que estar asustado, enojado o incluso esperanzado a lo largo del primer decenio del siglo XXI, pero los cantautores parecían, en su mayoría, incapaces de convertirlos en una muestra de arte convincente. Uno de los propósitos de este libro es explicar por qué.

La expresión «canción protesta» resulta problemática. Muchos artistas la contemplan como una etiqueta que los encasilla. Joan Baez, que cantó por los derechos civiles y contra la Guerra de Vietnam, dijo una vez: «Odio las canciones protesta, pero algunas se expresan de modo diáfano». Barry McGuire, que en 1965 estrenó un tema definitorio del género («Eve of Destruction»), matizó: «No se trata

exactamente de una canción protesta. No es más que una canción sobre acontecimientos actuales». Poco antes de interpretar «Blowin' in the Wind» por vez primera, Bob Dylan advirtió a su público: «Ésta no es una canción protesta». Sin duda, varios de los cantautores incluidos aquí querrían librarse de la etiqueta, pero mi empleo del término intenta describir, en su sentido más amplio, canciones que tratan cuestiones políticas para apoyar a las víctimas. Puede ser un encasillamiento, pero es muy amplio, está repleto de agujeros y nadie debería asustarse con él.

Sin embargo, existen buenos motivos por los que el término se recibe con suspicacia. Las canciones protesta se ven perjudicadas tanto por sus valedores incondicionales como por sus críticos más feroces. En tanto que los detractores desechan todo el muestrario como didáctico, tosco o simplemente aburrido, los entusiastas tienden a comportarse como si las buenas intenciones no precisaran un mínimo de calidad musical, cuando todo amante de la música sabe que la gente hace malos discos por razones encomiables y buenos discos por razones deleznable. El propósito de este libro consiste, ante todo, en tratar las canciones protesta como una forma de música popular. No todas las canciones que aparecen en las páginas siguientes son artísticamente valiosas, pero muchas lo son, ya que el pop se crece ante la contradicción y las tensiones. El hueco que se abre entre la ambición y el logro, el sonido y el sentido, la intención y la recepción, se ve recorrido por una corriente de electricidad crepitante. Así, las mejores canciones protesta no son productos muertos atados a un tiempo y un lugar concretos, sino organismos cambiantes. La dificultad esencial e inevitable de doblar un mensaje serio para satisfacer el gusto por el espectáculo es el grano de arena que hará posible la perla. En canciones tales como «Strange Fruit», «Ohio», «A Change Is Gonna Come» o «Ghost Town», el contenido político no es un obstáculo para la grandeza sino su propia fuente. Abren una puerta por la que se cuelga el mundo exterior.

Éste es también un libro sobre decenas de personas que tomaron ciertas decisiones en determinados momentos por motivos muy diversos y con consecuencias dispares. En los casos peores, los cantantes se han visto censurados, arrestados, golpeados e incluso asesinados por su mensaje. Menos dramático resulta el riesgo de parecer aburrido, estridente o egocéntrico. Se suele decir que algunos combinan pop y política para atraer publicidad, pero si hay algo que la historia de la canción protesta puede demostrar es que existen maneras mucho más fáciles de despachar unos discos de más.

«Es una navaja de doble filo —dice el antiguo cantautor político Tom Robinson—. Si mezclas la política y el pop, cierta crítica dirá que explotas las necesidades, ideas y simpatías políticas de la gente a fin de vender tu música pop de segunda, [otra crítica dirá] que estás vendiendo ideales políticos de segunda explotando tu trayectoria en el pop. Sea como fuere, estás atrapado». Algunas de las críticas contra los cantantes protesta que Phil Ochs reprodujo irónicamente en el texto de la carátula de *All the News That's Fit to Sing* (1964) («vine a pasarlo bien, no a que me

sermoneen»; «está bien, pero no llega muy lejos») siguen esgrimiéndose hoy en día.

En muchos sentidos, escribir una canción protesta es buscarse problemas y es este peligro lo que aporta vitalidad al formato. Casi todas las canciones que aparecen en este libro nacen de la preocupación, el enojo, la duda y, casi siempre, de la emoción sincera. Algunas son un derroche espontáneo de sentimiento, otras son panfletos elaborados con esmero; algunas son claras como el agua, otras cautivan por su ambigüedad; algunas son una respuesta, otras plantean preguntas imprescindibles; algunas fueron fruto de una valentía extraordinaria, otras se beneficiaron de una coyuntura excepcional. Hay tantas maneras de escribir una canción protesta como de escribir una de amor.

Naturalmente, la música ha sido explotada para tratar cuestiones políticas y morales durante siglos (véase Apéndice 1), pero he decidido empezar con la intersección del canto protesta y la música popular del siglo xx porque, a mi parecer, es ahí donde la cosa se empieza a poner interesante. Antes de los años treinta, en Estados Unidos existía la música popular apolítica de Tin Pan Alley y, por otra parte, las melodías tomadas de las canciones de los trabajadores. Sólo cuando la canción pop abrazó enteramente la política con «Strange Fruit» de Billie Holiday, a la vez que la música folk se radicalizaba con Woody Guthrie, empezaron a saltar chispas entre los polos opuestos de la política y el espectáculo. Por razones de espacio, he limitado mi interés a la música popular occidental, salvo en algunas muestras (como en el caso del *reggae* o del *afrobeat*) que hicieron mella en las audiencias occidentales. Naturalmente, hay modalidades incontables de canciones protesta en otras partes del mundo, pero eso sería ya materia para otro libro.

Por un tiempo, en la bulliciosa avalancha de los años sesenta, se pensó que la música pop podía cambiar el mundo y algunas personas jamás asimilaban la cruda realidad, pero la misión de la música protesta o de cualquier forma artística con una dimensión política no consiste en darle la vuelta al mundo, sino en cambiar opiniones y perspectivas, en decir algo sobre los tiempos que te han tocado y, a veces, en descubrir que lo que dices remite también a otro momento de la historia, motivo por el que Barack Obama se vio parafraseando a Sam Cooke en su discurso de Grant Park. La mayoría de estas historias concluyen en discordia, desilusión, desespero e incluso muerte. En cierto sentido, el fracaso es total; en otro, no lo es en absoluto. Se trata más bien de lo que los individuos dejan tras de sí: eslabones de una cadena de canciones que se extiende a través de las décadas.

En sus vívidas memorias, *Rumbo a la gloria*, Woody Guthrie expresó sus expectativas para las canciones que escribía:

Recuerda, se trata de que quizá, algún día, en alguna ocasión, alguien te escoja y mire tu foto y lea tu mensaje y te guarde en el bolsillo, te ponga en un estante y te quemé en su estufa, pero tendrá tu mensaje en la cabeza, le dará vueltas y se dará cuenta. Voy de aquí para allá, tan desbocado y a la deriva como tú y muchas veces me han recogido, arrojado y recogido otra vez, pero mis ojos han sido una cámara que tomaba fotos del mundo y mis

canciones han sido mensajes que he tratado de diseminar por todos los rincones, por los peldaños de las escaleras de incendios, los alféizares de las ventanas y los pasillos oscuros.

Este libro trata de estos mensajes diseminados.

Siglas

AAA:	Artists Against Apartheid [Artistas Contra el Apartheid]
AFVN:	American Forces Vietnam Network [emisora de las fuerzas americanas en Vietnam]
ANL:	Anti-Nazi League [Liga Antinazi]
ANP:	Afrikaner National Party [Partido Nacional Afrikáner]
BCM:	Black Consciousness Movement [Movimiento para la Conciencia Negra]
BM:	British Movement [Movimiento Británico]
CIO:	Congress of Industrial Organizations [Congreso de Organizaciones Industriales]
CJB:	Criminal Justice and Public Order Bill [Ley de Justicia Penal y Orden Público]
CND:	Campaign for Nuclear Disarmament [Campaña para el Desarme Nuclear]
CORE:	Congress of Racial Equality [Congreso para la Igualdad Racial]
CPUSA:	Comunist Party of the USA [Partido Comunista de Estados Unidos de América]
DAR:	Daughters of the American Revolution [Hijas de la Revolución Americana]
ECLC:	Emergency Civil Liberties Committee [Comité de Emergencia para las Libertades Civiles]
FESTAC:	Second World Festival of Black Arts and Culture [Segundo Festival Mundial de las Artes y la Cultura Negras]
FMI:	International Monetary Found [Fondo Monetario Internacional]
FMLN:	Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional
FN:	National Front [Frente Nacional]
FRELIMO:	Frente de Libertaçao de Moçambique [Frente de Liberación de Mozambique]
GAA:	Gay Activists Alliance [Alianza de Activistas Gay]
GLC:	Greater London Council [Consejo del Gran Londres]

HUAC:	House Un-American Activities Committee [Comité de Actividades Antiamericanas]
IRA:	Irish Republican Army [Ejército Republicano Irlandés]
IRBM:	Intermediate Range Ballistic Missile [Misil Balístico de Alcance Intermedio]
JDF:	Jamaica Defence Force [Fuerza de Defensa de Jamaica]
JLP:	Jamaican Labour Party [Partido Laborista Jamaicano]
KKK:	Ku Klux Klan
LPYS:	Labour Party Young Socialists [Juventudes Socialistas del Partido Laborista]
MAD:	Mutual Assured Destruction [Destrucción Mutua Asegurada]
MIR:	Movimiento de Izquierda Revolucionaria
Mobe:	National Mobilization Committee to End the War in Vietnam [Comité de Movilización Nacional para el Fin de la Guerra en Vietnam]
MPLA:	Movimento Popular de Libertação de Angola [Movimiento Popular para la Liberación de Angola]
MUSE:	Musicians United for Safe Energy [Músicos Unidos por la Energía Segura]
NAACP:	National Association for the Advancement of Colored People [Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color]
NACODS:	National Association of Colliery Overmen, Deputies and Shotfirers [Asociación Nacional de Capataces, Supervisores y Barreneros del Carbón]
NME:	<i>New Musical Express</i>
NUM:	National Union of Miners [Unión Nacional de Mineros]
OAAU:	Organization of Afro-American Unity [Organización para la Unidad Afroamericana]
PAC:	Pan-Africanist Congress of Azania [Congreso Panafricanista de Azania]
PIR:	Philadelphia International Records
PMRC:	Parents Music Resource Center [Centro Parental de Recursos Musicales]

PNP:	People's National Party [Partido Nacional Popular]
RAR:	Rock Against Racism [Rock Contra el Racismo]
ROTC:	Reserve Officer Training Corps [Cuerpo de Entrenamiento de Oficiales de la Reserva]
SCLC:	Southern Christian Leadership Conference [Conferencia de Liderazgo Cristiano del Sur]
SCUM:	Society for Cutting Up Men [en el <i>Manifiesto SCUM</i> , Sociedad para Despedazar a los Hombres]
SDI:	Strategic Defence Initiative [Iniciativa de Defensa Estratégica]
SDS:	Students for a Democratic Society [Estudiantes por una Sociedad Democrática]
SNCC:	Student Nonviolent Coordinating Committee [Comité de Estudiantes No Violentos]
SPG:	Special Patrol Group [Grupos Especiales de Patrulla]
START:	Strategic Arms Reduction Talks [Conversaciones para la Reducción de Armas Estratégicas]
SWAPO:	South West Africa People's Organisation [Organización Popular del África del Sudoeste]
SWP:	Socialist Workers Party [Partido Socialista de los Trabajadores]
UDA:	Ulster Defence Association [Asociación para la Defensa del Ulster]
USO:	United Services Organizations [Organizaciones de Apoyo a las Tropas Estadounidenses]
VDC:	Vietnam Day Committee [Comité del Día de Vietnam]
VSC:	Vietnam Solidarity Campaign [Campaña de Solidaridad con Vietnam]
WTO:	World Trade Organization [Organización Mundial del Comercio]
YIPPIE!:	Youth International Party [Partido Internacional de la Juventud]
YTS:	Youth Training Scheme [Plan de Formación Juvenil]

PRIMERA PARTE

1939-1964

1

«Cuerpos negros mecidos por la brisa sureña»

Billie Holiday, «Strange Fruit», 1939



El nacimiento de la canción popular de protesta

Los cadáveres de Thomas Shipp y Abram Smith, linchados en Marion, Indiana, el 7 de agosto de 1930. La foto inspiró a Abel Meeropol la composición de «Strange Fruit».

Es una noche fresca y clara de marzo de 1939 en Nueva York. En Europa, la Guerra Civil Española está a punto de terminar con la victoria del general Franco; a finales de mes, el primer ministro británico Neville Chamberlain abandonará oficialmente su política de apaciguamiento con la Alemania de Hitler. En Estados Unidos, *Las uvas de la ira* de John Steinbeck, un relato épico sobre los aparceros durante la Gran Depresión, está a punto de llegar a la imprenta y acabará siendo la novela más vendida del año. *Lo que el viento se llevó*, la película basada en el *bestseller* de

Margaret Mitchell se estrenará ese verano en los cines. Las Hijas de la Revolución Americana [Daughters of the American Revolution] le han negado recientemente a la cantante negra de ópera Marian Anderson el permiso para cantar en el Constitution Hall de Washington D. C., motivando así que la primera dama, Eleanor Roosevelt, abandone indignada dicha hermandad y ponga todo su empeño en encontrar un nuevo espacio para el recital de Pascua de Anderson.

Tienes una cita y te da por asomarte a un nuevo club sito en un antiguo *speakeasy* de la calle 4 Oeste: el Café Society, autodenominado «el lugar equivocado para la gente adecuada». Incluso si no pillas el chiste al acceder al lugar —donde los porteros van ataviados con andrajos—, la luz se enciende en el interior del sótano en forma de ele y con capacidad para 200 personas, cuyos murales burlescos satirizan a lo más distinguido de la alta sociedad de Manhattan. Los clientes negros no sólo son bien recibidos sino que se les ofrecen las mejores mesas del lugar, algo inusual en un club nocturno neoyorquino.

Has oído rumores acerca de la nueva cantante del local, una mujer negra de 23 años llamada Billie Holiday que se hizo un nombre en Harlem con la banda de Count Basie. Tiene la piel cobriza, casi polinesia, es algo rolliza (la revista *Time* no tardará en comentar de modo paternalista que «no le preocupa su tipo, visto que no hace dieta, pero le entusiasma cantar») y lleva una gardenia en el pelo. Domina el escenario a su manera, una manera nada llamativa. Tiene una voz redonda y sensual con la que juguetea y acaricia las canciones hasta hacerlas más placenteras de lo que su autor habría imaginado y, de ese modo, aporta una chispa de vivacidad y una nota de elegancia incluso al material más cursi. La Nueva York de 1939 está llena de grandes cantantes, pero, más allá del timbre y la técnica, la voz de Holiday te hechiza por su espíritu errático.

Y ahí viene: se atenúan las luces y sólo un único foco, blanco y duro, ilumina a la Holiday. Ya no puedes pedir una copa porque los camareros se han retirado a la parte posterior del local. Empieza su último tema: «Southern trees bear a strange fruit» [los árboles del sur dan un fruto extraño]. Uno piensa: esto no es el clásico material acaramelado. «Blood on the leaves and blood at the root» [sangre en las hojas y sangre en la raíz]. ¿De qué va esto? «Black bodies swinging in the Southern breeze» [cuerpos negros mecidos por la brisa sureña]. ¿De linchamientos? ¿Es una canción sobre linchamientos? La cháchara de las mesas se apaga. Todos los ojos y oídos de la sala atienden a la canción. Después de la última palabra (*crop* [cosecha], convertida en un alarido abruptamente truncado), la sala entera se queda a oscuras. Cuando se encienden las luces, la cantante no está.

Y la pregunta es la siguiente: ¿uno aplaude, asombrado ante el coraje y la intensidad de la actuación, atónito por el macabro lirismo de la letra y sintiendo que la historia ha hecho acto de presencia en el escenario, o se remueve incómodo en la butaca pensando? «¿a esto lo llaman entretenimiento?»? Y ésa es la pregunta que palpitará en el corazón de la controvertida relación entre la política y el pop a lo largo

de décadas y ésta es la primera vez en que así se formuló.

Escrita por un comunista judío llamado Abel Meeropol, «Strange Fruit» no fue la primera canción protesta, pero sí fue la primera que trasladó un mensaje político explícito al mundo del espectáculo. Justo antes de eso, las canciones protesta estadounidenses eran ajenas a la música popular convencional. Estaban concebidas para determinados públicos —piquetes, escuelas de folclore, reuniones de partido— y con un objeto específico: únete al sindicato, lucha contra los jefes, ganemos esta huelga.

«Strange Fruit», sin embargo, no era cosa de las masas sino más bien de una atormentada mujer. No era una canción para ser cantada con entrega junto a los camaradas durante la huelga, sino un tema profundamente desolador y áspero. La música, futura, algo sombría, encarnaba el horror descrito en la letra. Y, en lugar de resolverse en una catártica llamada a la unidad, colgaba suspendida de aquella palabra final. No calentaba la sangre, la helaba. «Quizá sea la canción más desagradable que he escuchado jamás —diría maravillada Nina Simone—. Desagradable en el sentido de que es violenta y revuelve las entrañas de todo aquello que los blancos le han hecho a mi gente en este país». Por todas estas razones resultaba absolutamente novedosa. Hasta entonces, las canciones protesta funcionaban como propaganda, pero «Strange Fruit» demostró que podían ser arte.

Es tan buena como canción que desde entonces docenas de cantantes han intentado dejar su propio sello en ella, pero la interpretación de Holiday es tan potente que ninguno ha llegado a superarla (en 1999, la revista *Time* consideró «canción del siglo» su primera versión de estudio). Fue, y sigue siendo, una canción a tener en cuenta, cuyos planteamientos de 1939 aún perduran. ¿Una canción protesta da mayor vigor tanto a lo político como a lo musical o sólo lo trivializa? ¿Pueden separarse sus méritos musicales de su significación social o esto último distorsiona y oscurece a los primeros? ¿Tiene de verdad el poder de cambiar mentalidades, por no hablar de decisiones políticas? ¿Expone con eficacia una cuestión vital ante un público nuevo o sólo la desvirtúa reduciéndola a unas pocas líneas, adaptándola a una melodía para ser interpretada ante personas a las que quizá les importe un rábano? ¿Se trata, ante todo, de una forma artística apasionante y necesaria o sólo de arte malo cuyo objetivo es distraer?

Éstas fueron las primeras cuestiones que planteaba «Strange Fruit» a sus oyentes en una sala en forma de *L* del bajo Manhattan en marzo de 1939. Aquélla es la zona cero de la canción popular de protesta.

.....●.....

Antes de «Strange Fruit», el único éxito musical que lidiaba abiertamente con la cuestión racial en Norteamérica había sido «Black and Blue» (1929), compuesta por Andy Razaf y Fats Waller para el musical *Hot Chocolates*. Cantada por Edith Wilson

la noche del estreno, «Black and Blue» se ganaba al público con una imaginería familiar de espectáculo *minstrel*, luego le pateaba el estómago con el pareado: «I'm white inside, it don't help my case, / 'cause I can't hide what's on my face» [soy blanco por dentro, pero sirve de poco, / porque no puedo disimular lo que hay en mi rostro]. Cuando Wilson dejó de cantar reinó un silencio fúnebre seguido por una aclamación cerrada. Según el biógrafo de Razaf, Barry Singer, aquel pareado fue crucial para «quebrar decididamente y para siempre las tradiciones reprimidas del entretenimiento negro».

Sin embargo, «Black and Blue» era demasiado *sui generis* para marcar tendencia en el ámbito de las melodías populares con conciencia racial.^[1] Para encontrar un buen caudal de canciones protesta negras había que ir al Sur y recoger los lamentos de los cantantes de *blues* y folk que jamás habían pisado un estudio de grabación. Ésa fue la misión de Lawrence Gellert, un izquierdista declarado que editó unas 200 muestras en su volumen de 1936 *Negro Songs of Protest*. Conscientes de la prudencia que debían mostrar en aquel sur segregado, los hombres que se las enseñaron lo hicieron únicamente a condición de preservar su anonimato. El primer cantante de *blues* en tratar la cuestión racial sin rodeos y bajo su propio nombre fue el expresidiario de Luisiana Leadbelly, quien compuso «Bourgeois Blues», sobre la discriminación que vivió en un viaje a Washington D. C. en 1938.

Aunque Abel Meeropol fuera conocedor de algunos o de todos estos ejemplos cuando se dispuso a componer «Strange Fruit», tampoco podían enseñarle mucho a un hombre blanco de Nueva York. Por más que cualquiera pudiera entender la crueldad de ver a un hombre colgado por una muchedumbre sedienta de sangre, sólo un hombre negro podría haber compuesto una canción que explorara los prejuicios cotidianos como «Bourgeois Blues» o «Black and Blue». A pesar de que esta práctica ya declinaba para cuando salió «Strange Fruit» —la foto espeluznante del doble ahorcamiento que indujo a Meeropol a escribir el tema se tomó en Indiana en 1930—, el linchamiento seguía siendo el símbolo más vívido del racismo en Norteamérica, la estampa que resumía otras modalidades más sutiles de discriminación que afectaban a la población negra. Quizá sólo el horror visceral que inspiraba el linchamiento otorgara a Meeropol la convicción necesaria para escribir una canción sin precedentes que además requería un nuevo vocabulario para abordar estos temas.

Meeropol publicó su poema bajo el título «Bitter Fruit» en el periódico sindical *New York Teacher* en 1937. El cambio de nombre fue un acierto. *Bitter*, [amargo] resulta de una moralidad sentenciosa, en tanto que *strange* evoca la presencia de algo ominoso. Pone al oyente en la piel de un observador curioso que espía unas formas colgantes desde lejos y que, al acercarse, constata aquella monstruosidad.

Meeropol era miembro del Partido Comunista y daba clases en un instituto del Bronx. En su tiempo libre, bajo el nombre gentil de Lewis Allan, componía a destajo canciones, poemas y obras de teatro sobre cuestiones de actualidad, de las cuales sólo unas pocas llegaban al gran público. Meeropol elaboró una melodía y «Strange Fruit»

pronto se convirtió en tema recurrente de las reuniones izquierdistas durante todo 1938, cantado por su esposa y diversos amigos. Incluso llegó al Madison Square Garden gracias a la cantante negra Laura Duncan. Entre la audiencia se hallaba entonces Robert Gordon, recientemente contratado en el Café Society, donde dirigía el espectáculo de Billie Holiday, que era la estrella principal. El club había sido una ocurrencia del vendedor de zapatos de Nueva Jersey Barney Josephson: un jugoso antídoto contra el elitismo estirado, a menudo racista, de los locales nocturnos de Nueva York. La sala abrió la víspera de fin de año de 1938 y le debió a Holiday buena parte de su éxito inmediato.

A pesar de que su autobiografía *Lady Sings the Blues* es poco fiable y esconde tanto como revela, a sus 23 años, Holiday ya había visto mucho. Nacida en Filadelfia, pasó algún tiempo haciendo recados para un burdel de Baltimore, «quizá el único lugar donde negros y blancos se relacionaban con cierta naturalidad» y allí descubrió el jazz. A los 10 años acusó a un vecino de intento de violación y a Holiday, muy dada a hacer novillos, la enviaron a un reformatorio católico, hasta que su madre consiguió que la soltaran. Se trasladó con ella a Nueva York, donde trabajó en otro burdel, donde se ocupaba de algo más que de los recados y fue encarcelada por prostitución. Tras ser puesta en libertad, empezó a cantar en clubs de jazz de Harlem, donde llamó la atención del productor John Hammond, que la convirtió en una de las estrellas más rutilantes de la era del jazz. «Cuando aparecía sobre el escenario bajo el foco era absolutamente majestuosa», le contó el promotor de jazz Milt Gabler al biógrafo de Holiday John Chilton. «Aquello era digno de verse, el modo en el que sostenía la cabeza en alto, cómo fraseaba cada palabra y llegaba al corazón de las historia que cantaba y, por si fuera poco, sabía dar con el compás».

Meeropol le cantó su canción a Josephson y le preguntó si se la podía llevar a Holiday. Tiempo después, la cantante repetía que se enamoró de ella inmediatamente. «Un tipo me ha traído una canción de la hostia y la voy a cantar», aseguraba haberle dicho al director de la banda Frankie Newton. Meeropol lo recordaba de otro modo y sentía que ella la interpretó únicamente por hacerles un favor a Josephson y Gordon: «Sinceramente, no creo que se sintiera muy cómoda con la canción». Arthur Herzog, uno de los compositores habituales de Holiday, afirmaba que el arreglista Danny Mendelsohn reescribió la melodía de Meeropol, a la que tildó crudamente de «esa cosa pretendidamente musical» y quizá así cambiaran las cosas para Holiday.

Sea como fuere, Holiday puso la canción a prueba en una fiesta celebrada en Harlem y cosechó una reacción que terminaría siendo habitual: silencio atónito seguido por un rugido de aprobación. La noche del debut en el Café Society, Meeropol estaba allí: «Brindó una de aquellas interpretaciones deslumbrantes, de gran eficacia dramática, que podían sacudir la autosuficiencia de todo tipo de público —se maravillaba—. Eso era exactamente lo que deseaba que produjera la canción y el motivo por el que la escribí».

Josephson, consumado hombre del espectáculo, sabía que no tenía ningún sentido

colar aquel tema en el grueso del repertorio y pretender que se trataba de otra canción más, así que marcó unas directrices: primero, Holiday cerraría sus tres funciones nocturnas con la canción; segundo, los camareros suspenderían el servicio; tercero, toda la sala permanecería a oscuras salvo por la luz cruda de un foco en el rostro de Holiday, y, cuarto, no habría besos. «La gente tenía que recordar “Strange Fruit” y que le ardieran las entrañas», dijo.

No era, en ningún caso, una canción para todas las ocasiones. Enrarecía el ambiente, silenciaba las conversaciones, los vasos permanecían posados en la mesa y se dejaba el cigarrillo para después. Los clientes solían aplaudir hasta echar humo o se largaban enojados. Por entonces, antes de que su vida diera un giro más lóbrego, Holiday era capaz de olvidar la canción y su mensaje una vez que salía del local. Cuando Frankie Newton sermoneaba sobre el nacionalismo negro de Marcus Garvey o los planes quinquenales de Stalin, solía espetarle: «No quiero llenarme la cabeza con toda esa mierda». John Chilton apunta que eso no era tanto por falta de interés cuanto por la vergüenza que sentía por su escasa formación. Todo lo que ella sabía y sentía acerca de ser negra en Estados Unidos lo derramaba en aquella canción.

Holiday tenía una personalidad electrizante. Podía ser egocéntrica, caprichosa, irascible, pero también una compañía cálida y generosa. Entre una actuación y otra, solía dar un paseo por Central Park en coche de punto, donde podía fumar marihuana en paz, ya que Josephson la había prohibido en el club. «La Holiday es una artista con lágrimas en los ojos cuando canta “Strange Fruit” —escribió Dixon Gayer en *Down Beat*—. Billie es despreocupada, temperamental, una personalidad dominante. Ambas son personas estupendas».

A medida que la fama de la canción se propagaba, Josephson la utilizó como reclamo para el Café Society. «¿Ya han escuchado “Un fruto extraño crece en los árboles sureños” cantada por Billie Holiday?», preguntaba un anuncio publicado en la prensa aquel mes de marzo, destrozando, todo hay que decirlo, el título de la canción. Poco tiempo después decidían grabarla. El sello habitual de Holiday, Columbia, palideció ante la perspectiva, de modo que Billie se dirigió a Commodore Records, una pequeña discográfica de izquierdas ubicada junto a la tienda de discos de Milt Gabler en la calle 52 Oeste. El 20 de abril de 1939, justo 11 días después de que Marian Anderson marcara un hito para los músicos negros con la reprogramación de su concierto de Pascua en los escalones del Lincoln Memorial, Holiday entró en Brunswick’s World Broadcasting Studios con Frankie Newton y la banda de ocho miembros del Café Society y grabó «Strange Fruit» en una sesión de cuatro horas. Preocupado por la brevedad de la canción, Gabler le pidió al pianista Sonny White que improvisara una introducción adecuada.

En el sencillo, Holiday no abre la boca hasta setenta segundos después de comenzar el tema. Al igual que Josephson con el foco, los músicos emplean ese tiempo para ambientar la escena, atrayendo al oyente para ir adentrándolo en un cuento de fantasmas. La trompeta en sordina de Newton planea en el aire como el gas

de los pantanos; los acordes menores de White al piano encaminan al oyente hacia el enclave aciago; luego, por fin, aparece Holiday. Quizá otros habrían abusado de la ironía o explotado de modo algo forzado el juicio moral, pero ella la canta como si su única responsabilidad fuera documentar esa escena sobrecogedora: dar testimonio. Su voz se mueve suavemente entre la oscuridad hasta topar con los cuerpos colgados como si una cámara los hubiera enfocado por fin. Al proceder de ese modo, perfecciona la canción acotando el sarcasmo sobre el «Sur galante» hasta su *fine point* y refrescando la temperatura de su imagen más abrasadora: «El hedor de la carne quemada». Es carismática sin ser ostentosa y enlaza las palabras sin excesos. El gerundio *swinging* [meciéndose], pasa a ser un cruel juego de palabras con uno de los verbos favoritos del jazz. *Bulging* [saltones], lleva la imagen del título a un extremo de madurez obscena. *Crop* [cosecha], se alarga y luego se trunca con la fuerza de una dislocación. La vulnerabilidad, el comedimiento y la inmediatez son los atributos que aporta a la canción: el oyente está ahí mismo, al pie del árbol. «Mira —se limita a decir—, sólo mira».

Lanzada tres meses después, con «Fine and Mellow» como disparatada cara B, no sólo se convirtió en un éxito sino también en una *cause célèbre*, al menos en determinados círculos. Los partidarios de una ley antilinchamiento mandaron copias a los congresistas. Samuel Grafton, del *New York Post*, la describió como «una obra de arte maravillosamente perfecta, en la que se invertía la relación habitual entre un artista negro y su público blanco: “Te he estado entreteniendo —parece decir—, ahora escúchame. [...] Si la ira de los explotados llega algún día a arder en el Sur, ahora ya cuenta con su ‘Marsellesa’”».

No todos los fans de Holiday compartían el entusiasmo de Grafton por esta pieza anómala. En su libro definitivo sobre la canción, David Margolick recogía las opiniones de muchos oyentes destacados. Jerry Wexler, productor famoso por su trabajo con Ray Charles y Aretha Franklin, argumentaba: «Es casi un manifiesto. Muchas personas con oídos de corcho que no distinguirían una melodía ni a la de tres sólo abrazaron la canción por su contenido político... Comparto plenamente el sentimiento. Me parece una gran letra, pero, como canción, no me interesa». La periodista negra Evelyn Cunningham reconoció una reacción más emocional: «Llega un momento en la vida de una persona negra en que estás hasta las narices de linchamientos y discriminación, en que estás completamente asqueado, pero expresarlo era una herejía».

La objeción de Wexler es solamente una cuestión de gusto. Uno podría opinar que la canción intriga debido a su sencillez melódica y armónica, como si la letra hubiera paralizado al cantante por asombro. Cunningham, por otra parte, toca una verdad incómoda que resonaría durante décadas hasta la irrupción del hip-hop, esto es, que las mismas expresiones explícitas del tormento por el que pasaban los negros y que impactaban a los progresistas blancos, como concienciadoras resultaban simplemente deprimentes para muchos oyentes negros: «Ya lo sabemos. ¿Por qué arruinar la noche

de un sábado?». Así lo expresó a Margolick el historiador del *jazz* y del *blues* Albert Murray: «Uno no se toma el champán y los canapés de fin de año con “Strange Fruit” de fondo. Ni te da por acompañar a alguien que se ponga a tocarla. ¿Quién demonios desea escuchar algo que le recuerda a un linchamiento?».

.....

Holiday abandonó el Café Society en agosto de 1939, pero se llevó con ella «Strange Fruit» como si de una bomba de relojería se tratara. En Washington D. C., un periódico local se preguntaba si podría provocar una nueva oleada de linchamientos. En el Birdland de Nueva York, el promotor confiscó los cigarrillos de los clientes para que el brillo de la lumbre no atenuara la intensidad del foco. Como algunos promotores le prohibieron cantarla, Holiday añadió una cláusula a sus contratos que le garantizara la posibilidad de hacerlo. No siempre la interpretó. «Sólo la canto para personas que puedan entenderla y apreciarla —le contó al DJ Daddy-O Daylie—. No es un tema para tortolitos».

Más allá de las interpretaciones de Holiday, «Strange Fruit» viajó como un refugiado político en busca de amparo. Los progresistas, tanto negros como blancos, la apreciaban. Las emisoras de radio la prohibieron o la ignoraron. Resulta interesante cuán a menudo los testigos de su interpretación describen la canción en términos físicos, como si se tratara de un asalto. La actriz Billie Allen Henderson le dijo a Margolick: «De pronto siento una puñalada en el plexo solar y me veo boqueando, sin aire». El hijo de Jack Shiffman, propietario del teatro Apollo de Harlem, recordaba: «Cuando arrancaba esas últimas palabras de sus labios, no había un alma entre el público, blanco o negro, que no se sintiera como estrangulado». Y ahí está Josephson con sus entrañas ardiendo y Simone con el desgarramiento de las tripas. Quemar, destripar, apuñalar, estrangular: sin duda, no se trata de una canción más.

Holiday aseguraba que había sido escrita especialmente para ella y la protegía como una leona. Cuando el cantante negro de folk Josh White se sumó al Café Society en 1943 y la añadió a su repertorio, Holiday le hizo una visita: «De entrada, me quería cortar el cuello por utilizar aquella canción que había sido escrita para ella —recordaba White—. Una noche se pasó por allí para echarme de malas maneras. Hablamos y, al final, bajamos las escaleras tranquilamente y, para sorpresa de todos, nos marcamos un pequeño y agradable baile». Sin duda, al escribir sus memorias, ella olvidó que hubiera habido baile alguno y, con cierta mezquindad, apuntó: «El público le abucheó para que dejara aquella canción en paz».

Pero Holiday se equivocaba con White, quien entendía la canción mejor que la mayoría e hizo tanto como ella para popularizarla. Tras crecer en Carolina del Sur, White aseguraba haber presenciado dos linchamientos a los 8 años. En 1940, su banda, los Carolinians, había sacado el álbum *Chain Gang*, compuesto por canciones del *Negro Songs of Protest* de Gellert. El año siguiente fue el turno de *Southern*

Exposure: An Album of Jim Crow Blues, que lo convirtió en uno de los cantantes favoritos del presidente Roosevelt.^[2] A su vez, también él fue víctima de la propia «Strange Fruit»: durante un descanso en el exterior del Café Society, fue asaltado por siete militares blancos. En una actuación en Pensilvania, alguien gritó «¡yeah, esa canción fue escrita por un pelota de los *niggers!*» y luego trató, sin éxito, de acorralar a White. Más allá de estos ataques, al final de la guerra, White rivalizaba con Burl Ives como el cantante folk más popular de Estados Unidos y dicho éxito le brindaba una tribuna desde la que cantar letras críticas cuando le apetecía. «La música es mi arma —declaró al *Daily Worker* en 1947—. Cuando canto “Strange Fruit”... me siento tan poderoso como un tanque M-4».

Con todo, el caso es que White podía escoger esa canción y luego dejarla, para él era una más entre muchas. Holiday no podía desprenderse de ella: era como si le hubieran tatuado la letra en la piel. Cualquier canción de éxito, si es lo bastante poderosa, puede independizarse de las personas que la popularizaron. Viaja por el mundo y adquiere vida propia, pero sus creadores no siempre corren esa misma suerte. «Strange Fruit» perseguiría a Holiday el resto de su vida. Algunos fans, incluido su antiguo productor John Hammond, acusaron a la canción de haberle robado su liviandad a la intérprete. Según otros, aquello se debía a su creciente adicción a la heroína.

También se sumó a la tarea el persistente racismo que envenenó su vida, tanto como la de cualquier otro negro norteamericano. En 1944, un oficial de marina la llamó *nigger*;^[3] con lágrimas en los ojos, Holiday rompió una botella de cerveza contra una mesa y se abalanzó sobre él. Algo más tarde, un amigo la divisó rondando por la calle 52 y le preguntó: «¿Qué tal vas, Lady Day?». La réplica fue de una franqueza salvaje: «Ya sabes, sigo siendo una *nigger*». Poco sorprende que se agarrara firmemente a aquella canción como escudo y como arma. De entrada, el crítico de jazz Rudi Blesh había despedazado la canción y sólo años más tarde se dio cuenta de su auténtico significado. «El linchamiento, para Billie Holiday, significaba todas las crueldades, todas las muertes, desde la rápida dislocación del cuello a la muerte lenta que todo tipo de hambrunas pueden provocar».

Holiday inició su lenta agonía cuando descubrió la heroína a principios de los años cuarenta; la adicción también le costó una condena de un año en 1947. Diez días después de su liberación, ofreció un concierto para celebrar su regreso en el Carnegie Hall de Nueva York. Según *Lady Sings the Blues*, aquella noche se lastimó el cuero cabelludo con un alfiler de sombrero y cantó mientras la sangre goteaba mejilla abajo. Sólo había una canción que pudiera cerrar aquella actuación. «Para cuando empecé “Strange Fruit” —escribió—, entre el sudor y la sangre, estaba hecha un desastre». *Time* tildó la interpretación de desgarradora.

Durante los años cincuenta, la interpretó menos a menudo y, cuando lo hacía, casi era un tormento contemplarla. Su relación con ella devino prácticamente masoquista. Cuanto peor estaba, más probable era que la añadiera al repertorio, pero nunca dejaba

de dolerle, sobre todo cuando provocaba la fuga de espectadores racistas. En la segunda mitad de esa década, su cuerpo estaba ajado y la voz se había reducido a un carraspeo ronco; «Strange Fruit» parecía ser la única canción capaz de dignificar su sufrimiento, haciendo de su declive el símbolo de una gran tragedia americana. Al escribir sobre sus años finales, David Margolick dice: «Envejeció de manera extraña, tristemente adecuada para captar la grotesca crudeza de la canción. Ya no sólo cantaba sobre ojos saltones y bocas torcidas, sino que los encarnaba». Era como si la canción, tras vivir tantos años dentro de ella, hubiera deteriorado a su anfitriona.

Holiday murió en un hospital de Nueva York el 17 de julio de 1959, cinco meses después de grabar «Strange Fruit» por cuarta y última vez durante una actuación en Londres. Tras su muerte, la popularidad de la canción decayó por un tiempo. Nada podía ser más contraproducente para animar una marcha por los derechos civiles que aquella canción cruda y tenebrosa.^[4] Sin embargo, a diferencia de las canciones por la libertad, ésta no arraiga en un lugar y momento específicos y eso se debe justamente a que Holiday era una artista más que una militante. Era de armas tomar, una inadaptada, y también lo era «Strange Fruit».

En la época en que empezó a cantarla, su madre le preguntó:

—¿Por qué te significas de ese modo?
—Porque puede mejorar las cosas —replicó Billie.
—Pero te matará.
—Ya, pero podré sentirlo. En mi tumba lo sabré.

«Esta tierra se hizo para ti y para mí»

Woody Guthrie, «This Land Is Your Land» (1944)



La Norteamérica de Woody Guthrie

Woody Guthrie en el bar McSorley's de Nueva York (1943).

«No soy un escritor, quiero que quede claro —se escabullía Woody Guthrie en su radical cancionero de 1940 *Hard Hitting Songs for Hard-Hit People*—. No soy más que una guitarra recolectora de un solo cilindro». Guthrie era un narrador nato y la historia que mejor contaba era la suya propia. Se trataba de un hombre controvertido, contradictorio, malicioso y errático, pero luego está la idea de Woody Guthrie: el arquetipo del cantante protesta norteamericano, el vagabundo que suelta verdades, duro y huesudo, forjado bajo los nubarrones resecaos del Dust Bowl, polizón ferroviario y andarín de caminos ardientes, azote de la hipocresía y la opresión de una costa a otra. Se trataba de un personaje extraordinario que prefería pasar por «guitarrista callejero, polizón, tabernario, artista del hambre y de la propina», porque aquella suerte de modestia descarada no hacía más que fortalecer el mito. Podía llegar

mejor al hombre de a pie siendo él mismo un hombre de a pie, enmascarando su inteligencia, creatividad y radicalismo con la jerga rústica y la sensatez más llana.

Guthrie era un producto inequívocamente norteamericano —un vagabundo, un pionero, un idealista, un demócrata— y su valor como icono de la izquierda norteamericana es incalculable. Los comunistas y pensadores de izquierda norteamericanos de los años treinta y cuarenta eran vistos, a menudo, por los propios trabajadores a quienes pretendían defender como elitistas, internacionalistas, urbanitas, esto es, poco norteamericanos. Guthrie no era ningún memo, pero su formación era más autodidacta que académica y sus raíces estaban en el corazón del país. «Canta las canciones de un pueblo y sospecho que, en cierto modo, él es ese pueblo —aseveraba John Steinbeck en su introducción a *Hard Hitting Songs*—. De voz áspera y nasal, con la guitarra colgando como una palanca sobre una llanta oxidada, nada en él resulta dulce y las canciones que canta tampoco lo son, pero hay algo más importante para los que lo escuchan: la voluntad de un pueblo para aguantar y luchar contra la opresión. Creo que eso es lo que se llama el espíritu norteamericano».

En Guthrie podía detectarse el arquetipo clásico del individualismo norteamericano: Thoreau tomando notas impenitente en sus amados bosques o Huckleberry Finn a la deriva Misisipi abajo. Y ante todo estaba Walt Whitman, tan afín a Guthrie en el ensalzamiento del hombre de a pie, la burla contra los poderosos, la tentativa de capturar en lenguaje sencillo y vívido la inmensidad de un país, el deseo de «apegarse en cuerpo y alma a su tierra y aferrarse a ella con todo el amor». Al leer la última línea del prefacio de Whitman a *Hojas de hierba* —«el poeta se revela en el hecho de que su país lo absorbe tan cariñosamente como él lo ha absorbido»—, uno no puede dejar de pensar en Guthrie, especialmente en una canción que escribió en un hotel de mala muerte en invierno de 1940: «This Land Is Your Land».

.....

Woodrow Wilson Guthrie vino al mundo el 14 de julio de 1912, en un villorrio de Oklahoma llamado Okemah. Su padre, Charley, lo llamó así por el recién designado candidato presidencial demócrata, un indicio de sus propias ambiciones políticas. Charley se presentó a la Asamblea del estado y escribió panfletos antisocialistas en los que advertía de la amenaza creciente del amor libre y del matrimonio interracial. La madre de Woody, Nora, sufría la enfermedad genética de Huntington, que a la postre destrozaría su vida y la de su hijo. Le solía cantar viejas canciones tradicionales inglesas e irlandesas, de aciaga fortuna y desenlaces violentos.

Los Guthrie padecieron en varias ocasiones el asedio del fuego: un incendio destruyó su hogar tres años antes del nacimiento de Woody; en otro pereció su hermana de 14 años, Clara, en 1919, y otro más, acaecido en 1927, dejó a Charley

con quemaduras de por vida. Tras la muerte de Clara, devastada por los rumores de que había sido ella quien había provocado el fuego, así como por la enfermedad de Huntington —que desconocía padecer—, Nora se volvió timorata, ansiosa, violenta, errática. Entre tanto, la suerte política y económica de Charley se evaporó y su fortaleza física se vio mermada por la artritis. El incendio de 1927, quizá provocado intencionadamente por la lámpara de queroseno de Nora, mandó al padre de Woody al hospital y relegó a Nora a una institución mental.

Mientras su familia se desmoronaba, Woody merodeaba desaliñado por el pueblo, recogiendo chatarra y tocando la armónica. Después de que Charley lo persuadiera para probar suerte en Pampa, Texas, Woody se convirtió en un ávido autodidacta y se dedicó a devorar libros sobre psicología, historia antigua y filosofía oriental en la biblioteca municipal. Aquella figura solitaria, descuidada y curiosamente bohemía sólo estaba interesada en rasguear su guitarra, soltar chistes extraños, dibujar caricaturas y proseguir con sus estudios esotéricos; sus últimos hallazgos habían sido el yoga, el espiritualismo y la poesía de Khalil Gibran. Ni siquiera el matrimonio con la hermana de su mejor amigo, Mary Jennings, y el nacimiento de una hija, Gwendolyn Gail, hicieron gran cosa por arraigarlo. La Gran Depresión apretaba, pero él apenas parecía darse cuenta.

Todo eso cambió el 14 de abril de 1935, el día en que la gran tormenta de arena asoló Pampa, oscureciendo la atmósfera, que se volvió fría y seca. «Se veía todo negro hasta el suelo —recordaba Mary Jo, la hermana de Woody—. La gente decía “es el fin del mundo”». No había llovido en cuatro años; las granjas estaban en condiciones pésimas y el *boom* del petróleo había terminado. Un periodista bautizó memorablemente aquella región entre Texas y Oklahoma como *The Dust Bowl* [el cuenco de polvo], y a los cientos de emigrantes que huyeron de sus llanos estériles ante la promesa de trabajo y libertad en California se los denominó *okies*. Woody, que ya había empezado a escribir canciones, tenía por fin algo en lo que hincar su diente creativo. Estas nuevas canciones eran tan duras y ásperas como los tiempos que corrían. Su propio padre, que arañaba ya sus últimos años en un albergue para indigentes de Oklahoma City, fue una de las víctimas de la Gran Depresión. Demasiado mayor para que el *New Deal* del presidente Roosevelt pudiera salvarlo.

Woody levó anclas en 1936 y se dedicó a viajar montado en los vagones de carga con los que se le acabaría identificando. Allí entretenía a sus compañeros de viaje con su miscelánea de baladas folk, canciones *country* e himnos, canciones que tenían sus raíces en la misma tierra que sus oyentes estaban abandonando, rotos por el pesar y la pérdida, canciones como «The Boll Weevil Song» («still looking for a home») [el escarabajo del algodón (que sigue buscando hogar)], canciones con la facultad de unir y curar, aunque fuera de modo pasajero. No tenía problemas para atraer a la multitud. «Su voz era seca, plana y dura como el país —escribe su biógrafo Joe Klein—. No era una gran voz, pero llamaba la atención: escucharle cantar era amargo pero estimulante, como morder un limón».

Woody pasó un año vagabundeando, con algunas escalas en casa para ver a Mary y a su hija antes de que el gusano del nomadismo lo picara otra vez. Resultó que sabía más acerca de Khalil Gibran y Confucio que sobre la verdadera naturaleza de la sociedad norteamericana. Consternado por la hostilidad hacia los *okies* con que se topó en California, donde la policía montaba controles ilegales para echar a los indeseables, empezó a consultar con compañeros más veteranos del circuito ferroviario para formarse una conciencia política. Fue entonces cuando oyó por vez primera el nombre de Joe Hill.

.....

Joe Hill fue el primer cantante protesta de Estados Unidos, aunque su nombre y su trágica historia hayan sobrevivido con mucho a su propia música. No compuso grandes canciones, pero llamaban la atención.

Había nacido como Joel Hägglund en Suecia en 1870 y había emigrado a Estados Unidos a los 23 años, donde cambió su nombre por el de Joe Hillstrom. En 1910 se unió a los Industrial Workers of the World, conocidos como *wobblies*, que ya llevaban cinco años intentando soliviantar a las clases trabajadoras norteamericanas. Su modalidad de socialismo era recia y de línea dura. Sus armas eran las huelgas y el sabotaje y, su objetivo, la formación de un gran sindicato. Otro hecho importante es que contaban también con sus propias canciones. Esforzándose por hacerse oír sobre la fanfarria santurrón de la banda del Ejército de Salvación en Spokane, Washington, los *wobblies* empezaron a crear mordaces parodias de los himnos que entonaban aquéllos, unas versiones que tres años después fueron recopiladas en *Songs of the Workers*, conocido popularmente como *The Little Red Song Book*. «En ocasiones cantábamos nota por nota con el Ejército de Salvación en nuestros encuentros callejeros; la diferencia es que sus himnos hablaban del paraíso en el más allá y los nuestros del infierno aquí mismo con la misma melodía», recordaba el *wobbly* Richard Brazier.

El errante Hill se hizo un nombre en 1911 al componer una parodia para respaldar a los huelguistas de la South Pacific Line: «Casey Jones the Union Scab». Ingeniosa, escandalosa, oportunamente despiadada y fácil de cantar, la letra se imprimió en tarjetones de colores que se vendían como ayuda al fondo sindical. Sus canciones más famosas, «There Is Power in a Union» y la sátira contra el Ejército de Salvación «The Preacher and the Slave» («trabaja y reza, duerme en el heno, / tendrás tu trozo de tarta en el cielo al morir»), se incorporaron a ediciones posteriores del *Little Red Song Book*. Hill aportó una definición perfectamente válida del arte de la canción protesta en los inicios del siglo xx: «Si una persona logra reunir unos pocos hechos evidentes en una canción y disfrazarlos con un manto de humor para amenizarlos, conseguirá llegar a un gran número de trabajadores poco formados o indiferentes para leer un panfleto o un editorial sobre economía».

El 10 de enero de 1914, Hill se hallaba en Utah ayudando a la Western Federation of Miners que luchaba contra la industria del cobre, cuando dos hombres enmascarados asesinaron a John G. Morrison y a su hija de 17 años, Arling, en su tienda de comestibles de Salt Lake City. Aquella misma noche, Hill fue tratado por una herida de bala y el médico llamó a la policía. Se celebró el juicio en junio, mientras la prensa se hacía eco de sus canciones «incendiarias» y «sacrílegas». A pesar del carácter circunstancial de las pruebas, fue condenado a muerte. Se desató un clamor internacional: los *wobblies* publicaron una «edición Joe Hill» del *Little Red Song Book*; Woodrow Wilson decretó una suspensión temporal de la sentencia. Después de que un pelotón de fusilamiento segara su vida en noviembre de 1915, 30 000 personas en duelo ocuparon las calles en torno al enclave de su funeral en Chicago. «¿Qué clase de hombre es éste cuya muerte se celebra con canciones de revuelta y cuyo féretro va acompañado por más personas que las que seguirían al de un príncipe o un potentado?», se maravillaba un periodista.

Por entonces, tanto si Guthrie lo sabía como si no, la historia de Hill contenía algunas lecciones valiosas. El Joe Hill músico, vigoroso pero basto, no era un artista para la posteridad. Luego estaba el hombre Joe Hill, un golfo y posiblemente un asesino. Por fin tenemos el mito Joe Hill: la voz más audaz y significativa de la protesta proletaria en la nación, martirizado por el sistema al que se opuso. Aquello que resonó con mayor eco durante las dos décadas que siguieron a su muerte fue el mito.

.....

El despertar político de Guthrie llegó a trompicones. No recibió ningún chispazo de iluminación, pero empezó por entonces, en torno a las hogueras de acampada, con los maltrechos restos de los *Wobblies* y la historia de Joe Hill. «Creo que Woody descubrió el socialismo en las carreteras de Norteamérica —contó su hija Nora en un documental—. No creo que lo aprendiera de ningún libro». Paulatinamente, introdujo mayor humor en sus canciones de la Depresión, tomando prestados los ritmos conversacionales del *blues* hablado y fue así como apañó uno de sus grandes clásicos, «Talking Dust Bowl Blues», compuesto en un vagón de carga.

Al regresar a California en 1937, pasó a visitar a su primo Jack, que se hacía llamar «Oklahoma» y aspiraba a montarse en el carro de la moda *singing cowboy*, una vulgarización hollywoodiense totalmente insustancial pero extremadamente popular de la música *country*. Jack consiguió una audición para los dos en la emisora KFVD, gestionada por un progresista convencido, J. Frank Burke. *The Oklahoma and Woody Show* fue un éxito inmediato. Luego Jack se rajó y volvió a trabajar en la construcción; lo sustituyó entonces Maxine Crissman, al que Woody apodaba «Lefty Lou» [Lou el izquierdoso].

Guthrie sabía que Burke no le había contratado por su amor hacia Omar Jayam o

el impresionismo francés. En Los Ángeles había cierto público para un tipo normal venido del interior del país. Y más que rebajar su nivel de exigencia, Woody canalizó su ingenio hacia fórmulas más previsibles: el de un pueblerino con cerebro. Tres veces al día, Woody y Lefty interpretaban canciones, leían peticiones, charlaban de esto y lo de más allá y despachaban lo que Woody denominaba su «filosofía campechana».

Pero nada podía amarrar largo tiempo a Woody, ni siquiera un buen salario y el millar de cartas de fans que recibía cada semana. Al notar su inquietud, Burke procuró otra salida a sus energías y le mandó a los campamentos de temporeros de la Farm Security Administration para informar acerca de las condiciones en que allí se vivía. Woody encontró los mismos rostros demacrados y macilentos que luego aparecerían en el libro pionero de James Agee y Walker Evans *Elogiemos ahora a hombres famosos*, así como los mismos relatos desolados de vidas truncadas de *Las uvas de la ira*. Adiós a la filosofía popular. El enojo y la rabia lo llevaron a componer «Dust Bowl Refugees», «Dust Pneumonia Blues» y «Dust Can't Kill Me». Las cantaba como si el polvo revoloteara en su garganta reseca y lastimara sus pulmones. Al presenciar todo aquel sufrimiento e injusticia, se le atragantaron los viejos preceptos paliativos parroquiales. Tras escuchar a la familia Carter cantar el himno baptista «This World Is Not My Home», siguió la senda paródica de los *wobblies* transformando el fatalismo del «todo se andará» en el lamento de un trabajador desarraigado que no vive más que penalidades y desgracias: «I Ain't Got No Home». El hombre que había idealizado la vida del vagabundo, al tiempo que contaba con una mujer e hija a las que volver, se dio de bruces con lo que significaba de verdad el desarraigo.

Fue entonces cuando el Partido Comunista apareció en su vida, por medio de Ed Robbin, un compañero en la KFVD y columnista del periódico *People's World*, que contrató a Guthrie para que apareciera en una reunión organizada por el partido a fin de celebrar la liberación del líder sindical Tom Mooney, que había pasado 22 años encerrado como presunto terrorista. Los comunistas, no especialmente reputados por su proverbial alegría de vivir, lanzaron hurras de entusiasmo. ¿Un *okie* genuino cantando acerca de Tom Mooney y del cruel *establishment* de Los Ángeles? Parecía demasiado bueno para ser cierto.

Fundado después de la Revolución Rusa, el Partido Comunista de Estados Unidos de América no tardó en verse sometido por un gobierno atemorizado. Sin embargo, la Depresión y el ascenso de Hitler habían reavivado su fuego. Los comunistas se empeñaron en participar en la política convencional estadounidense, al unirse al nuevo cuerpo sindical Congress of Industrial Organizations y hacer campaña para Roosevelt. Su líder Earl Browder declaró orgulloso: «El comunismo es el americanismo del siglo xx».

Mientras seguía emitiendo para la KFVD (ya sin Lefty Lou), Woody empezó a cultivar otro formato de celebridad en el circuito de la izquierda y llegó a dar hasta

cuatro actuaciones por noche bajo la batuta de su nuevo agente, Ed Robbin. En las fiestas se le presentaba sin más como «la voz de su gente». En mayo de 1939 se hizo con una columna en *People's World*: «Woody Sez», [dice Woody] consistía en un párrafo contundente e irónico ilustrado con una de sus caricaturas. Le encantaba hacerse el tonto y sacar la navaja de su ingenio bajo la capa de su habla incorrecta e inarticulada y del dialecto *okie*. En uno de los números del periódico aparecía un clásico *woodyismo* que iba a resultar oportuno en tiempos más oscuros: «No soy necesariamente comunista, pero siempre estuve en números rojos».

La relación de Guthrie con el comunismo resulta desconcertante. Aunque nunca fue militante, durante un breve período se apuntó a la línea dura de Moscú como el que más. Cuando los nazis y los soviéticos firmaron su infame pacto de no agresión en agosto de 1939, judíos, antifascistas y cualquiera mínimamente coherente como para rehuir un chaqueteo ideológico tan atroz se apartaron del Partido Comunista; pero al empezar la guerra, Woody suscribió el nuevo dogma según el cual los soviéticos habían invadido el este de Polonia únicamente para salvarla y, en su vergonzosamente ingenuo «More War News», retrataba a Stalin como a un héroe salvador. Frank Burke estaba horrorizado: su relación con Woody y el espectáculo terminaron.

Las actuaciones para el Partido Comunista también habían menguado y Guthrie decidió unirse a Will Geer, un actor y activista carismático con quien ya había actuado en divertidos espectáculos benéficos en Nueva York. Geer se ocupó de él y le encontró trabajo en el boyante circuito de veladas benéficas de Manhattan. El 3 de marzo de 1940, Geer organizó una velada «Uvas de la ira», después de la cual Guthrie conoció a otro músico, un joven serio y desgarrado llamado Pete Seeger. Según cuenta el experto en folk Alan Lomax, que presentó a ambos hombres: «Aquella noche fue la fecha del renacimiento de la canción popular norteamericana».

.....

El padre de Pete Seeger, Charles, era un hombre de buena familia educado en Harvard, que ejercía de profesor de música en la Universidad de California, en Berkeley. En 1914, tras un aleccionador viaje a los campamentos de temporeros emigrantes, se convirtió en un radical enérgico; frecuentó el cuartel de los *wobblies* en San Francisco y se granjeó enemistades en el campus al oponerse a la entrada de Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial. Al inscribirse como objetor de conciencia fue despedido de Berkeley y la presión que siguió entonces le acarreó graves secuelas físicas y mentales. «Mi padre supuso una gran influencia para mí — le contó Pete a Alec Wilkinson del *New Yorker*—. Fue un gran entusiasta toda su vida. Se entusiasmaba con esto, luego con aquello».

Pete nació en 1919, en el período en que Charles Seeger, ya aburrido de componer, decidió emprender un viaje al Sur «para llevar la música a la pobre gente

de Norteamérica, que vivía sin ella», una voluntad misionera que revelaba su buen corazón y una ignorancia supina acerca de la tradición folk. Los Seeger tocaban Chopin, los lugareños replicaban con violines y guitarras.

En 1932, Charles se casó con su segunda esposa, la compositora Ruth Porter Crawford, y se unió al Pierre Degeyter Club, un grupo izquierdoso bautizado con el nombre del compositor de la «Internacional». Aaron Copland (cuyo *ballet* de 1934 *Hear Ye! Hear Ye!* distorsionaba satíricamente «The Star-Spangled Banner» 35 años antes de que lo hiciera Jimi Hendrix), Earl Robinson (compositor del tema «Joe Hill»), Marc Blitzstein (compositor en 1937 del musical prosindical *Cradle Will Rock*) y él mismo formaban parte del colectivo de compositores del club, que se dedicó a escribir canciones para manifestaciones y piquetes con la idea de que los mensajes radicales precisaban de formas radicales. Su gran inspiración era Hanns Eisler, el marxista alemán que sustituyó a Kurt Weill como compositor del autor radical Bertolt Brecht, que encabezó la Sección Internacional de Música del Comintern y que solía regañar a los compositores de izquierdas para que se dedicaran únicamente a la música «útil», como sus vanguardistas «coros de trabajadores». Sí, todo aquello sonaba de fábula a una camarilla de compositores universitarios que departían en los salones de Manhattan, pero no acababa de enardecer a los mineros del carbón en Kentucky.

Otro izquierdista, el poeta Carl Sandburg, apreció el potencial radical de la música folk. En 1927, con la ayuda de Ruth Crawford, publicó una influyente antología de canciones folk llamada *American Songbag*, logrando así que estas voces tradicionales norteamericanas fueran preservadas en los acelerados tiempos de la línea de montaje y del aeroplano. Al año siguiente, la Biblioteca del Congreso inauguró el Archive of American Folk Song, que fue dirigido por el veterano folclorista John Lomax desde 1933. Lomax tenía una visión romántica algo condescendiente de la gente sencilla, a la que imaginaba rasgueando plácidamente sus guitarras en el porche mientras los urbanitas se afanaban entre rascacielos en construcción. Todo ello lo condujo a un viaje por carretera con su hijo Alan, que por entonces contaba 18 años, para recorrer cinco estados sureños cargando con un grabador de discos de casi 140 kilos. Estos periplos solían deparar grandes hallazgos —en un viaje legendario de 1927, Ralph Peer de Victor Records descubrió a Jimmy Rodgers y a la Familia Carter y lanzó de este modo la música *country*—, pero en 1933, debido a la Depresión, la fiebre del oro musical cesó. Los Lomax estaban interesados en la preservación, no en el negocio.

Lomax padre no era ningún radical (creía que los negros eran felices con su existencia segregada y, en 1917, escribió: «Un *nigger* canta sobre dos cosas: lo que come y su mujer»), pero sabía reconocer el talento. En la penitenciaría de Angola, Luisiana, los Lomax descubrieron y grabaron a un reo negro de barriga prominente llamado Huddie Ledbetter, alias «Lead Belly». Lomax, tradicionalista, solía vestir a Lead Belly como si acabara de salir de prisión o de los campos de algodón. Cuando el

cantante rompió los lazos con su benefactor, se pasó a los trajes de chaqueta cruzada. Sin duda, quería ver hasta dónde podía llegar; Lomax sólo estaba interesado en el lugar del que provenía. «Mi abuelo era muy patriarcal, dominante, complejo y sentimental —recordaba su nieta Anna—. Estoy segura de que le decía a Lead Belly lo que debía hacer, pero es que se lo decía a todo el mundo».

Igual que John Lomax, la izquierda se aferraba a la autenticidad, pero por otras razones. Durante una visita de 1931 a los pueblos mineros del condado de Harlan en Kentucky (el «Harlan sangriento»), un grupo de renombrados izquierdistas del Norte, entre los que estaban los novelistas John Dos Passos y Theodore Dreiser, quedó asombrado ante las crudas historias de Aunt Molly Jackson, una mujer de 51 años, esposa de un minero. La mujer fue invitada a Nueva York, donde grabó «Ragged Hungry Blues» (retitulada «Kentucky's Miner's Wife» para demostrar su autenticidad ante los oyentes), donde actuó en galas benéficas, y donde acabó por asentarse. Otra nueva heroína de la izquierda era Ella May Wiggins («palabras auténticamente revolucionarias, desprovistas de ornamento, todo honestidad y sentimiento», aplaudió la poeta Margaret Larkin), quien no pudo disfrutar mucho tiempo de los laureles ya que fue asesinada durante la huelga del textil en Gastonia en 1929.

Un día, Aunt Molly Jackson asistió a una reunión del colectivo de compositores y le quitó a Charles Seeger la venda de los ojos. «Acudí a ella y le dije, “Mollie [sic], tú vas por buen camino y nosotros nos hemos extraviado”, así que abandoné el colectivo —escribió Charles—. Todos nosotros habíamos tomado la senda equivocada: éramos profesionales que tratábamos de componer música para la gente sin conocer su idioma». Con el celo de un converso, convirtió el folk en el corazón de su trabajo integrándose de lleno en una rama del New Deal denominada Works Progress Administration's Federal Music Project.

Aquello constituía una suerte de asalto ideológico al territorio. Quizá las canciones pertenecieran a la gente, pero el mensaje se lo apropiaba quien clavara una bandera, y la bandera cada vez tendía a ser más roja. Al igual que los fotógrafos de la Farm Security Administration, que alentaban a sus depauperados modelos a mantenerse erguidos y a tensar la quijada, para mejor representar la callada dignidad de las privaciones, los intelectuales de izquierda estaban embelesados con la idea del hombre de a pie. Al auténtico hombre de a pie le podía dar por todo tipo de cosas: en ocasiones bebía, se peleaba, incluso podía pegarle un tiro a su esposa. No había nada edificante en, por ejemplo, el murmullo inquietante y vengativo de «In the Pines» de Lead Belly. Se trataba del tipo de música folk que el crítico Greil Marcus describió memorablemente como el sonido de la «vieja, extraña Norteamérica»: música de rumores, sueños, cuentos de fantasmas y susurros por la noche. Al escucharla ahora, a través, por ejemplo, de la *Anthology of American Folk Music* de Harry Smith, resulta una música que hechiza y cautiva. Con todo, un comunista o progresista de la década de los treinta habría reclamado una veta de folk distinta de aquélla.

Los cancioneros de izquierda proliferaron.^[5] En estos volúmenes, compositores

como la mujer de minero Florence Reece («Which Side Are You On?») y la hermanastra de Aunt Molly Sarah Ogan Gunning («I Hate the Capitalist System») aparecen acosados por peligros de toda especie. Cuando no son atacados por los brutales jefes, los esquirols o los hombres del Ku Klux Klan, lo son por las tormentas de arena, las explosiones en la mina o la tuberculosis. Esta miseria es tan vieja como la música folk, pero la promesa de salvación, inevitablemente en forma de sindicato, ilumina siempre las tinieblas. Tal como dictamina un himno evangélico, felizmente reformulado como himno sindical, «No nos moverán».

En la influyente Highlander Folk School de Tennessee, de gestión sindical, la directora de coro Zilphia Horton recopiló más de mil canciones que pretendía dinamizar como armas para organizar a los trabajadores, al tiempo que Earl Robinson fundaba el International Worker's Order People's Chorus. Poco a poco, se iba reuniendo un canon de canciones norteamericanas de protesta, ya no para su preservación sino para la acción. Lo que ahora necesitaba el movimiento era una estrella.

.....

Woody Guthrie llegó a Nueva York en 1940 como una plegaria atendida. Durante un tiempo, el columnista del *Daily Worker* Mike Gold había estado planteando la necesidad de «un Joe Hill comunista» o, mejor aún, un «Shakespeare en mono de trabajo», alguien que llevara la protesta folk más allá de la atmósfera enrarecida de la academia y de las reuniones del Partido Comunista. Y, de pronto, ahí estaba, presidiendo el escenario del Forrest Theatre con el ingenio, la rabia y las melodías acertadas para cumplir con ese objetivo. En una fiesta posterior, Alan Lomax, fan instantáneo, presentó a Guthrie a Pete Seeger.

Seeger era un joven larguirucho, flaco y solitario, un descolgado de Harvard fervorosamente izquierdista que buscaba dónde encajar. En 1939, Lomax lo invitó al apartamento neoyorquino de Aunt Molly Jackson, donde presenció, por primera vez, una interpretación en carne y hueso de una canción protesta. Lomax le consiguió trabajo en el Archive of American Folk Song, donde estudió las viejas canciones como si se tratara de textos sagrados y las añadió a su propio repertorio. La gala benéfica «Las uvas de la ira» fue su primera actuación pública en solitario, en un cartel que compartió con nada menos que Lead Belly y Aunt Molly.

Lomax les pidió a Woody y a Pete que lo ayudaran con el proyecto de reunir algunas canciones, en su mayoría políticas, que los folcloristas conservadores habían tendido a ignorar, bajo el eslogan *Hard Hitting Songs for Hard-Hit People* [canciones como azotes para gente azotada]. El proyecto fue compilado por Lomax, transcrito y editado por Seeger, presentado por Steinbeck y enérgicamente comentado por Guthrie. Los editores lo tildaron de «extremo» y lo aparcaron en un cajón hasta 1967, pero habían hecho amistad. Para poder pagar el alquiler, la pareja actuaba en fiestas

semanales en Nueva York, a las que llamaban *hootenannies*.^[6]

Entre tanto, la fama de Woody iba en aumento. «¡Cántala, Woody, cántala! — clamaba Mike Quin desde *People's World*—. Karl Marx lo escribió, Lincoln lo dijo y Lenin lo hizo. Tú cántalo, Woody, que nos reiremos todos». Lomax grabó largas sesiones con él en la Biblioteca del Congreso, le consiguió un hueco como invitado en la radio de Nueva York y, mejor aún, convenció a Victor Records de que sacara un álbum doble llamado *Dust Bowl Ballads*. Victor esperaba hacer negocio con la fiebre que rodeaba *Las uvas de la ira* y le pidió a Woody que compusiera una nueva canción sobre el héroe de la novela. Tras una épica sesión empapada en vino, se presentó con los 17 versos de «Tom Joad». Según cuenta Will Geer, Steinbeck gruñó bienhumorado: «¡Maldito cabrón! En 17 versos ha pillado la historia entera que me costó dos años escribir».

Dust Bowl Ballads supuso un gran salto adelante respecto de los cancioneros, pues aquí ya se podían escuchar las canciones fruto de los viajes de Woody: «So Long, It's Been Good to Know You», su despedida de Pampa; «Do Re Mi», que compuso acerca de los controles policiales de carretera en Los Ángeles; «I Ain't Got No Home», su ácida réplica al fatalismo baptista; más otro puñado de canciones con la palabra *dust* [polvo] en el título. En el *Daily Worker*, Guthrie escribió: «Estoy seguro de que Victor nunca grabó un álbum más radical».

No obstante, una de sus últimas composiciones quedó sin grabar. Montado en los trenes de carga camino de Nueva York, Guthrie se había sentido asediado por el éxito ubicuo de Irving Berlin «God Bless America» y se vio motivado a escribir una réplica. En la ciudad, tras haber sido expulsado del sofá de Will Geer, se registró en Hannover House, un hotel infecto cerca de Times Square, donde garabateó seis versos adaptados a una melodía basada vagamente en «Little Darling, Pal of Mine» de la familia Carter, que a su vez se basaba en el himno evangélico sureño «Oh, My Loving Brother». La nueva canción trascendía la parodia con su amplio vuelo de poesía whitmaniana. «This land is your land, this land is my land» [esta tierra es tuya, esta tierra es mía], comenzaba. Guthrie la tituló «God Blessed America», sin pensar más en ello.^[7]

Dust Bowl Ballads todavía no había salido al mercado cuando Guthrie decidió visitar a Mary y a las niñas (ya tenían otra más, Carolyn, nacida en 1937) en Pampa e invitó a Seeger a que se uniera a él. Aquel viaje formó a Seeger, supuso su iniciación a la Norteamérica auténtica, que hasta entonces sólo había sido un ideal romántico para él. Se detuvieron en la Highlander Folk School, tocaron para los trabajadores del petróleo en huelga en Oklahoma City y en cada escala cantaban para pagarse la cena. Seeger había contraído el virus del viaje.

De vuelta en Nueva York, donde *Dust Bowl Ballads* había obtenido una recepción cálida, aunque no masiva, Guthrie retomó su experiencia de Los Ángeles: otro popular programa de radio (*Back Where I Came From*, producido por Alan Lomax y Nicholas Ray, futuro director de *Rebelde sin causa*), nuevas peticiones con sus

benefactores, otra inyección de dinero y fama y, de nuevo, una dimisión atropellada. En esta ocasión, su incomodidad con el éxito se vio incrementada por un sentimiento de culpa por la suavización de su visión política: se sentía como un mero paleta profesional que soltaba historias caseras e inofensivas ante un público «relamido, almidonado y falso». Escapó entonces a California, un viaje que relataría vívidamente en sus memorias de 1943, *Rumbo a la gloria*.

En mayo de 1941, Stephen Kahn, de la Bonneville Power Administration, invitó a Guthrie a narrar, poner música y aparecer en un documental sobre la construcción de la presa de Grand Coulee, prometiéndole unos pingües honorarios de 3200 dólares al año. La presa, que iba a transformar las vidas de miles de granjeros, impresionó a Woody como una causa noble. Cuando Kahn, algo lento ante lo evidente, descubrió las simpatías izquierdistas de Guthrie, limitó el contrato a un mes de trabajo de orquestación. Con todo, resultó ser el mes más fecundo de la carrera de Guthrie, pues creó 26 canciones nuevas como un raudal whitmaniano de poesía; entre ellas destacaban «Grand Coulee Dam» y «Roll On, Columbia, Roll On».

De vuelta en Nueva York tras la desertión de su mentor, Pete Seeger supo de alguien que pretendía compilar un nuevo cancionero izquierdista y organizó un encuentro. El responsable era un fornido y parlanchín hijo de predicador llamado Lee Hays. La pareja lo pasó tan bien intercambiando canciones e ideas que decidieron formar una banda junto con el pulcro compañero de piso de Hays, el judío Millard Lampell, y los Almanac Singers se convirtieron en un éxito fulgurante en las reuniones del Partido Comunista. El *Daily Worker* proclamó «Norteamérica está en sus canciones», al tiempo que Theodore Dreiser les confiaba: «Si hubiera seis grupos más como vosotros podríamos salvar a Norteamérica».^[8]

Su repertorio se dividía entre canciones sindicales y canciones pacifistas, aunque estas últimas eran una apuesta cada vez más arriesgada. Seeger odiaba el fascismo, pero también la guerra, y el pacto germano-soviético bastó para decantar la balanza: se apuntó a la línea oficial del *Daily Worker*. El movimiento antibélico hacía extraños compañeros de cama: izquierdistas como Sinclair Lewis se veían incómodamente alineados con reaccionarios antisemitas como Walt Disney y Charles Lindberg. Y también procuraba enemigos. Cuando una copia del primer álbum de los Almanac, *Songs for John Doe*, con temas como «Washington Breakdown», llegó a la Casa Blanca, Roosevelt se puso hecho una fiera y preguntó si aquello no era motivo de arresto. El FBI, que ya había decidido que los cantos colectivos en encuentros sindicales eran un lavado de cerebro, se dispuso a localizar a los traidores.

Imaginemos la desazón que sintieron en junio de 1941, justo un mes después de *Songs for John Doe*, cuando los Almanac supieron que Hitler había roto el pacto y atacado a la Unión Soviética. La historia les había segado la hierba bajo los pies. Cuando Guthrie regresó a Nueva York y se sumó a los Almanac Singers, le dijo a Seeger: «Parece que vamos a dejar de cantar canciones de paz, ¿verdad?». La situación volvió a cambiar en septiembre. El ataque japonés a Pearl Harbor, que

supuso la entrada de Estados Unidos en la guerra, convertía las canciones de paz en un engorro molesto e incluso peligroso, al tiempo que el nuevo compromiso bélico contra las huelgas dejaba sin efecto las canciones de su segundo álbum *Talking Union & Other Songs*. ¿Qué cantarían entonces los Almanac?

Pues canciones de guerra. Por más que el cambio de chaqueta parezca ahora descaradamente oportunista, en aquel momento supuso una reacción sincera a los tiempos cambiantes. El verdadero desprecio hacia Hitler que los Almanac habían ocultado durante el pacto irrumpió desbocado en temas como «Reuben James» y «Round and Round Hitler's Grave» en el álbum *Dear Mr President*. Guthrie, especialmente, se volcaba con saña contra Hitler, pintó el lema «Esta máquina mata fascistas» en su guitarra y dio un giro bélico a muchas de sus viejas canciones. Una de las nuevas, «Mister Lindbergh», se cebaba en un viejo aliado, el aviador miembro de America First, notoria organización no intervencionista. En cualquier caso, ninguno de los temas se aproximaba al patriotismo burdo de «Have to Slap that Dirty Little Jap» [dale bien al sucio japo], del cantante *country* Carson Robison.

De repente, los Almanacs se habían convertido en un buen negocio y desde febrero tocaban para treinta millones de oyentes en un nuevo y aguerrido programa de radio, *This Is War*. A los pocos meses, no obstante, los periodistas, que parecían hacer su trabajo mejor que el FBI, habían exhumado el álbum ya suprimido *Songs for John Doe* y hecho la conexión pertinente. El *World Telegram* rugió: «Los cantantes de un programa para infundir ánimos trinaban en favor de los comunistas». Las contrataciones del grupo se desplomaron tanto como su ánimo. El llamamiento a filas de Seeger en junio de 1942 fue casi una bendición. Un año más tarde, Guthrie se anticipó a su propio reclutamiento apuntándose a la marina mercante.

Los pensamientos de Seeger mientras vestía el uniforme debían de reflejar los sentimientos de «Dear Mr President», una mezcla sincera de principios y pragmatismo: «Hay que aplastar al señor Hitler. Hasta entonces, / el resto puede esperar».

.....

Cuando Woody Guthrie regresó a Nueva York de permiso en 1944, el siempre bien relacionado Alan Lomax le presentó a un emprendedor judío enamorado del folk llamado Moe Asch, presidente de Folkways Records, que organizó las más notables sesiones de grabación de la carrera del cantante. Con una camarilla de talentos del folk, entre ellos Lead Belly, Sonny Terry, la hermana de Alan, Bess, y el amigo de Woody y también marino, Cisco Houston, Guthrie grabó cientos de canciones aquel mes de abril, algunas tradicionales, otras de su propia cosecha. Una de ellas era la olvidada «God Blessed America», modificada y retitulada «This Land Is Your Land».

Guthrie abandonó la Marina en agosto y halló un nuevo destino en el «Roosevelt Bandwagon», un espectáculo itinerante que hacía campaña para la cuarta legislatura

de Roosevelt. Había sido organizado por la Asociación Política Comunista, la nueva encarnación, más liberal, del recién disuelto Partido Comunista, con Will Geer como maestro de ceremonias y Woody y Cisco como cantantes de cabecera. Roosevelt ganó y Guthrie obtuvo un nuevo programa semanal de radio en la WNEW de Nueva York. En su primera emisión interpretó «This Land» y leyó su declaración de intenciones: «Estoy aquí para cantar canciones que demuestren que este mundo es vuestro... que hagan que sintáis orgullo de vosotros y de vuestro trabajo. Y las canciones que canto las hicieron en su mayoría las personas más dispares, como vosotros».

Pete Seeger volvió del Pacífico en 1945 con algo más ambicioso en mente. Mientras se hallaba en la isla de Saipán había concebido un plan para «poner a cantar a Norteamérica». «Mi intención era disponer de cientos, miles, decenas de miles de coros sindicales —dijo—. Del mismo modo que toda iglesia tiene un coro, ¿por qué no hacer lo mismo con los sindicatos?». El vehículo sería People's Songs, Inc., cuyo secretario de dirección era Irwin Silber, el inteligente y belicoso líder del club de músicos del Partido Comunista. People's Songs pronto consiguió 2000 miembros así como, sin saberlo Seeger, un archivo del FBI en su honor: ambos eran indicadores de un cierto éxito.

El «pueblo», sin embargo, se mostró tenazmente reacio y prefería la música popular de Tin Pan Alley, el *jazz* y las melodías teatrales —la música que Woody tachaba de «basura para niños»— a la vehemencia espartana del folk. Los sindicatos, desprendiéndose de su militancia prebélica, estaban cortando amarras con el Partido Comunista, nuevamente reconstituido bajo la línea dura de su líder actual William Z. Foster. Con el comienzo de la Guerra Fría, los trabajadores pasaron a temer a los rojos más que a los propios jefes. De este modo, Seeger se quedó encallado con un reducido, aunque apasionado, seguimiento de intelectuales de izquierda.

Con todo, el punto álgido de la fiesta de la organización en Nueva York, en abril de 1946, fue una auténtica canción del pueblo: «This Land Is Your Land», con Seeger dirigiendo el coro de mil personas en cuatro secciones. Por entonces, la canción ya se había desprendido de su deo «God Blessed America» y había adquirido una mordiente política, centrándose en la multitud hambrienta que hacía cola en los comedores sociales y en la visión ingrata de los rótulos que rezaban «propiedad privada». «Lo confesé cuando escuché el disco por primera vez... No me impresionó mucho —declaró Seeger a Radio 4—. Me pareció de lo más flojo de Woody. La melodía no es muy estimulante. Con todo, la verdad es que dio en el clavo, como suele decirse, con ese último verso extraordinario». Esto es: «Esta tierra se hizo para ti y para mí».

En sus notas a *Hard Hitting Songs*, Guthrie escribió que esas canciones le sobrevivirían y arraigarían profundamente en la cultura norteamericana. Las cosas no fueron exactamente así —¿quién puede imaginar hoy día a un enérgico coro interpretando «The Preacher and the Slave» o «I Hate the Capitalist System»?—,

pero, «This Land», una canción que había mantenido aparcada durante cuatro años, cumplió con sus expectativas.

Sin embargo, al tiempo que la canción entraba en las arterias de la vida norteamericana, se vio diluida. La versión que acabó colándose en los libros de texto ignoraba las colas de hambrientos ante los comedores y obviaba asimismo a los terratenientes egoístas. Parecía como si el brillo romántico generado por sus desiertos diamantinos y sus cintas de carreteras hubiera acabado deslumbrando hasta el punto de cegar los parpadeos de frustración e incertidumbre. El propio Guthrie lo permitió sin darse cuenta al grabar diversas versiones de la misma. La canción resulta más potente con sus versos más ásperos, porque llevan al oyente a un terreno políticamente controvertido, antes de que el coro los empuje al abrazo patriótico. «Sigue poniendo a la gente a prueba —decía su hija Nora—. ¿Cuánto pueden asimilar? ¿Cuánto quieren escuchar? ¿Cuánto quieren saber?».

Más que las demás canciones juntas, «This Land...» constituiría el legado de Guthrie a Norteamérica. En 1946, sin embargo, se hallaba en apuros. Tropezaba en el escenario, olvidaba palabras, ejecutaba los acordes con torpeza, perdía los estribos si la reacción del público no era la deseada. En las recaudaciones de fondos más elegantes se mostraba arisco, irascible y directamente ofensivo. Todo ello se debía en parte a su alcoholismo, también —como se sabría más tarde— a los síntomas crecientes del mal de Huntington y, en última instancia, a la inseguridad por su propia situación: a un tiempo, se veía demasiado exitoso y no lo suficiente, ni un cantante folk esmerado y convencional como sus viejos camaradas Burl Ives y Josh White ni un héroe de los trabajadores, sino más bien un mero «pasatiempo». Cuenta Nora Guthrie: «La gente trataba de explicarse todo eso: “¿Era culpa del mal de Huntington? ¿Era él?”. Va todo junto. Estaba cabreado, despechado, era malo y desagradable..., hizo cosas terribles. Pero, oye, ¿quién no las haría en su lugar?».

Lo peor es que su facultad de componer canciones decaía. Sus nuevas baladas de temas actuales no hacían más que divagar y divagar, entre una rabia tan espesa que ya no cabía el humor. Su última gran canción es de 1948: «Deportee (Plane Wreck at Los Gatos)», inspirada en la muerte de un transporte aéreo de inmigrantes que iba a ser devuelto a México. Fueron las últimas chispas despedidas por un cohete ya en su caída.

En febrero de 1947, el fuego volvió a desgarrar la vida de Guthrie cuando un cable de radio provocó un cortocircuito en su apartamento de Mermaid Avenue, Brooklyn, desatando un incendio que causó quemaduras letales a su hija de 4 años Cathy, la primera que había tenido con su segunda esposa Marjorie. Parecía estar maldito: el episodio de su hermana Clara se repetía.^[9] Entonces, en 1949, se declaró culpable de haber enviado cartas obscenas a la hermana de Lefty Lou, Mary Ruth Crissman. Lo mandaron primero a un hospital psiquiátrico y luego a la cárcel, donde permaneció 10 días. Las cartas, al igual que sus últimas letras gamberras, eran los primeros indicios de que el mal de Huntington estaba empañando su juicio: el

principio de un largo y triste declive.

Del mismo modo que el ascenso de Guthrie había ido en paralelo al renovado optimismo de la izquierda norteamericana, su colapso creativo y personal coincidió con la catástrofe política de la campaña presidencial de Henry Wallace.

Wallace había sido el vicepresidente progresista de Roosevelt, al que aparearon de la candidatura en 1944 para aplacar a los votantes conservadores. En esta ocasión, se disponía a presentarse él mismo para la Casa Blanca, al timón del recién estrenado Partido Progresista. La campaña empezó con gran júbilo, con Seeger dirigiendo los coros en la convención nacional del partido en Filadelfia. Alan Lomax, Paul Robeson y Harry Belafonte se sumaron al espectáculo itinerante y Laura Duncan interpretó «Strange Fruit». Irwin Silber predijo temerariamente que Wallace se llevaría hasta diez millones de votos, pero el presidente Truman fue a por él cebándose en su gran valedor, el Partido Comunista, a la vez que los discursos electorales de Wallace se veían perturbados a menudo por alborotadores del Ku Klux Klan.

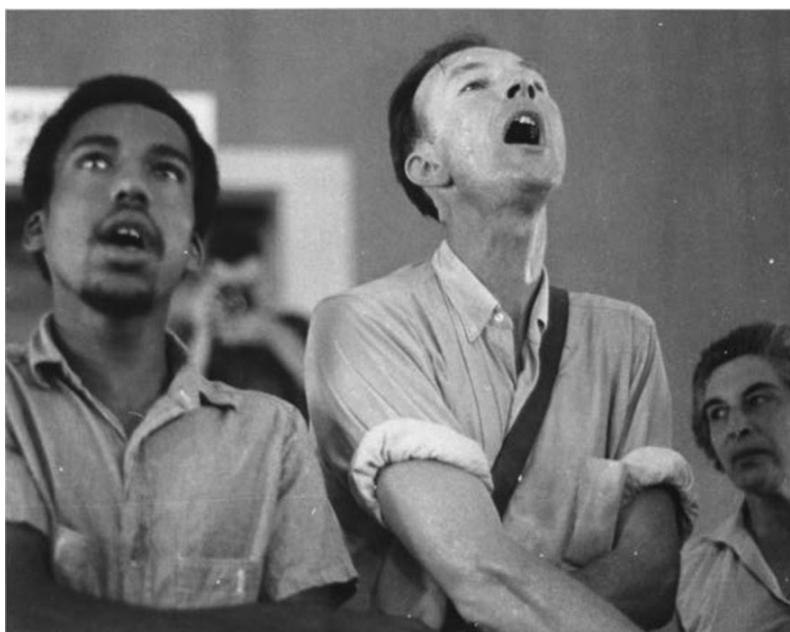
En noviembre, Wallace apenas arañó un millón de votos. Había quedado cuarto, por detrás de Truman, el republicano Thomas Dewey y el segregacionista sureño Strom Thurmond. Aquello fue la aniquilación de la izquierda. Seeger regresó a casa y encontró la caja de People's Songs tan arruinada como su propia moral. «Los tiempos que llevaron a los Almanac a vivir y hacer buenas canciones quedaron atrás», le escribió Lee Hays a Seeger.

La campaña de Wallace fue una de las primeras víctimas del Miedo Rojo que barrería la nación desde los bosques de secuoyas hasta las aguas del Golfo, arrastrando con él reputaciones, carreras e incluso vidas, al tiempo que asentaba una visión paranoide del americanismo con la que se borrarían de un plumazo las perspectivas radicales de Earl Browder y el ideal democrático generoso de Guthrie. Seeger ya había visto por dónde soplaba el viento cuando acompañó a Wallace en una visita a Burlington, Carolina del Norte. Azuzado por agitadores del KKK, el gentío aullaba «¡marchaos a Rusia!» y arrojaba huevos y tomates al malhadado político. Atónito, Wallace agarró a uno de sus asaltantes y —al igual que Seeger y Guthrie— se preguntó en voz alta de quién era ahora esa tierra.

«¿Eres norteamericano? —gritó por encima del rugido hostil mientras la yema de un huevo se derramaba sobre su camisa—. ¿Estoy en Norteamérica?».

«No tenemos miedo»

Zilphia Horton, Frank Hamilton, Guy Carawan y Pete Seeger, «We Shall Overcome»,
1947-1963



La canción del poder popular

Los cantantes folk Roger Johnson y Pete Seeger dirigen a los estudiantes de la Freedom School en la interpretación de «We Shall Overcome» en el centro comunitario de Palmer's Crossing, durante el verano de la libertad en Misisipi, 4 de agosto de 1964.

Para cuando Pete Seeger se topó por vez primera con «We Shall Overcome» en una visita a la izquierdista Highlander Folk School de Tennessee en 1947, la canción ya había recorrido un largo camino.

La melodía se remontaba a la Europa del siglo XVIII y, al igual que muchas otras, cruzó el Atlántico y se empapó de la tierra en las plantaciones sureñas, donde pasó a convertirse en el himno «I'll Be All Right». Tras pasar por iglesias baptistas y metodistas y adaptar su contenido a la canción góspel de Charles A. Tindley «I Will Overcome Someday», se quedó simplemente en «I Will Overcome». En octubre de 1945, Lucille Simmons, miembro del coro baptista local, la convirtió en la proclama de los huelguistas negros de la fábrica American Tobacco en Charleston, Carolina del Sur. «I» pasó a ser «We». Y el sindicato pasó a encarnar al Señor.

Un día de 1947 Simmons y otro huelguista aceptaron una invitación de la escuela

Highlander y le cantaron la canción a la directora del coro Zilphia Horton. Highlander, fundada hacía 15 años por Myles, el marido de Zilphia, era una fuerza pionera en la lucha por los derechos civiles, centraba su educación en la formación cultural y abría sus puertas a trabajadores y activistas de todas las razas. Zilphia, poseedora de una voz de alto clara y fuerte, creía que la enseñanza debía nutrirse del aprendizaje y estaba siempre dispuesta a aprender nuevas canciones de los visitantes de la escuela. «Zilphia era una persona muy cálida y alentadora y una cantante maravillosa —cuenta el cantante folk Guy Carawan—. Era el contrapunto de Myles, que presionaba a la gente para que cuestionara sus creencias y acciones. Zilphia ayudaba a que todos se sintieran bien consigo mismos, con su música y su comunidad».

A Seeger le fascinó la canción. «Es el genio de la simplicidad —dijo en una ocasión—. Cualquiera necio puede resultar complicado. Me gusta compararlo con el tablero del baloncesto. Tus experiencias vitales te vuelven de rebote y adquieren un nuevo sentido». Antes de regresar a Nueva York, Seeger añadió dos versos más, «we'll walk hand in hand» [caminaremos de la mano] y «The whole wide world around» [el ancho mundo alrededor]. Cambió igualmente el *will* por *shall*. «“We shall” permite abrir más la boca; la *i* de *will* es una vocal difícil de cantar bien», explicó.

En su nuevo, aunque no definitivo, formato, «We Shall Overcome» [venceremos] era ya la quintaesencia de la música protesta: *we*, el poder de la comunidad; *shall*, la promesa de un futuro mejor; *overcome*, el desafío y la resistencia. En su evolución gradual, la canción fue intensificando el factor comunitario. Y así fue pasando a través de los estados y las décadas, grupos e individuos, hombres y mujeres, negros y blancos: la antítesis del genio solitario. Seeger, que creía que las canciones folk sólo brillaban cuando se cantaban en masa y se veía a sí mismo como propagador de canciones más que como estrella folk, era el vehículo perfecto para el tema.

.....

El fracaso conjunto de People's Songs y de la campaña de Henry Wallace podría haber servido de aviso a Seeger sobre lo implacable que la Norteamérica de la Guerra Fría podía ser con un músico de izquierdas. Sin embargo, el potencial dañino de la nueva situación no lo alcanzó de lleno hasta que trató de organizar un concierto al aire libre en Peekskill, un destino de vacaciones en el norte del estado de Nueva York, en agosto de 1949.

Unos meses atrás, Seeger y su esposa Toshi habían comprado una parcela de unas 7 hectáreas a unos 25 kilómetros de Peekskill, río Hudson arriba, donde se disponían a iniciar una nueva vida. El concierto, que también contaría con Paul Robeson, pretendía ser una velada campestre y distendida, pero se convirtió en una provocación para los veteranos de guerra del condado de Westchester, que organizaron un desfile

alternativo. También se rumoreó que haría su aparición el Ku Klux Klan y la víspera del espectáculo fueron linchadas dos imágenes de Robeson. Antes incluso de que Seeger pudiera acceder a aquel lugar, los veteranos hostigaron a los asistentes gritando «¡dadnos a Robeson, que lincharemos al *nigger!*!». La multitud respondió abrazándose para formar un coro y cantar el tema espiritual adaptado «No nos moverán», pero los movieron y los violentos veteranos apuntalaron su victoria erigiendo una cruz ardiendo. El titular del *Daily Mirror* local fue de una crudeza elocuente: «Robeson andaba pidiéndolo».

Fuera como fuere, el concierto fue reprogramado para el fin de semana siguiente. Seeger cantó su última composición «If I Had a Hammer (The Hammer Song)», mientras Robeson, protegido por un cerco de sindicalistas, interpretó «Go Down, Moses» y «America the Beautiful». Los artistas abreviaron sus números a fin de que todos pudieran irse antes del anochecer, pero, a pesar de las precauciones, los asistentes cayeron en una emboscada. Veteranos, hombres del Ku Klux Klan y demás «ciudadanos preocupados» asaltaron el convoy con piedras. La protección policial que los agredidos pudieran haber esperado se convirtió en hostigamiento: muchos agentes se unieron al ataque, rompiendo cristales y aplastando cabezas con sus porras. Cuando los Seeger llegaron a casa con las ropas y el pelo relucientes de cristal hecho añicos, la carretera había quedado sembrada a lo largo de kilómetros de vehículos volcados y destrozados. Ciento cincuenta asistentes necesitaron atención médica. Las secuelas fueron, si cabe, más escalofriantes. La investigación de un gran jurado exoneró a los asaltantes y el congresista local Walton W. Gwinn tildó absurdamente el concierto de «irrupción militar comunista». El congresista de Misisipi John Rankin atronó: «Si a ese *nigger* [Rankin insistió en haber dicho “negro”] de Robeson no le gusta este país, que se vaya a Rusia y que se lleve a esa panda de comunistas forasteros con él».

Peekskill sólo fue una muestra de aquello que le esperaba a Seeger. Los desastres se fueron sucediendo uno tras otro para los comunistas norteamericanos: el primer ensayo exitoso de bomba atómica soviética; la declaración de la República Popular China por parte de Mao Tse-tung; la condena por perjurio del funcionario del Departamento de Estado y presunto espía soviético Alger Hiss, y el arresto de la pareja formada por Julius y Ethel Rosenberg, condenados por pasar secretos nucleares a Moscú. ¿A quién podía confiarse la ofensiva contra la amenaza roja? De entrada, a Joseph McCarthy, un oportunista senador por Wisconsin; al House Un-American Activities Committee [HUAC, Comité de Actividades Antiamericanas] y a tres exagentes del FBI que publicaron los nombres de presuntos comunistas en su boletín informativo *Counterattack*.

A finales de junio de 1950, la misma semana en que tropas norcoreanas cruzaron el paralelo 38 en dirección a Corea del Sur y tomaron Seúl, incitando al presidente Truman a montar una «acción policial» defensiva, el equipo de *Counterattack* publicó «Red Channels: The Report of Communist Influence on Radio and Televisión»

[canales rojos: informe sobre la influencia comunista en la radio y la televisión]. Detrás de la portada, que mostraba una amenazadora mano encarnada agarrando un micrófono, aparecía una lista de 151 presuntos rojos del mundo del espectáculo, entre los que estaban Aaron Copland, Leonard Bernstein, Will Geer, Burl Ives, Langston Hughes, Dorothy Parker, Orson Welles y... Pete Seeger.

El momento no podría haber sido más inoportuno, pues la publicación de «Red Channels...» coincidió con el mayor éxito de Seeger hasta la fecha. Parecía ser el cuento de nunca acabar para los Almanacs: un episodio fulgurante de fama nacional cruelmente truncado por la política. Los Weavers, un cuarteto formado tras los sucesos de Peekskill, acababan de sacar su primer sencillo, una versión esterilizada del «Goodnight, Irene» de Lead Belly y los norteamericanos se lo quitaban de las manos a Decca con la misma celeridad con que el sello alcanzaba a producirlos. Además, acababa de salir al mercado una nueva publicación sobre folk editada por Irwin Silber, *Sing Out!*, que tomaba su nombre del estribillo de «If I Had a Hammer».

Los Weavers siguieron con su buena racha con versiones de «So Long, It's Been Good to Know You» de Woody Guthrie, «Rock Island Line» de Lead Belly y del éxito de 1939 de Solomon Linda «Mbube» (rebautizado «Wimoweh»). El hecho de que ninguno de estos éxitos contuviera mensajes subversivos no impidió que el FBI intensificara su acoso. Los agentes les seguían la pista de un estado a otro. Y los contratos para televisión y conciertos menguaban. Un subcomité del Senado se dejó llevar hasta el extremo de pretender inculparlos por «conspiración sediciosa».

Por entonces, el HUAC ya ejercía de matón oficial y se podía atribuir varias cabezas tras la condena reciente por desacato al Congreso de los guionistas y directores conocidos como «los diez de Hollywood». A su vez, otros cientos habían sido incluidos en una lista negra. Leon Josephson, abogado, hermano del propietario del Café Society, Barney, también fue declarado culpable por desacato y la prensa se abalanzó contra el local de Barney tachándolo de «club de línea moscovita» y precipitando así su caída. En agosto de 1950, el Departamento de Estado anuló el pasaporte de Paul Robeson, aduciendo que su presencia en el extranjero sería «contraria a los intereses de Estados Unidos».

Otra víctima musical (que luego Seeger versionaría) de la nueva paranoia fue «Old Man Atom» de Vern Partlow. Partlow, periodista, había escrito este *blues* satírico («consideramos evidentes estas verdades: / todos los hombres pueden arder por igual») tras entrevistar a científicos atómicos para el *Daily News* de Los Ángeles en 1945. En 1950, el zoólogo y cantante a tiempo parcial Sam Hinton lanzó una versión exitosa. Sin embargo, Victor Records retiró en agosto su rentable versión cantada por el grupo de estilo *Singing Cowboy* Sons of the Pioneers, temiendo que su sentir pacifista fuera tildado de poco patriótico (incluso fue desechada una grabación inocua de nada menos que Bing Crosby). Partlow no tardó en incorporarse a la lista negra.^[10]

La amistad fue una víctima más de la histeria del HUAC. Asustado por los

ataques contra el Café Society, Josh White cortó amarras con el club y con People's Songs. En 1950, cedió y decidió testificar ante el Comité, en un ejercicio poco prometedor sobre la cuerda floja. No se le pidió que acusara a nadie por comunista y él defendió su derecho a cantar sobre la injusticia social, aunque explicó que no cantaría «Strange Fruit» porque «es un asunto de familia, que los norteamericanos deben resolver a la manera norteamericana: pacífica y democráticamente». Tal como sugirió otro cantante negro, Jackie Washington, «Para la mayoría de los negros, lo importante es ser lo bastante listo como para salir adelante y Josh White encontró un modo de sortear los escollos».

La mayoría de las personas, no obstante, se mostraron sordas a sus sutiles evasivas y se vio acribillado por ambas partes: menospreciado por la izquierda por difamar a su viejo amigo Robeson y relegado a la lista negra por la derecha. Un consternado Seeger mandó una carta a White donde aparecía el dibujo de una guitarra partida en dos; el *Daily Worker* lo tildó de «gusano». En 1952 fue Burl Ives quien testificó y no tuvo tantos remilgos a la hora de identificar a otros, ganándose de este modo el airado desprecio de Irwin Silber: «Jamás habíamos visto a nadie cantar arrastrándose como una sabandija».

Los acosadores de los Weavers dieron por fin con su fuente de pruebas en Harvey Matusow, un rollizo y animoso voluntario en People's Songs, miembro del Partido Comunista y, según Seeger descubrió demasiado tarde, informador del FBI. En febrero de 1952, Matusow testificó que tres de los Weavers eran miembros del Partido Comunista y, con eso, el cielo se desplomó. La banda estaba de gira en Akron, Ohio, cuando vieron los titulares matinales: «Los Weavers acusados de comunistas».

La tozudez de la banda hizo que siguieran funcionando un año más hasta que Decca los abandonó y los borró de su fondo. Tal como observa irónicamente David King Dunaway, el biógrafo de Seeger: «Seeger se había convertido en uno de los músicos incontratables más conocidos de Norteamérica».^[11]

.....

En 1953, tres grandes acontecimientos enjugaron parte del veneno del Miedo Rojo. Stalin murió en marzo (una defunción marcada por fanfarronas melodías *country* como «Stalin Kicked the Bucket» [Stalin estiró la pata] de Ray Anderson); los Rosenberg, condenados por espionaje, fueron a la silla eléctrica en junio,^[12] y en julio se firmó un armisticio en Corea. Entre tanto, la estrella de McCarthy se apagaba al tiempo que incluso anticomunistas indómitos empezaban a verlo ya como un engorro. En junio de 1954, el letrado del ejército Joseph Welch le asestó el golpe definitivo en el subcomité permanente del Senado para las investigaciones en el ejército, al acusar al senador de «crueldad [y] temeridad». Ante una audiencia televisiva en directo de veinte millones de norteamericanos, Welch preguntó: «En

definitiva, ¿no tiene usted sentido de la decencia?». A finales de año, la reputación del senador estaba tan tocada que, según el presidente Eisenhower, el macarthismo era ya cosa del pasado.

Pero, por más que le procurara cierto placer aquel feliz infortunio, nada de eso ayudó a Seeger. La vieja banda estaba desbaratada. Josh White y Burl Ives eran personas no gratas, claro está. Alan Lomax vivía un autoimpuesto exilio en Inglaterra. Guthrie, ya oficialmente diagnosticado con el mal de Huntington, se hallaba en pésimas condiciones y se comportaba de modo violento y errático. People's Songs, según se sabría más tarde, estaba plagado de informadores del FBI. Y la caída de McCarthy no había finiquitado el celo del HUAC.

En agosto de 1955, Seeger estaba construyendo un granero cuando un coche negro estacionó junto a él y un hombre le entregó un sobre. Había sido citado para aparecer ante el HUAC en un plazo de dos semanas. Tenía tres posibles opciones: cooperar, como Ives y White; acogerse a la Quinta Enmienda y guardar silencio, o desafiar el derecho del comité a interrogarle, basándose en la Primera Enmienda, la misma estrategia arriesgada que había dado con los huesos de «los diez de Hollywood» en la cárcel, hacía siete años.

Durante las vistas en Nueva York, Seeger, tozudo como una mula, se convirtió en un testigo «desafecto», respondiendo escuetamente y azuzando a sus interrogadores con la amenaza de tocar el banjo, como si pudiera calmar su acoso con la música. Quería mostrarles por qué «Wasn't That a Time», que vinculaba las luchas por la libertad en Norteamérica pasadas y presentes, era su modalidad de patriotismo —y no, como aducían ellos, propaganda soviética—, pero no estaban por la labor. Volvió a casa sabedor de que iba a pagar caros sus principios. A corto plazo, su carrera dando conciertos había terminado, y, a largo, se cernían sobre él un proceso por desacato al Congreso, cuantiosas costas procesales, una posible bancarrota y, quizá, la cárcel.

Al menos seguía contando con su amigo en Folkways, el jefe Moe Asch, que lo alentó a canalizar su energía creativa en una intensa y épica sesión de grabación que le fue pagando en anticipos semanales. «Nosotros, el pueblo, sufrimos por falta de las canciones que necesitamos —escribió Seeger en 1955—. Actualmente, necesitamos miles de canciones nuevas: humor, para burlarnos de la maldita necedad de este mundo; canciones de amor y fe en la humanidad y el futuro; canciones para azucar nuestras conciencias y agitar nuestro enfado e indignación». Se mantenía ocupado cantando en universidades, campamentos de verano, fiestas privadas, donde fuera que lo llamaran, ante audiencias que contarían con la presencia de futuras estrellas como Bob Dylan y Joan Baez. También escribió una de sus canciones más famosas, un lamento por el idealismo pisoteado que llevaba por título, «Where Have All the Flowers Gone?».

En 1956, el mánager de Seeger, Harold Leventhal, organizó una reunión sorprendentemente exitosa de los Weavers y convocó al viejo equipo de People's

Songs para celebrar un concierto benéfico a fin de recaudar fondos destinados a Woody Guthrie, recientemente hospitalizado. Seeger relató posteriormente que el colofón del concierto «resultó casi excesivamente melodramático». Los cantantes estaban saludando al público después de su versión de «This Land Is Your Land» cuando el foco se dirigió hacia el palco para iluminar a la figura inestable y larguirucha de Guthrie, al que sus médicos habían permitido salir para la ocasión. Earl Robinson se acercó al oído de Seeger y susurró «vuelve a cantar el último estribillo». Tal como recordaba Seeger, «Los más de mil asistentes, en su mayoría adolescentes que nunca habían visto a Woody, se levantaron y cantaron la canción para él, como diciéndole que llevarían su música por todo el país. Muchos de la vieja escuela lloraban al escuchar aquellas voces jóvenes y fuertes».

Pero Seeger estaba librando batallas pretéritas. En 1956, después de la famosa denuncia por parte de Jruschov del mandato de Stalin —que hizo públicos los horrores de las purgas y de los juicios farsa— y de la posterior invasión soviética de Hungría, salvo los más acérrimos, todos desertaron del partido descontentos y asqueados.^[13] Los contactos del Partido Comunista que habían permitido progresar a la canción protesta durante los años treinta constituían ahora un auténtico lastre. Mientras tanto, la izquierda empezaba a fijarse en un nuevo conflicto que quizá fuera capaz de ganar.

Con su fe en los poderes transformadores del comunismo y del movimiento sindical, la izquierda se reagrupó bajo el lema de los derechos civiles y lo hizo en lugares como la Highlander High School. Durante los años cincuenta, el área de Highlander del estado de Tennessee se convirtió en una suerte de caja de distribución del activismo izquierdista, que enlazaba negros con blancos, lo urbano con lo rural, los derechos laborales y civiles, el folk y el góspel. En la introducción al libro de 1939 de Zilphia Horton *Labor Songs*, el líder sindical John L. Lewis acuñó una frase que se adaptaba perfectamente a las canciones por la libertad del sur: «Un ejército cantante es un ejército vencedor».

En julio de 1955, una de las visitantes de la escuela fue una modista de Montgomery, Alabama, llamada Rosa Parks. Poco más de tres meses después de que Seeger subiera al estrado en Nueva York, Parks fue arrestada por negarse a ceder su asiento en el autobús a un hombre blanco. Años después, el escritor y locutor Studs Terkel le preguntó en qué medida Highlander había influido en su decisión, a lo que ella respondió: «Totalmente».

.....

En 1955, las leyes segregacionistas imponían su puño de hierro en el Sur. Restaurantes, hoteles, buses, bares, lavabos de gasolinera, fuentes: todo estaba segregado entre clientes blancos y negros. El 1 de diciembre, Parks, secretaria del NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), sintió que

ya había aguantado bastante. El líder negro de Montgomery E. D. Dixon persuadió a los reverendos locales Martin Luther King y Ralph Abernathy para que ayudaran a organizar un boicot de un día a la red de autobuses. King, de 26 años, era un hombre desconocido fuera de su congregación, pero el arrojado discurso que dio la noche del boicot fue, en palabras del columnista local Joe Azbell, «la llama que iba a prender por toda Norteamérica».

Después del discurso, que consolidó las credenciales no violentas de King, el comité votó por prolongar indefinidamente el boicot. El juicio a King y su condena por organizar un boicot ilegal lo convirtieron en una celebridad nacional: el rostro del recién nacido movimiento por los derechos civiles. En noviembre de 1956, el Tribunal Supremo declaró inconstitucional la segregación en los autobuses de Montgomery. Tras la victoria, ocho reverendos sureños fundaron una alternativa al NAACP, la Southern Christian Leadership Conference (SCLC), encabezada por King.

Mientras se mantuvo el boicot, los temas espirituales e himnos adaptados servían para levantar los ánimos.^[14] Bajo la esclavitud, los cantos espirituales hicieron las veces de canciones protesta. Los esclavos africanos tenían prohibido bailar o tocar los tambores, pero revivieron su tradición de cantos colectivos en las plantaciones, donde se les permitía cantar canciones que no fueran abiertamente críticas con sus amos. Uno se pregunta, sin embargo, cómo hasta el más lerdo de los esclavistas no advirtió de la querencia de los esclavos por determinadas historias bíblicas: Daniel liberado del foso de los leones, Josué derribando los muros de Jericó, Moisés conduciendo a su pueblo lejos de la tiranía del faraón. Otros espirituales albergaban referencias codificadas a una ruta de escape conocida popularmente como «ferrocarril subterráneo»: se hablaba de huida por el río («Wade in the Water»), por carretera («Swing Low Sweet Chariot») y por vía férrea («Gospel Train»).

Después de la abolición de la esclavitud, un acontecimiento fervorosamente anticipado en la canción «No More Auction Block for Me», la mayoría de los afroamericanos rehuía los cantos espirituales como vergonzosos recordatorios de indignidades pasadas. Incluso cuando Paul Robeson revivió clásicos como «Steal Away», «Go Down, Moses» y «Joshua Fit the Battle of Jericho» en los años veinte, sólo encontró una aceptación limitada. La escritora Zora Neale Hurston señaló que los conciertos formales no eran lugar para canciones nacidas en informales sesiones grupales cantadas en las haciendas y plantaciones sureñas. En ese sentido, cuando los boicoteadores de Montgomery empezaron a cantar «Steal Away» y «Go Down, Moses» además de himnos, estaban rehabilitando los espirituales como forma de comunicación de masas por vez primera en casi un siglo, sólo que ahora ya se sabía todo y no había necesidad de código alguno. Desde el principio, Martin Luther King entremezcló letras de canciones en sus discursos: esas canciones formaban parte de su diálogo con la historia de los negros.

King y Parks visitaron Highlander para el vigésimo quinto aniversario de la

escuela en 1957, el mismo mes en que el presidente Eisenhower se vio obligado a mandar paracaidistas para hacer cumplir con la desegregación en una escuela de Little Rock, Arkansas. King fue presentado a Seeger, que le cantó «We Shall Overcome». Era la primera vez que la escuchaba y, de camino a Louisville, se vio a sí mismo canturreándola. «Hay algo como obsesivo en esa canción», comentó a quienes viajaban con él.



«We Shall Overcome» también obsesionó a dos cantantes folk californianos, Frank Hamilton y Guy Carawan, que la habían aprendido en una visita a la escuela en 1953. Zilphia Horton murió en 1956 a los 46 años. En 1959, Carawan la sustituyó como director del programa musical de Highlander. Hamilton, que solía tocar en iglesias negras de Los Ángeles, desarrolló nuevos acordes para la canción, que luego Carawan expandió. Continuamente se le añadían nuevos versos. Las viejas referencias sindicales fueron desechadas y, en su lugar, aparecían alusiones a las leyes raciales y a la vida en paz. Aquel mes de julio, una redada de la policía en Highlander inspiró otro verso cuando Mary Ethel Dozier, miembro de un joven coro visitante, respondió al asedio de los asaltantes con el grito «No tenemos miedo». El resto de los coristas, que entonaban retadores «We Shall Overcome», sumaron aquel desafío a la canción como si ya estuviera ahí, lo cual quizá fuera cierto. No se trata de una declaración factual sino de una promesa.

«Definitivamente, “We Shall Overcome” no es mi canción —afirma Carawan ya con más de 80 años—. Es una canción del movimiento [por los derechos civiles]. Mi papel principal [consistía] en estar en el lugar adecuado en el momento oportuno». En febrero de 1960, Highlander acogió a algunos universitarios que recientemente habían montado una oleada de sentadas antisegregacionistas en las barras de los restaurantes de Greensboro, Carolina del Norte. En un taller musical, Carawan los dirigió en un coro de «We Shall Overcome». Y fue nuevamente esta canción, dirigida otra vez por Carawan, la que puso el colofón al encuentro de tres días en Raleigh, Carolina del Norte, que en abril alumbró el Student Non Violent Coordinating Committee (SNCC). Carawan y el SNCC se soltaron un poco, añadieron ritmo, armonía y contrapuntos. «Le insuflamos más alma, un toque roquero, para remover los sentimientos íntimos —explicó un miembro del SNCC—. Cuando has acabado de cantarla, puedes caminar sobre las brasas sin sentirlo».

Carawan diseminó la canción en sus viajes por el sur, tan «estimulantes como temibles», interrumpidos por regulares detenciones. «A medida que cruzaba territorios diversos, tendía a adoptar el sabor cultural de cada zona —dice—. En Albany, Georgia, asumió un nuevo ritmo y algunos aderezos adicionales. En Birmingham recibió un toque góspel. Si me preguntas por una “versión definitiva”, no creo que exista ninguna».

Los líderes por los derechos civiles se sintieron impresionados y fortalecidos. «Es una rareza que la introducción de un espiritual negro (con una nueva letra por la libertad) en el movimiento como medio de expresión grupal de unos objetivos comunes [...] se hiciera a través de un joven cantante folk blanco», comentaba Wyatt Tee Walker del SCLC. Entre las canciones que Carawan se trajo con él estaban «No nos moverán» y el góspel de los años veinte «This Little Light of Mine». Bajo esta inspiración, algunos miembros del SNCC enseguida adaptaron viejos espirituales como «Everybody Sing Freedom» y «I'm on my way to Freedom Land». La veterana activista Ella Baker, llamada la «Madrina del SNCC», fue una de las primeras en apreciar el potencial de las canciones de libertad para animar hasta a los miembros más vacilantes del movimiento. «La gente estaba agarrotada por el miedo —apuntaba el activista de Georgia Vernon Jordan—, hasta que la música logró desbaratar ese miedo de un modo que los discursos y las plegarias no conseguían».

En mayo de 1961, algunos miembros del incipiente SNCC se unieron al Congress of Racial Equality (CORE) en una misión para desegregar salas de espera y barras de restaurantes a lo largo de las rutas interestatales de autobús. Se llamaron a sí mismos Viajeros por la Libertad. La buena gente de Alabama recibió el primer autobús rajando los neumáticos, destrozando las ventanillas, tratando de quemar vivos a los Viajeros por la Libertad y, en última instancia, golpeándolos salvajemente. El segundo autobús ocasionó altercados a gran escala: Viajeros por la Libertad y periodistas fueron asaltados con botellas y tuberías de plomo. El CORE suspendió la misión, pero los miembros del SNCC de Nashville se conjuraron para seguir. En Montgomery —la odiada, ignominiosa Montgomery—, la violencia fue todavía peor: renovados apaleamientos y gritos de «¡matad a los *niggers!*!». Al día siguiente, los Viajeros por la Libertad fueron escoltados hasta Jackson, Misisipi, donde fueron encarcelados por violar las leyes locales de segregación.

Las prisiones se convirtieron en terreno abonado para las canciones por la libertad. En la cárcel del condado de Hind, el director nacional de CORE James Farmer puso nueva letra al viejo himno sindical de Florence Reese «Which Side Are You On?» y otros compañeros de fatigas transformaron el «Hit the Road, Jack» de Ray Charles en «Get Your Rights, Jack» [consigue tus derechos, Jack]. Temas de rocanrol, tonadillas tradicionales, canciones sindicales, *blues*, himnos, espirituales, todo servía como ingrediente para las canciones por la libertad. «En cierto sentido, las canciones por la libertad son el alma del movimiento —escribió King—. Son algo más que la invocación de buenas frases destinadas a fortalecer la campaña, son tan antiguas como la historia de los negros en Norteamérica». Cuando *Sing Out!* transcribió algunas de las canciones que Carawan y su esposa Candie habían recopilado en sus viajes, la pareja «trató de explicar que se trataba de temas cambiantes, que evolucionaban, y que la página impresa era sólo un apunte de lo que podían ser aquellas canciones».

Ése es el motivo por el que los cuatro cantantes oficialmente acreditados por «We

Shall Overcome» son sólo una parte de la historia. Era una canción errabunda, que circulaba por el Sur, conocida por muchos, propiedad de nadie, cambiante en sus detalles, pero constante en su melodía y mensaje. Una canción que albergaba una promesa de victoria, no para hoy mismo, pero quizá sí para algún día.

En febrero de 1961, después de actuar en una gala benéfica para Highlander en el Carnegie Hall, Carawan y el Montgomery Gospel Trio grabaron el tema para el sello Folkways de Moe Asch en el álbum *We Shall Overcome: Songs of the Freedom Riders and the Sit-ins*. Y la canción no tardó en regresar de nuevo al hombre que en primera instancia, en 1947, cuando todo era tan diferente, se había ocupado de ella.

.....

En los años siguientes a su aparición ante el HUAC, Pete Seeger había pasado a ocupar una curiosa posición en la vida norteamericana. Para las filas siempre crecientes de los entusiastas del folk, se trataba de un pionero heroico. En el otoño de 1958, la versión del Kingston Trio de «Tom Dooley» había vendido nada menos que 2,6 millones de copias, desencadenando un *boom* en la música folk que acabó por vencer todas las difamaciones de *Counterattack*. Los locales de folk florecieron tanto en las grandes urbes como en las ciudades universitarias. ¿Qué importaba si los pulcros integrantes del Kingston Trio irritaban a los puristas? De pronto, sorpresivamente, habían abierto una puerta por la que podían colarse talentos más afilados. Y, como no tenían ningún problema en reconocer, su deuda con Pete Seeger era inmensa.

En 1959, Seeger ayudó al cantante Theodore Bikel y al temible promotor Albert Grossman a organizar un festival de folk en Newport, una rica localidad turística de Rhode Island. Una desconocida Joan Baez de 18 años cantó, descalza bajo la lluvia, «We Are Crossing Jordan River» y así nació una nueva estrella del folk. Al año siguiente, tanto *Newsweek* como *Time* informaron de aquel *boom*, citando a Seeger, Baez, Bikel y a la cantante de Alabama Odetta Gordon (a quien King coronaría como «la reina de la música folk norteamericana») entre sus estrellas. No todos los comentaristas percibieron las raíces radicales del *revival* —en 1961, *Time* describió alegremente a los Limeliteres «como una agradable mezcla internacional de buenos cafés»—, pero para la izquierda aquello eran los primeros brotes verdes tras el largo y crudo invierno de la década de los cincuenta. El activista de la Nueva Izquierda Todd Gitlin describió la música folk de los cincuenta como «la plegaria viva de un movimiento difunto [...] que sostenía cautelosamente el estandarte de la izquierda en la cultura norteamericana».

En 1961, Seeger visitó Inglaterra, donde su hermana Peggy se había casado con el cantante folk marxista Ewan MacColl. MacColl era un personaje temible, pero también tenía mucho en común con Seeger. Hijo de un sindicalista comunista de la deprimida región industrial de Salford, que le inspiró su distintiva melodía «Dirty Old

Town», había empezado a escribir canciones protesta en los años treinta. Tras un largo período metido en el mundo del teatro experimental, sintió el gusanillo del folk por medio de Alan Lomax a principios de los cincuenta, cuando el estadounidense trasladó a Gran Bretaña su misión recolectora de canciones. De este modo, encabezó el propio *revival* folk británico en asociación con A. L. Lloyd, bajo la rígida premisa de que los cantantes ingleses debían interpretar únicamente material tradicional inglés. Aunque su dogmatismo le restó muchos seguidores, también dio vida a una notable serie de la BBC llamada *The Radio Ballads*, que emitía a un nivel nacional canciones de pescadores, mineros, ferroviarios y otros. MacColl adaptó también melodías folk y salomas marineras a canciones protesta de nuevo cuño acerca de la bomba atómica («That Bomb Has Got to Go!»), el *apartheid* («The Ballad of Sharpeville») y las glorias del comunismo («The Ballad of Ho Chi Minh»).^[15]

Seeger se sintió tan inspirado por MacColl y por la multiseular tradición británica de baladas populares que, tras su regreso a Estados Unidos, ayudó a Agnes «Sis» Cunningham, antigua integrante de los Almanacs, y a su esposo Gordon Friesen a fundar una publicación sobre canciones de temas actuales llamada *Broadside*. El número de lanzamiento de febrero de 1962 lucía el subtítulo «A Handful of Songs About Our Times».^[16]

Pero incluso mientras su fama e influencia crecían, Seeger seguía enfrentado al asedio de las autoridades. Cada vez que viajaba para un concierto, algo que hacía muy a menudo, se lo debía notificar al Fiscal del Distrito por telegrama. Diversas juntas escolares y agrupaciones artísticas le impidieron tocar por motivos políticos. A la vez, su proceso por desacato al Congreso seguía arrastrándose con agónica lentitud, relegándolo así al limbo de la incertidumbre.

En marzo de 1961, por fin, fue juzgado en Nueva York y declarado culpable por obstruir el trabajo del HUAC. Al levantarse para escuchar la sentencia, volvió a pedir permiso para cantar «Wasn't That a Time», como ya había hecho hacía seis años. Y se le denegó nuevamente. «¿No tengo derecho a cantar estas canciones? —preguntó—. ¿A cantarlas en cualquier lugar?». El juez lo condenó a un año y un día de cárcel, pero antes de poder cumplir la sentencia, en mayo de 1962, el Tribunal de Apelación anuló la condena por un tecnicismo (aun tachándolo de «indigno de comprensión»), con lo que su calvario de siete años tocó a su fin. Casualmente, aquella misma semana, el trío Peter, Paul and Mary entraron en la lista de los 40 principales con su versión de «Where Have All the Flowers Gone?», la elegía de Seeger al idealismo previo al «miedo rojo». El cantante era libre y famoso y tenía trabajo que hacer.

.....●.....

El mes de octubre de aquel año, Seeger aceptó una invitación para cantar en Albany, Georgia, en el ojo del huracán de la lucha por los derechos civiles. Una larga campaña respaldada por el SCLC y el SNCC había terminado hacía dos meses con

amarga violencia; King iba a ser procesado, ardían cruces en los pastos sureños y las leyes segregacionistas seguían firmemente vigentes. «Albany se mantiene como monumento a la supremacía blanca», informaba *The New Republic*.^[17] Mientras el coche de Seeger aparcaba en el exterior de la iglesia, una cuadrilla de blancos lo abuchearon blandiendo barras de plomo, al tiempo que la policía de Georgia merodeaba vigilante.

Seeger quería impartir un curso intensivo sobre la historia de la canción protesta para explicar de qué modo los himnos habían dado origen a los cánticos sindicales y demás, pero se encontró fuera de onda con la congregación. Cuando cantó «If I Had a Hammer» o «Hold On», los presentes ya contaban con sus propias letras y melodías. Sólo al arrancar con «We Shall Overcome» se pudo ganar a los asistentes, aunque para ello tuviera que callar y dejar que la cantaran como les gustaba hacerlo, según la dinámica de llamada y respuesta propia de la iglesia. Abandonó aquel lugar bien escarmentado.

A Seeger, que se enorgullecía de no presentarse ante una audiencia a la que no pudiera unir en una canción, aquel fracaso en Albany le escoció, pero, dejando a un lado su lastimado ego, ¿no era eso exactamente lo que quería? Una canción para el pueblo, cantada por el pueblo e incluso, en parte, compuesta por el pueblo. En poco tiempo, los cantores por la libertad parecían haber convertido a los cantantes folk del norte en intérpretes más bien modosos. El crítico de folk del *New York Times* Robert Shelton celebró el movimiento de las canciones por la libertad como «un tipo de música diferente de la que podemos escuchar entre los chicos bien, inquietos y titubeantes con que nos encontramos en Greenwich Village y barrios similares del norte».

Motivado por lo que había experimentado en Albany, Seeger aconsejó al SNCC que montara un grupo de gira a fin de recaudar fondos y remover conciencias. El veterano de las sentadas Cordell Reagon y la estudiante de 19 años de Albany Berenice Johnson (su futura esposa) formaron el cuarteto Freedom Singers dos meses después: Berenice los llamaba «un diario cantante». «Si te sientes triste o abatido, descorazonado o el futuro te resulta oscuro e incierto, ponte a escuchar sus canciones —aconsejaba Seeger a los lectores de *Sing Out!*—. Las canciones han acompañado a todos los movimientos de liberación de la historia. Estas canciones reafirmarán tu fe en el futuro de la humanidad».

«We Shall Overcome» se registró por fin bajo la autoría conjunta de Seeger, Horton, Hamilton y Carawan (los derechos fueron destinados al movimiento por los derechos civiles) en 1963, el año en que pasó a convertirse en una suerte de himno nacional alternativo. En abril, Martin Luther King encabezó las manifestaciones en Birmingham, la mayor ciudad de Alabama, cuyo nuevo gobernador, George Wallace, había asumido el cargo con la promesa de «segregación ahora, segregación mañana, segregación siempre». Después del arresto de King, su colega del SCLC el reverendo James Bevel lideró una nueva fase de la protesta en la que organizó a cientos de

niños, algunos de sólo 6 años, para marchar hasta el ayuntamiento. A lo largo de los días siguientes las imágenes de Birmingham dejaron al país atónito: hombres, mujeres y niños negros maltratados por los matones del jefe de policía Eugene «Bull» Connor, tambaleándose bajo la fuerza explosiva de las mangueras, mordidos por los perros policía, pero, cantando, cantando sobre todo «We Shall Overcome».

Es imposible describir la vitalidad y emoción que esta canción evoca en el Sur —escribió Wyatt Tee Walker—. La he oído cantar en concentraciones masivas con miles de voces entonándola como un solo hombre; la he oído cantar por media docena de reos tras los barrotes de la cárcel del condado de Hinds en Misisipi; la he oído cantar por ancianas de camino al trabajo en Albany, Georgia; he oído cómo la cantaban estudiantes mientras eran arrastrados a la cárcel. Genera un poder indescriptible.

Aquel verano se convirtió también en el himno de los defensores blancos del movimiento en el Norte, que lo cantaron en el Newport Folk Festival y en la Marcha sobre Washington. Seeger lo resumió así: «En 1963, para cientos de miles de norteamericanos amantes de la libertad, dejó de ser “una” canción para convertirse en “la” canción».

.....

Con todo, el gran momento de «We Shall Overcome» en el corazón del fenómeno fue, de hecho, más bien breve. Al igual que tantas otras canciones de protesta, se vio superada por la historia. Para cuando King lideró la histórica marcha de Selma a Montgomery en 1965, las canciones por la libertad habían perdido fuelle. «En 1965, había gente en el movimiento que se mostraba cínica o desanimada con la posibilidad de alcanzar esa superación en breve —recuerda Carawan—. Había muerto demasiada gente y muchos sabían lo enquistado que estaba el racismo en la sociedad norteamericana. No cabe sorprenderse si la gente no hallaba ya la misma esperanza en “We Shall Overcome”. A veces yo mismo sentía que era inapropiado sugerirla o dirigirla».

El «trueno alegre y la fuerza amable» de la canción que tanto había querido Martin Luther King acabaron por irritar a muchas voces del movimiento. A diferencia de los viejos himnos metodistas que prometían alivio en el «dulce traspaso», «We Shall Overcome» no postergaba la satisfacción a la otra vida, pero la postergaba igualmente. «¿Qué clase de canción remilgada e insípida es ésta? —se quejó ante Seeger la convencida escritora estalinista Lillian Hellman—. Siempre fantaseando con “algún día, algúuuun día”. Hace 2000 años que escuchamos lo mismo».

Naturalmente, King, que tituló su libro sobre aquella lucha *Why We Can't Wait* [por qué no podemos esperar] no veía la canción en absoluto insípida: «algún día» no venía a significar «cuando las ranas críen pelo», pero algunos líderes más jóvenes y airados compartían las reservas de Hellman. «No creo que cantando vayamos a lograr

nada —dijo Malcolm X en un mitin celebrado en Harlem en 1964—. Si consigues una calibre 45 y te pones a cantar “We Shall Overcome”, estaré contigo». Dos años después, el antiguo empleado de *Sing Out!* Julius Lester, nuevo apóstol del Black Power, escribió una enojada carta a la revista en la que decretaba la pena de muerte para las canciones por la libertad. «Se acabaron los días de cantar canciones por la libertad y los días de esquivar balas y porras con amor. “We Shall Overcome” suena vieja, anticuada y ya hemos superado nuestra ceguera».

Una de las quejas de Lester era que la última edición impresa de la canción no incluía a King sino al presidente Lyndon B. Johnson, un signo revelador de que el sistema se había apropiado de la canción. Y cuando Johnson la citó en su discurso instando al Congreso a aprobar la Ley de Derecho al Voto de 1965, le propinó el golpe de gracia como expresión de la disensión negra. Sin embargo, algo curioso le ocurrió entonces a la canción. Aunque perdió su tirón con cierto público, encontró otros nuevos, sobre todo fuera de Estados Unidos, allí donde hubiera lucha y resistencia. Así, voló hasta Sudáfrica, donde Robert Kennedy la cantó junto a los negros de Durban en su gira antiapartheid de 1966 y donde el activista sentenciado John Harris la cantó ya en el patíbulo. Voló también hasta el este de Europa, donde se mantuvo como himno anticomunista hasta la *perestroika* (una ironía, habida cuenta de la filiación comunista de Seeger); hasta Jamaica, Irlanda del Norte, Israel, India y Bangladesh.

Al final de la década, mientras resonaba en otros países, en su patria de origen ya sólo se cantaba con un tono nostálgico, porque la historia que representaba —la de Highlander y de los piquetes, de los boicots y sentadas, del folk y las canciones por la libertad— ya resultaba arcaica ante el torbellino que se estaba desatando en los años sesenta. Pete Seeger siguió manteniendo su fe en la canción. En su fuero interno creía firmemente que algún día se iba a recuperar.

«¿Cuánto sabes tú?»

Bob Dylan, «Masters of War», 1963



La abdicación de Bob Dylan

Bob Dylan en el Newport Folk Festival de Rhode Island (1964).

Dicen que todo período, toda época, tiene sus héroes. Toda necesidad tiene una solución y una respuesta. Algunos —la prensa, las revistas— piensan a veces que son los héroes elegidos por los jóvenes quienes abren camino. Yo tiendo a pensar que aparecen porque surgen de una necesidad. Este joven es alguien que surgió de una necesidad. Vino aquí y se convirtió en quien es porque había cosas que se tenían que decir y los jóvenes eran quienes querían decirlas y decirlas a su manera. De algún modo tiene la antena conectada a su generación... No hace falta decirlo, ya lo conocéis, es vuestro: ¡Bob Dylan!

Con estas palabras, Ronnie Gilbert de los Weavers presentó a un Bob Dylan de 22 años ante cuarenta mil fans en Freebody Park, Newport, Rhode Island, el 26 de julio de 1963. Al escribir acerca de aquel día en el primer volumen de sus *Crónicas*, Dylan alteró (quizá deliberadamente) las palabras de Gilbert e insertó un siniestro mandato de su propia cosecha: «*Tomadlo*, ya lo conocéis, es vuestro». Tal adición refleja de manera elocuente lo que podían implicar las palabras de Gilbert. Norteamérica estaba convulsa por la sangrienta batalla por los derechos civiles y la amenaza palpable de una guerra nuclear; los jóvenes estadounidenses habían perdido la fe en la sabiduría

de los mayores y anhelaban que alguien diera voz a su descontento creciente. Cuando Gilbert, con la mejor de las intenciones, lo consagró como el hombre adecuado para la tarea, parece que lo único que Dylan podía escuchar era ese susurro predatorio: «Tomadlo, tomadlo». «Yo no era un predicador dedicado a contar milagros —escribe Dylan—. Aquello habría vuelto loco a cualquiera».

Newport 1963 supuso el nacimiento de un mito imbatible: el de Dylan como profeta de la canción protesta. Sus canciones políticas más famosas fueron escritas en un período relativamente corto de tiempo, entre enero de 1962 y octubre de 1963, pero son éstas las que dejaron su marca indeleble en la imaginación popular. Desde entonces, toda la carrera del cantante puede verse como una huida de aquel mito y de las presiones que acarrea. Fue la primera estrella del *rock* en darse cuenta de que, si te despistas, la gente que dice adorar tu música será justamente la que la matará. Una vez eres famoso, tus fans crean una versión sobredimensionada de ti que quizá sólo guarda una leve semejanza con el artista y la persona real. Es casi imposible desbaratar el fruto amenazador de la imaginación popular, pero hay que hallar un modo de sortearlo: hay que moverse rápida y habilidosamente y, como hizo Orfeo para salir del mundo subterráneo, no mirar nunca hacia atrás.

En *Crónicas*, el relato se estremece cuando recuerda las etiquetas que le endilgaban: «profeta, mesías, salvador». Ya en 1962, le contaba a un amigo: «La gente me reconoce, me para por la calle y me pregunta qué quería decir con “Blowin’ in the Wind” y cuál es el verdadero significado de mis otras canciones. Me están volviendo majara. Tendría que irme de aquí». Pero ya no tenía muchos sitios adonde ir. Fuera a donde fuera, la gente lo perseguía buscando respuestas que no existían: «intrusos, espías, fisgones, demagogos». Su descripción de aquella enajenación recuerda al personaje del involuntario mesías en *La vida de Brian*: «¡Jodeos!», les espeta. «Oh, ¿y cómo deberíamos jodernos, Señor?», contesta la congregación, impasible.

La huida de Dylan de los agobios de la fama le costó varios años, pero para alejarse de la escena folk y de la izquierda en general le bastaron tres veranos: sus tres apariciones en Newport. En 1963 era un héroe, en 1964 un enigma, en 1965 un traidor. El incidente más famoso de aquel último festival ocurrió cuando la banda de Dylan empezó a tocar instrumentos eléctricos: un horrorizado Pete Seeger confesó que ojalá hubiera tenido un hacha para cortar los cables.

La historia se ha mostrado poco amable con el estallido ludita de Seeger, pero uno puede simpatizar con el deseo de libertad artística de Dylan tanto como con el pasmo de Seeger ante la defunción de su sueño de un *revival* folk. Cuando habló de cortar los cables, aspiraba no sólo a interrumpir la corriente de alimentación sino la vigorosa tendencia cultural que amenazaba con volver obsoleto todo aquello por lo que Seeger y los suyos habían trabajado desde los años treinta. Aquel año, Dylan representó tanto la modernidad como la victoria del individuo por encima de la comunidad. En el proceso, preservó su cordura y transformó la música *rock*, pero mató igualmente el

renacimiento folk como si hubiera sido él quien blandiera el hacha de Seeger. La música protesta era una cosa antes de la irrupción de Dylan y, otra muy distinta, después de él.



Bob Dylan llegó a Nueva York en enero de 1961, durante el invierno más frío en 15 años. Se encaminó pisando la nieve hacia Greenwich Village, se hizo con un hueco para cantar en el Café Wha? y se presentó en el corazón del universo folk con estas palabras: «He estado viajando por todo el país, siguiendo las huellas de Woody Guthrie, yendo a los lugares que había recorrido. Todo lo que tengo es mi guitarra y esta mochila. No necesito más».

Por un tiempo, Dylan fue el arquitecto de su propio mito y ese mito era en buena medida el de Guthrie. En Hibbing, Minnesota, la ciudad minera donde nació, sus héroes habían sido, por orden de descubrimiento, Hank Williams, Little Richard, James Dean y John Steinbeck, una brillante paleta de iconos. Al trasladarse a Minneapolis para tener un breve troteo con la universidad, descubrió a un nuevo héroe que desbarataba a todo el resto. Una amiga, Ellen Baker, hija de una familia aficionada al folk, le brindó acceso al tesoro de discos de 78 revoluciones de Woody Guthrie y de copias encuadernadas de *Sing Out!* Dylan ya había dejado el nombre de Robert Zimmerman y la nueva veneración por Guthrie le facilitó un nuevo personaje a emular. Poniéndole empeño, se aprendía las canciones al tiempo que cultivaba ciertos manierismos *okie* y una imagen antiintelectual. «Para mí Woody Guthrie era lo único y definitivo —confesaría más tarde a *Los Angeles Times*—. En sus canciones decía todo lo que yo sentía pero no sabía cómo decir».

Una de las primeras cosas que Dylan hizo en Nueva York fue forjar una amistad con su héroe convaleciente. El joven Dylan poseía una cautivadora mezcla de carisma y vulnerabilidad que hacía que la gente deseara adoptarlo en cuanto lo conocía. Y aunque parte del mundillo de la escena del Village percibiera algo poco fiable y sospechoso en aquel desastrado neófito, nadie podía negar que poseía un raro talento. Pasados tres meses de su llegada a Nueva York, consiguió un bolo durante dos semanas en el club de folk más influyente de la ciudad, Gerde's Folk City.^[18] Aquel mes de septiembre una crítica entusiasta del inmensamente influyente crítico de folk del *New York Times* Robert Shelton llamó la atención de John Hammond, en Columbia Records, y del poderoso mánager Albert Grossman.

En cierto modo, sin embargo, la persona más importante a la que Dylan conoció aquellos primeros meses en el Village no fue un personaje de la industria, sino una chica inteligente y hermosa de 17 años llamada Suze Rotolo. Los presentaron en julio y se enamoraron casi de inmediato. En el apartamento que compartían en la calle 4 Oeste, Rotolo alimentó el pantagruélico apetito de Dylan por estímulos nuevos con las obras de Rimbaud, Robert Graves y Bertolt Brecht: en sus *Crónicas* le dedica

cinco páginas al «tremendo poderío» de la «pirata Jenny» y al aterrador carguero negro de la canción de Brecht y Weill. Igualmente importante fue que Rotolo despertara su conciencia política. Suze trabajaba como secretaria para el CORE y todas las noches llegaba a casa con historias sobre la lucha por los derechos civiles. Un día, hacia finales de enero de 1962, ante la inminencia de una gala benéfica de CORE, Dylan compuso «The Ballad of Emmett Till» acerca de un muchacho negro de 14 años que había sido golpeado y ejecutado en Misisipi en 1955 por haber silbado al paso de una mujer blanca. El cantante protesta Bob Dylan acababa de nacer.

.....

Dylan niega que fuera jamás un cantante protesta, pero hay que tener en cuenta que tampoco le parecían canciones protesta lo que componía Guthrie. En su lugar, hablaba en términos de «canciones de actualidad», como las que escribían sus colegas del Village Tom Paxton y Len Chandler. «No era de los que leía el periódico o recortaba las noticias para luego hablar de ellas —le dijo Rotolo al biógrafo de Dylan, Anthony Scaduto—. Lo de Dylan no era ese tipo de enfoque periodístico concreto. Era más poético. Todo era intuitivo, se movía a nivel emocional». Ese nuevo enfoque de Dylan era precisamente lo que Sis Cunningham y Gordon Friesen andaban buscando cuando fundaron *Broadside* en febrero de 1962. El primer número presentaba «Talkin' John Birch Society», la maliciosa sátira de Dylan contra la derecha que agitaba el fantasma del comunismo; el tercero proclamaba «I Will Not Go Down Under the Ground» (alias «Let Me Die in My Footsteps»), una crítica sardónica de la paranoia vinculada a los refugios nucleares; el sexto presentó al mundo «Blowin' in the Wind».

En abril, tras una larga charla sobre derechos civiles en una cafetería del Village llamada Commons, Dylan escribió la canción que transformaría su vida. En la misma mesa apuntó la frase «your silence betrays you» [tu silencio te delata] y se fue para casa a escribir el resto de la canción (en diez minutos, aseguraba), que adaptó a la melodía de la vieja canción antiesclavista «No More Auction Block for Me». La imagen central, explicó más tarde, era la de «a restless piece of paper» [un agitado trozo de papel] que nadie piensa en agarrar y leer, una idea asombrosamente parecida a la comparación que hizo Guthrie de sí mismo con un «recorte» de papel «al viento». Tan pronto como apareció en *Broadside* en mayo, se convirtió en la comidilla de la ciudad. Cuando la interpretó en Gerde's antes de su publicación, Dylan anunció: «Ésta no es una canción protesta ni nada de eso, porque yo no escribo canciones protesta... Sólo la escribí como algo para ser dicho, por alguien, para alguien».

«Es difícil escribir una canción protesta sin que el resultado parezca moralista y algo esquemático —escribe Dylan en *Crónicas*—. Tienes que mostrar a las personas

una faceta de sí mismas que antes desconocían». Hacer eso, en aquel momento de la historia de Norteamérica, era como practicar un boquete en un dique y esperar que no te ahogara la crecida. «Blowin' in the Wind» captó el espíritu del momento al formular las preguntas que tantos norteamericanos se estaban haciendo: «¿Cuántas veces?», «¿Cuántas muertes?», «¿Cuántos años?». Dylan evitaba especificar, pero tras las marchas recientes por la libertad, pocos podían dudar de la identidad de «alguna gente» a la que no se le «permitía ser libre». A diferencia de una canción de actualidad, con su relato lineal y reparto de personajes, «Blowin' in the Wind» halagaba al oyente con su vaguedad poética: quienes estaban en el ajo la comprenderían, pero no todos quedaron impresionados. Tom Paxton la desechó como «una lista de la compra en la que un verso no tiene la mínima relevancia para el siguiente» y Ewan MacColl tachó más tarde todas las canciones protesta de Dylan de «pueriles, demasiado generales para significar nada». Pero sus puntos débiles eran también los fuertes. Sin duda, recurría a algunos brochazos —libertad, empatía: bueno; guerra, muerte, apatía, lágrimas: malo—, pero sólo esos trazos podían imprimir tales nociones en las mentes de una generación.

Más adelante, el propio Dylan se recrearía ensañándose con sus propios motivos para escribir tales canciones. Sólo era un modo de darse a conocer, le contó a Nat Hentoff del *New Yorker*, pero eso ocurrió cuando ya estaba harto de verse adorado como un héroe; en 1962 seguía escribiendo canciones protesta porque parecía creer en ellas. Cuando James Meredith, un estudiante negro, fue rechazado en la Universidad de Misisipi por motivos raciales, desencadenando altercados sangrientos e instando al presidente Kennedy a mandar tropas para forzar la desegregación, Dylan no tardó en componer la cáustica y escueta «Oxford Town». «A Hard Rain's a-Gonna Fall» fue escrita antes de la crisis de los misiles cubanos, pero se antojó asombrosamente oportuna cuando los oyentes confundieron el aguacero [*hard rain*] con una lluvia nuclear.

Con sólo dos composiciones originales, el álbum homónimo debutante de Dylan fue una carta de presentación inapropiada de su talento y sus ventas fueron mediocres. A partir de abril de 1962, dedicaría un año, con sus pausas, a cultivar su progresión, aplicando un proceso de selección más riguroso. «The Ballad of Emmett Till», que Dylan ya contemplaba como «una chorrada», fue desechada, al igual que «Let Me Die in My Footsteps»; a la vez que «Talking John Birch Society Blues» fue rechazada por Columbia. Sin embargo, *The Freewheelin' Bob Dylan* pronto admitiría sus canciones protesta más recientes y una nueva composición mordaz llamada «Masters of War».

En diciembre de 1962, Dylan voló a Inglaterra, donde tocó en algunos conciertos, apareció en un nefasto drama televisivo y disfrutó de la música folk nativa. También consiguió irritar a Ewan MacColl, pero hizo amistad con un cantante folk inglés, más joven y menos severo, llamado Martin Carthy, quien enseñó a Dylan algunas

melodías de las que más tarde se apropiaría. Otro tema tradicional que Dylan descubrió fue el inquietante y extraño «Nottamun Town», en una versión del coleccionista de canciones norteamericano Jean Ritchie. Dylan aplicó la melodía a una letra en la que había estado trabajando acerca de quienes sacan provecho de la guerra. Según explicó décadas más tarde, «No es una canción antibélica. Habla contra el complejo industrial militar que ya denunció Eisenhower».

Es una distinción importante, porque ningún pacifista podría haber escrito «Masters of War». De niño, Dylan se había sentido tan fascinado con el ejército que había llegado a pensar en presentarse a la academia de West Point. En Nueva York, se empapó de la teoría militar de Sun Tzu y Carl von Clausewitz. En 1962, Dylan ensayaba con todo tipo de melodías, pero «Masters of War» tiene un aire de relato gótico espectral, parece como si hubiera exhumado la vieja melodía, la hubiera pulido de barro y óxido y hubiera dejado algo de la macabra violencia de «Nottamun Town» —con sus referencias al tamborilero desnudo y a los «diez mil ahogados»—. Ancestral y perversa, «Masters of War» es la canción protesta más estremecedora que Dylan escribió jamás. Dylan solía comentar que sus canciones «señalaban con el dedo» y «Masters of War» apunta con el dedo con el poder siniestro de un embrujo maligno. «Vosotros —se mofa de los belicistas, con toda su saña vitriólica— no valéis la sangre que corre por vuestras venas». En el verso final, Dylan sigue el ataúd de su presa hasta su lugar de descanso y se monta sobre él «hasta asegurarme de vuestra muerte». Uno incluso podría imaginar que baja a la tumba, rompe el ataúd y le arrea una patada al cadáver para certificar su defunción. Convierte la cuestión del complejo industrial militar en una vieja historia de terror en la que un malhechor es perseguido por un espíritu vengativo. Constituye a su vez un manifiesto de guerra generacional. En «The Times They Are a-Changin'», Dylan les pide a sus mayores «Por favor, atended la llamada», pero no hay lugar para «por favor» en «Masters of War», sólo amargo sarcasmo. Admite que es joven y que desconoce muchas cosas, pero sí sabe lo suficiente como para mandar al infierno a sus adversarios.

Nunca había escrito algo así —confesó Dylan en el texto de la carátula de *The Freewheelin' Bob Dylan*—. No suelo escribir canciones deseando que muera gente, pero en ésta no pude evitarlo. La canción es una suerte de andanada, una reacción ante la gota que colma el vaso, un sentimiento de ¿qué puede hacerse?

El claro desprecio de la canción la aleja del afable raciocinio del folk, tal como mostraba el eslogan adaptado de Guthrie en el banjo de Pete Seeger «Esta máquina acorrala el odio y lo fuerza a rendirse», a la vez que anticipa la rabia incontenible de Crass o N. W. A. Y eso parece mantenerla viva décadas después. En tanto que «Blowin' in the Wind» ha ido suavizándose por su filiación con la vertiente más amable de la rebelión de los sesenta practicada sobre todo por algunos cineastas, «Masters of War» sigue mostrándose indómita. Como apunta Greil Marcus, «Es la

elegancia de la melodía y el extremismo de la letra lo que atrae a la gente; el hecho de que la canción se exceda, hasta los límites de la libertad de expresión [...] le da permiso a la gente para ir igualmente lejos». Es un vehículo para todas esas emociones peligrosas y poco pacifistas que los movimientos antibélicos raramente se permiten expresar, como el sentimiento de odiar la violencia hasta tal extremo de que todo lo que deseas hacer es contrarrestarla con tu propia violencia.

Apareció publicada por primera vez en *Broadside* en enero de 1963, acompañada por los dibujos de Suze, y luego en el álbum *Freewheelin'* en mayo. En el año, aproximadamente, que había pasado desde «Blowin' in the Wind», a Dylan le estaban tomando las medidas para ser coronado rey de los cantantes folk. Newport sería, a la vez, esa coronación y el cénit del *revival* folk.

.....

Hasta el comienzo oficial de la beatlemania en Estados Unidos, en febrero de 1964, el rocanrol se hallaba de capa caída y lo que molaba era ser cantante folk. A la vez que el Village bullía de talento —Dylan, Baez, Paxton, Chandler, Dave Van Ronk, Carolyn Hester, Judy Collins, Buffy Saint-Marie—, prosperaban los escenarios folk por todo el país. Estaba tan de moda que, en octubre de 1962, el cómico Allan Sherman vendió un millón de copias de un álbum paródico llamado *My Son, the Folksinger* [mi hijo, el cantante folk]. Al mes siguiente, Joan Baez pasó a ser portada de la revista *Time*, que la retrataba descalza y rasgueando la guitarra. «Todo lo que sea una juerga folk debiera levantar las alarmas —empezaba el perfil—, pero hay una en todos los rincones del país».

Baez sólo era seis meses mayor que Dylan. La precoz hija mediana de dos cuáqueros de gran cultura se había abierto camino en la escena folk de Massachusetts. Sus tres primeros álbumes, básicamente de baladas tradicionales, se hicieron con el disco de oro. Baez era una joven firme y espabilada que se había descrito en una composición escolar del modo siguiente: «No soy una santa, soy un trasto. Paso buena parte de mi tiempo soltando indirectas, cantando, bailando, actuando y acabo siendo un engorro», pero tales cualidades vivaces no aparecían en su voz, que parecía prometer lo que encarnaba: pureza y claridad. Dylan la llama «una voz que expulsa los malos espíritus».

Baez acogió bajo su manto protector a Dylan (a quien el mismo perfil del *Time* llamaba «un joven y prometedor vagabundo») en mayo de 1963, cuando lo invitó a interpretar «With God on Our Side», su más fiero ataque contra el patriotismo, en el festival de Monterey. Después del concierto se quedó con ella varios días, a pesar de que seguía saliendo con Suze: fue el comienzo de una intermitente relación de dos años.

Menos totémico que Baez, pero más descaradamente comercial, era el trío Peter, Paul and Mary, concebido por Grossman como una versión más moderna y politizada

del Kingston Trio: Peter Yarrow era el *folkie* formal, Noel «Paul» Stookey el bromista y Mary Travers la belleza bohemia. Su debut, en 1962, con un álbum homónimo que se asentó en el Top 100 de la revista *Billboard* tres años, dio a conocer a millones de personas los clásicos de Seeger «If I Had a Hammer (The Hammer Song)» y «Where Have All the Flowers Gone?». Después de su menos comprometida «Puff, the Magic Dragon», Grossman les facilitó material procedente de su nuevo cliente y su versión de «Blowin' in the Wind» alcanzó los primeros puestos de las listas de éxitos en verano de 1963.

Phil Ochs era un asunto mucho más espinoso. Nacido en Texas en 1940, había pasado por la academia militar de Staunton y por la Universidad Estatal de Ohio, donde estudió periodismo, descubrió la obra de Guthrie y Seeger y empezó a componer canciones protesta. Su primera banda se llamó los Singing Socialists. Cuando llegó a Greenwich Village en 1962, bromeó con Gordon Friesen de *Broadside* diciendo que sus letras provenían de *Newsweek* y sus melodías de Mozart, lo cual no era del todo falso. En marzo de 1963 dejó clara su postura en un elocuente artículo publicado en *Broadside* titulado «La necesidad de una música de actualidad». «Antes de los días de la televisión y los medios de comunicación de masas —escribió—, el cantante folk solía ser un periódico itinerante que difundía historias a través de la música. Resulta algo irónico que en estos tiempos de forzada conformidad y temor a la controversia, el cantante folk parezca estar asumiendo ese mismo rol... Una buena canción con un mensaje puede plantear una cuestión con mayor profundidad y a más gente que miles de mítines... Todo titular de periódico es una canción potencial». Más tarde explicó: «Una canción protesta es una canción tan específica que no la puedes tomar por una gilipollez».

En esos momentos, folk significaba dólares. En abril, la cadena ABC lanzó un programa de sábado noche llamado *Hootenanny*, pero parecía ya condenado de antemano.^[19] La decisión de ABC de seguir vetando a Seeger condujo a muchos intérpretes, incluidos Dylan, Baez y Peter, Paul and Mary a boicotear el programa. Los productores agravaron la situación al prohibir a los invitados que cantaran canciones «subversivas». Poco tiempo después, Dylan tuvo su propia pendencia con los medrosos ejecutivos televisivos cuando la CBS le prohibió interpretar «Talkin' John Birch Society Blues» en el *Ed Sullivan Show*. Dylan, consecuente, decidió no presentarse. Dos semanas después, *The Freewheelin' Bob Dylan* se convirtió en toda una sensación. Las únicas quejas vinieron de Jon Pankake y Paul Nelson, de la gaceta folk de Minnesota *Little Sandy Review*, quienes, habiéndole advertido previamente que «se alejara de la gente de la protesta», a la vez que atacaban «el esquematismo idiota y memo de lo que publicaba *Broadside*», tacharon el *Freewheelin'* de «melodramático y llorón». El propio Dylan pronto se pasaría al bando de la protestofobia, pero aún no.

De vuelta tras un paréntesis de dos años, el Newport Folk Festival de julio fue una gozosa exhibición de fuerza. Phil Ochs interpretó «Too Many Martyrs» (sobre

Medgar Evers, un secretario del NAACP recientemente asesinado en Misisipi), «Talking Birmingham Jam» (sobre los recientes altercados en Alabama) y «Power and the Glory» (un homenaje a Woody Guthrie), pero no había duda acerca de quién era la gran atracción. Peter, Paul and Mary cantaron cuatro canciones de Dylan y presentaron su versión de «Blowin' in the Wind» como «escrita por el artista folk más importante de Estados Unidos de hoy en día», a la vez que la protagonista de la noche, Joan Baez, sacó a Dylan al escenario para cantar juntos el bis «With God on Our Side».

Su propia sección cargada de protesta causó sensación. «Blowin' in the Wind» se convirtió en una actuación *all-star*, respaldada por Baez, Seeger y otros. Tan asombrados se quedaron por la fervorosa ovación que apañaron el bis con una versión improvisada de «We Shall Overcome». Era difícil imaginar una imagen simbólica de unidad más potente. Y con aquello, Dylan sintió las tenazas de una trampa cerrándose sobre él. «Ya era paranoico —le contó Dave Van Ronk a Anthony Scaduto— y de pronto había cinco millones de personas tratando de agarrarle del abrigo y de comerle el tarro, algo que ya le resultaba del todo insoportable cuando sólo eran cinco. Su sentimiento, en esencia, era que el público es una turba letal. Me dijo: “Ojo, van a por ti”».

Los lazos del mundo folk con el movimiento por los derechos civiles eran fuertes, de modo que no fue ninguna sorpresa que muchas de las estrellas de Newport también aparecieran en el Lincoln Memorial al mes siguiente para el gran momento de la Marcha sobre Washington que reclamaba trabajo y libertad y reunió a los cinco líderes por los derechos civiles más importantes: Martin Luther King del SCLC, James Farmer de CORE, John Lewis del SNCC, Roy Wilkins de NAACP y Whitney Young de la National Urban League.

Hacia la hora de comer del 28 de agosto, cerca de un cuarto de millón de personas, negros y blancos, atestaban los prados del Presidential Mall. En un concierto matinal previo a la marcha, Baez dirigió la interpretación más multitudinaria jamás cantada de «We Shall Overcome».^[20] «Me temblaban las rodillas —le dijo más tarde al músico David Crosby—. No había visto a tanta gente en mi vida». Más tarde cantaron Odetta, Josh White, Peter, Paul and Mary; los Freedom Singers y Dylan, que cantó dos nuevas canciones, «Only a Pawn in Their Game» (sobre Medgar Evers) y «When the Ship Comes In». El concierto oficial siguiente, previo al discurso de King, fue protagonizado por la estrella de ópera Marian Anderson y por la icono del góspel Mahalia Jackson.^[21] Se dice que la única digresión de King respecto del guion original fue su famoso final de «I have a dream», porque Jackson se le acercó y lo exhortó: «¡Cuéntales lo del sueño, Martin!».

Sin embargo, aquel mismo día Dylan ya desconfiaba de la eficacia del evento. «¿Crees que están escuchando? —preguntó, mirando hacia Capitol Hill y el Congreso—. No, no están escuchando para nada».

Suze Rotolo se había marchado del apartamento de la calle 4 poco antes de marzo y Dylan, atezado por la paranoia, aprovechó la oportunidad para largarse al refugio rural de Albert Grossman en Bearsville, al norte del estado, cerca de Woodstock. Aquel otoño escribió su canción protesta más concienzuda: «The Times They Are a-Changin'». Es a la vez sensiblera y visionaria y la amonestación evidente que encierra se enrarece y cobra vida con su lirismo. La mayoría de los oyentes podían interpretarla como una llamada a que políticos, padres y carcas en general atendieran a la voz de la nueva generación o se apartaran del camino, pero parte del vocabulario de Dylan entroncaba con el de canciones anteriores, inéditas, como «I'd Hate to Be You on That Dreadful Day» y «Train a-Travelin'»: ancestrales, bíblicas, premonitorias. Crecen las aguas, la batalla se encona, se lanza una maldición, todo se desmorona. Incluso cuando se disponía a escribir un himno de esperanza, su lenguaje revelaba un sentido oculto: el pálpito de un temor a que el cambio no fuera necesariamente a mejorar las cosas. Uno casi puede oír la sirena del carguero negro.

Así que la psique algo zarandeada de Dylan no debió de aplacarse cuando el 22 de noviembre, poco después de finalizar la grabación de *The Times They Are a-Changin'*, el presidente Kennedy fue asesinado en Dallas. «¿Queréis cambio? —parecía preguntar el magnicidio—. Pues ahí lo tenéis». La noche siguiente, Dylan tocó en el norte del estado de Nueva York y abrió el concierto, como ya solía, con «Times...». «El país se estaba yendo a pique y ahí estaban aplaudiendo la canción —le dijo Dylan a Scaduto—. Y no puedo entender por qué aplaudían o por qué escribí la canción. No entendía nada. Todo era una locura».

Dylan ya era un hombre reacio a la política organizada, mosqueado por las expectativas con que cargaba y que vivía mirando por encima del hombro. El disco *The Times They Are a-Changin'* supuso el fin de algo. Incluía tres canciones protesta de reciente composición: la que daba título al disco, la amenazadora «When the Ship Comes In», inspirada en el carguero negro, y «The Lonesome Death of Hattie Carroll», que convertía una noticia de sucesos —el homicidio involuntario de una camarera negra por un joven blanco y rico en Baltimore— en un microcosmos de injusticia racial y de clase en Estados Unidos, y en la que exageraba sensiblemente la maldad del responsable, William Zantzinger.^[22] El resto de temas con fondo político habían sido escritos hacía varios meses. Y ya no habría canciones protesta explícitas durante mucho tiempo. Quizá la locura latente que afloró con el asesinato de Kennedy confirmaba lo que Dylan sentía: las cosas estaban sucediendo a un ritmo tan endemoniado que no podían desentrañarse con certezas y santurronería. Y así lo expresó él.

Unas semanas después del asesinato, decidió aceptar el Premio Tom Paine del Emergency Civil Liberties Committee (ECLC) en una fastuosa gala celebrada en el

American Hotel de Nueva York. Al mirar en derredor a la pudiente concurrencia, refulgente de joyería y pieles, Dylan se agarrotó primero y después se emborrachó. «Se suponía que estaban de mi parte, pero yo no sentía conexión alguna con ellos», le contó más tarde a Nat Hentoff del *New Yorker*. A desgana, se subió al estrado para recoger el galardón y peroró acerca de la Marcha sobre Washington, Cuba y la carrera armamentística. «Para mí no hay ya blanco y negro, izquierda y derecha. Sólo arriba y abajo y abajo está muy cerca del suelo. Y yo trato de ir hacia arriba sin pensar en nada trivial, como la política». La cosa empeoró cuando se puso a hablar de Lee Harvey Oswald. «Pude ver en él algo de mí mismo», dijo vacilante. De la platea se alzaron algunos abucheos dispersos.

Dylan envió una carta larga y confusa de disculpa al ECLC, cuyo mensaje definitorio era que ya no estaba interesado en el «nosotros» sino únicamente en el «yo». Tenía la cabeza llena de poesía (Byron, Ginsberg y, sobre todo, Rimbaud) y drogas (hierba, ácido), y todo lo que le interesaba en ese momento era la expresión personal. Ahora, cuando hablaba en términos de quienes vivían encadenados y de quienes eran libres, no se refería a los derechos civiles. En febrero de 1964, se metió en una furgoneta Ford nueva con tres amigos y se largó en un curioso viaje de colocón, en cuyo transcurso se esforzó por canalizar su sensibilidad cada vez más abstracta y visionaria en dos nuevas canciones, «Mr. Tambourine Man» y «Chimes of Freedom», que estaban en una onda mucho más osada y enmarañada que la de protesta.

Fue una época milagrosa para el artista Dylan, pero no tanto para la persona. Consumido por su afán de libertad personal, resultaba una compañía arisca, enfrascada en retar a los demás con artificios mentales hirientes y abusivos. Uno tiene la impresión de que una conversación con Dylan podía parecer una entrevista de trabajo kafkiana según criterios dolorosamente oscuros, en la que el premio fuera ganarse su amistad. «Empezó a sacar la bayoneta contra los demás —le comentó Carla, la hermana de Suze, a Scaduto—. Daba con sus puntos débiles y los demolía». Una de las personas que padeció el vitriolo dylaniano fue Phil Ochs. «Lo que estás escribiendo es una mierda, porque la política es una mierda —le dijo—. Es irreal. Lo único real está dentro de ti. Tus sentimientos. Mira el mundo sobre el que estás escribiendo y verás que estás desperdiciando el tiempo. El mundo es... pues nada... absurdo».

Cuando aquel transformado Dylan volvió a Newport en julio de 1964, el público no desatendió ni una de sus notas, pero la vieja guardia del folk estaba horrorizada. No sólo por poner Dylan canciones de amor y una imaginería opaca por delante de la protesta, sino por la lejanía arrogante con que se desenvolvía: un pecado capital en el mundo del folk, donde nadie era más importante que la comunidad. En *Sing Out!*, Irwin Silber lo acusó de haber «perdido en cierto modo el contacto con la gente». Paul Wolfe, desde *Broadside*, fue más allá y tomó a Ochs como vara con que azotar al héroe (caído) de Newport: «El sentido contra la banalidad, la sinceridad contra el

palmario desdén por los gustos del público, el principio idealista contra el narcisismo». El propio Ochs escribió una apasionada defensa de Dylan señalando que el apogeo de la falsedad era amoldarse a las expectativas del público. Paul Nelson, de *Little Sandy Review*, aplaudió a Dylan por «dar sus primeros pasos en mucho tiempo hacia una dirección provechosa para él como artista y no como héroe».

Newport 64 supuso el cénit de la oleada folk. Las ventas se disparaban, surgían revistas por todas partes y el folk estaba en el corazón de la acción política. En mayo, Baez, junto a otras estrellas como Gregory Peck y Woody Allen, asistió al Madison Square Garden para el homenaje del Partido Demócrata neoyorquino a Lyndon Johnson, donde dedicó «The Times They Are a-Changin'» al presidente. Seeger, de regreso tras casi un año dando vueltas por el mundo, se subió de nuevo a las listas con una versión de «Little Boxes», la sátira anticonformista de Malvina Reynolds.

Tiempo después, los lectores del perfil sobre Dylan que Nat Hentoff publicó en el *New Yorker* descubrieron que el cantante le había revelado al entrevistador en junio que pretendía abandonar las «canciones recriminatorias»: «En cuanto a mí, ya no quiero escribir más para la gente. Ya sabes..., ser portavoz». La verdad es que cualquiera que hubiera escuchado atentamente *Another Side of Bob Dylan*, que salió dos semanas después de Newport, ya era consciente de ello. En «My Back Pages» relegó al pasado «la mentira que la vida sea en blanco y negro».

.....

El mayor problema para un intérprete con la cuestión de las canciones protesta es que generan cierta autocomplacencia. El público de los conciertos suele mostrarse deseoso de ponerse del lado del cantante y una canción protesta agudiza esa adulación: sabe cuándo reír, cuándo vitorear y cuándo abuchear. En el contexto de las canciones sindicales o de las canciones por la libertad, dicho ritual de afirmación constituye casi la base del evento, pero para un artista puede resultar difícil que una canción concebida con cierto riesgo se vea amansada y sepultada bajo ese consenso de autosatisfacción: nosotros lo comprendemos. No somos como ellos. Estamos todos en el mismo bando.

Y, de este modo, para cuando Dylan salió de gira por Reino Unido la primavera de 1965, algunos de sus temas más famosos eran canciones zombis, muertos vivientes. Ni ellas ni sus matices le pertenecían ya. Hacia el final de la gira, se lanzó «Subterranean Homesick Blues», un juguetón *blues* recitado y modelado a partir de un *riff* de Chuck Berry, pero, debido a los imprevistos de la agenda internacional de comercialización, el sencillo que se había encaramado a lo alto de las listas cuando Dylan llegó a Inglaterra era «Times». Y se encontró con que la gente estaba esperando al Bob Dylan equivocado. «Toqué un montón de canciones que no quería tocar —le dijo más tarde a Hentoff—. Cantaba cosas que no deseaba cantar. Sabía lo que iba a pasar».

Y ésa es la explicación más benévola para el papel poco edificante que juega Dylan en el documental oportunamente titulado *Don't Look Back* [no mires atrás], que dirigió D. A. Pennebaker sobre la mentada gira. Otra más es que el único modo que tenía de protegerse del acoso de la fama consistía en cambiar constantemente su personaje. Y, así, se muestra desconfiado y aborrecible, derrochando su potencial intelectual en blancos desvalidos como Judson Manning, un periodista del *Time* rematadamente anodino, mientras una camarilla de colegas le ríe las gracias. Se muestra odioso con Baez, en parte porque su estrella se apaga en favor de otro amor, su futura esposa Sara Lownds, pero también, quizá, porque ella representaba mucho de lo que ya estaba intentando dejar atrás: canciones protesta, comunidad, el movimiento.

Lanzado en 1967, cuando el nuevo rumbo de Dylan era ya manifiesto para todos, *Don't Look Back* convertía al espectador, ya enterado, en cómplice. Desde el presente, también nosotros podemos pretender estar del lado de Dylan, pero de un modo distinto al de las audiencias de 1965. Ante su adoración insensata, podemos consolarnos pensando que habríamos entendido la voluntad dylaniana de libertad y reinención, que no habríamos matado esas canciones por sofoco amoroso, que habríamos preferido el material nuevo, que no habríamos sido como ellos, pero ésa es en gran medida una ilusión fruto de la mirada retrospectiva. La música y la política brindan la ocasión de formar parte de algo más grande que nosotros y la combinación de ambas puede ser embriagadora, de modo que no podemos decir que, con la mejor de las intenciones, no nos habríamos apuntado a corear hasta la muerte «The Times They Are a-Changin'».

Si Dylan no hubiera escrito jamás una canción protesta otro habría calmado ese anhelo cultural, pero no había otro artista capaz de crear el material que estaba produciendo en 1965. «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)» era un impetuoso torrente de asombrosa imaginería, ásperas amonestaciones y eslóganes inolvidables, un manifiesto de rechazo que se resume en el verso: «Propaganda, all is phony» [propaganda, todo es farsa], al igual que el Holden Caulfield de *El guardián entre el centeno*, no había nada que Dylan odiara más que un «farsante». Tanto «It's Alright, Ma» como «Subterranean Homesick Blues» eran en cierto modo canciones protesta, sólo que aquello contra lo que protestaban era el *statu quo*, con sus oposiciones espurias y su moralidad esquemática.

De modo que cuando cantaba «no sigas a los líderes» en «Subterranean Homesick Blues», no se refería únicamente a Lyndon Johnson sino a personas como Martin Luther King, Bobby Kennedy o a sí mismo, Dylan. Era el «yo» que protestaba contra el «nosotros» y ése era el tipo de mensaje que atraía a jóvenes oyentes no especialmente interesados en marchas y mítines: la política del uno mismo. De este modo, Dylan le estaba dando la vuelta a la interpretación izquierdista — Lomax/Seeger— del folk que había prevalecido durante tres décadas, para exhumar en su lugar a la «vieja, extraña Norteamérica».

La verdad es que existen canciones folk extrañas que nos han llegado de tiempos remotos y que no se basan en nada o meramente en la leyenda —se quejaba Dylan—. Estas viejas canciones no son simples en absoluto. Lo que pasa es que la gente del movimiento sindical quiere que sean simples... Todo lo que quieren son canciones de los años treinta, canciones del local sindical. «Which Side Are You On?». Menuda pérdida de tiempo. O sea, ¿de qué lado puedes estar?

En las entrevistas, su visión política resultaba cada vez más disparatada. Al año siguiente, en una entrevista en *Playboy* con Nat Hentoff, prometió que un Dylan presidente de Estados Unidos reemplazaría el himno «America the Beautiful» por su «Desolation Row» y desafiaría a Mao Tse-tung a una pelea a puñetazo limpio. También declaró que «sólo directores de gacetas universitarias y quinceañeras sin novio... podían albergar algún interés» por las canciones protesta. Quizá tuviera en mente un éxito reciente cuando dijo eso.

.....

Una noche de 1964, un aspirante a compositor de canciones de 19 años llamado P. F. Sloan estuvo trabajando hasta el alba en una canción que llamó «Eve of Destruction» [víspera de la destrucción]. Venía a ser una lista de la compra algo desmañada de los motivos que existían para estar asustados: segregación, guerra nuclear, Vietnam, la China comunista, el asesinato de JFK, una conjura para acabar con la humanidad. La composición no transpiraba el terror del Día del Juicio propio de las canciones apocalípticas de Dylan ni tenía su agilidad (la tercera estrofa tiene hasta seis rimas con el término *frustratin'*), pero su ímpetu era cautivador. Barry McGuire, con su voz ronca, que acababa de abandonar al grupo de *revival* folk New Christy Minstrels y buscaba material para interpretar en solitario, accedió a grabarla.

Salió como cara B en julio de 1965, pero la cara A fue expeditivamente ignorada por los pinchadiscos, que pusieron «Eve» a girar sin tregua. Relanzada como cara A, alcanzó lo alto de las listas dos meses después, hasta vender seis millones de copias y convertirse de lejos en la canción protesta más popular hasta la fecha. «El frenesí mediático con la canción me descalabró y desgarró al país», escribió Sloan, cayendo en la exageración. Abrumado, les contó a los periodistas que se trataba de «una canción de amor, una canción de amor a la humanidad y para la humanidad», pero daba igual. Las emisoras de radio y televisión la vetaron, un pinchadiscos se preguntaba: «¿cómo os parece que se va a sentir el enemigo con un tema así como número uno en Norteamérica?». Los Young Republicans y Citizens for Conservative Action se ensañaron con ella. Randy Sparks, viejo compañero de McGuire en los New Christy Minstrels, la tachó de «abono comunista» y prometió una represalia con su propia «A Song of Hope». Un grupo llamado los Spokesmen apuró su disco de respuesta, «Dawn of Correction». Algunos pinchadiscos, temiendo ser acusados de tendenciosos, dedicaron el mismo espacio a ambos discos. ^[23]

Al *establishment* izquierdista folk le desagradó «Eve of Destruction» por diversos motivos y le horrorizó que aquel arribista encarnara la canción protesta. Dave Van Ronk la tachó de «canción horrenda». Ochs se mostró algo más comprensivo aduciendo que «algunos versos eran buenos», aunque finalmente la desechó como «un Dylan de tercera regional». «Será para mucha gente una iniciación a la canción protesta, pero se trata de una mala iniciación —declaró a *Broadside*—. Tienen que ocurrir cosas mejores. Hay que meter mejores canciones en las listas».

En un artículo titulado «Message Time» [tiempo de mensajes], la revista *Time* consideró «Eve» la representación de una nueva ola de frustración juvenil en el *folk-rock*, vinculándola a «We Gotta Get Out of This Place» de los Animals y la trivial «Laugh at Me» de Sonny & Cher. «De pronto, los melenudos estaban copando las tablas —apuntó con su característico desdén—. El grito de unión ya no es “quiero coger tu mano” sino “quiero cambiar el mundo”».

«La mitad no sabe ni lo que pretenden decir —dijo Dylan cuando *NME* le preguntó acerca de “Eve of Destruction” y derivados—. No tengo nada en contra de las canciones protesta si son sinceras, pero ¿cuántas lo son?».

«Eve of Destruction» estaba ascendiendo en las listas justo cuando el idilio truncado entre Dylan y la escena folk se hizo públicamente añicos en julio de 1965 en Newport, con la que quizá sea la interpretación más simbólica y profusamente narrada de la historia del *rock*. Cabe preguntarse qué esperaban exactamente los fieles parroquianos del folk. Dylan había sacado ya el álbum intensamente electrificado *Bringing It All Back Home*, también la canción explosivamente innovadora «Like a Rolling Stone», y llegó a Newport con aire hosco y clandestino envuelto en rumores. La noche del sábado, presentado por Peter Yarrow, apareció en el escenario respaldado por la Paul Butterfield Blues Band y atacó con una aullante y aristada «Maggie’s Farm».

Joe Boyd, el jefe de producción del festival, se encontró entre bastidores a Lomax, Seeger y Bikel hechos una furia: «¡Está muy alto!». Desde entonces, Seeger siempre ha sostenido que su verdadera objeción aludía al volumen atronador de los instrumentos, que ahogaba la letra. En todo caso, fue entonces cuando su hacha metafórica se dio a conocer en la historia musical. Cuando un lívido Seeger se aproximó a la mesa de sonido, Yarrow gruñó: «Pete, lárgate o te mato».

No podemos identificar la causa precisa de los abucheos que estallaron al final de las tres primeras canciones de Dylan: ¿acaso fue la pobre calidad del sonido, la apostasía eléctrica o la mera brevedad de la actuación? Sea como fuere, Dylan se sintió perturbado por la reacción. A modo de expiación, volvió a escena empujado por Yarrow e interpretó un bis acústico con «Mr. Tambourine Man» y, de manera reveladora, «It’s All Over Now, Baby Blue». Conmocionado y rabioso, se largó y escribió la despectiva «Positively 4th Street» como ruptura, como quien arrambla con las pertenencias de la exnovia y les pega fuego. A los pocos días ya había grabado la

revolucionaria explosión *blues-rock Highway 61 Revisited*.

¿Y qué pasa con quienes se quedaron atrás? Entre bastidores, el ánimo que reinó después de la actuación de Dylan era sombrío, quebrado.

La vieja guardia se mostraba cabizbaja, derrotada, en tanto que los jóvenes, lejos de sentirse victoriosos, se sentían escarmentados —escribió Joe Boyd en sus memorias *Bicicletas blancas*—. Se daban cuenta de que en su victoria estaba la defunción de algo hermoso. Los rebeldes eran como niños que habían estado buscando algo que romper y, al ver los pedazos, habían caído en la cuenta de lo bonito que había sido.

Con el abandono de Dylan, el *revival* folk trastabilló. A través de la puerta del *folk-rock* que había abierto aquel verano, irrumpieron grupos como los Byrds, los Fugs, Jefferson Airplane y Buffalo Springfield. En comparación, los cantantes folk algo mayores que sucedieron a Dylan aquella noche de sábado en Newport se antojaban de pronto formales, acabados, en el lado equivocado de la historia. El experto en folk Izzy Young, uno de los antiguos mentores de Dylan, redactó un furioso *J'accuse* llamado «Bob Dylantaunt», [Bob Dylanmofa], donde arremetía: «Su voz cuenta ahora la auténtica historia de Bob Dylan. Grita desde la fosa sin fondo y es verdaderamente desgarrador, pero es como compartir algo sucio». Paul Nelson, en su último artículo como director editorial de *Sing Out!*, escribió: «Para muchos, yo incluido, fue una triste despedida. Escogí a Dylan. Escogí el arte».

Phil Ochs, que no creía que la política y el arte fueran excluyentes, podía simpatizar con los dos bandos enfrentados, por más que tuviera buenas razones para despacharse con Dylan. El mes anterior, tras una velada por la paz celebrada en el Carnegie Hall, se había peleado con Dylan, que lo había echado de su limusina con un tiro de gracia: «Tú no eres cantante folk. Eres periodista». Se trataba de una crítica algo redundante visto que Ochs era efectivamente periodista y había titulado su primer álbum *All the News That's Fit To Sing*, pero uno puede imaginar el desprecio con que Dylan pronunció aquellas cuatro sílabas. Al igual que Baez, Ochs simbolizaba la piel que Dylan pretendía mudar. Y si Dylan se convirtió en el modelo para los cantantes venideros, escocidos ante las deficiencias de la canción protesta, Ochs también demostró que era posible mantener la fe a pesar de las mismas.

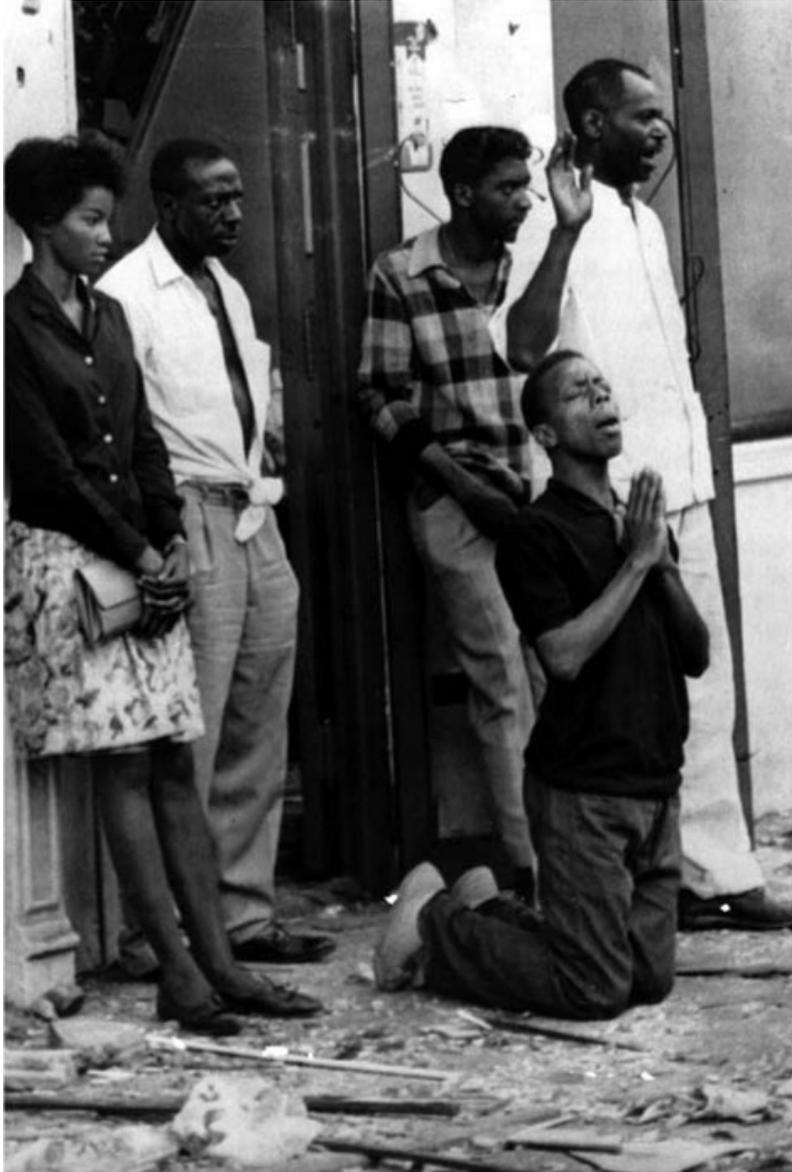
Estoy bastante seguro de que Dylan deprecia lo que escribo —comentó Ochs en *Broadside*—. Tengo la impresión de que no puede aceptar lo que hago. Porque para él es política y, por tanto, son chorradas... En la canción «My Back Pages», Dylan se ríe de sí mismo como un mosquetero impotente que libra falsas batallas. A menudo también yo me río de mí mismo del mismo modo y muchas veces veo mi rol como ridículo, pero, a pesar de ello, aún me veo forzado a seguir.

Cuando *Broadside* le preguntó si a Dylan le gustaría «ver enterradas» sus propias canciones protesta, Ochs respondió: «No creo que pueda enterrarlas. Son demasiado

buenas. Y ya no le pertenecen».

«Señor, ten piedad de esta tierra mía»

Nina Simone, «Mississippi Goddam», 1964



La lucha por los derechos civiles

Lugareños atónitos ante las ruinas de la iglesia baptista de la calle 16 en Birmigham, Alabama, el 16 de septiembre de 1963.

No soy incapaz de matar —dijo una vez Nina Simone, recordando el sábado 15 de septiembre de 1963—. Nadie lo es. Pero en lugar de hacerlo, escribí «Mississippi Goddam».

Simone no exageraba. Aquel día, cuando escuchó las noticias de Alabama, su primer instinto fue el asesinato.

Me fui al garaje y recogí un montón de herramientas y chatarra y me lo llevé al apartamento —contaba en su autobiografía *I Put a Spell on You*—. Intentaba apañar un arma, una pistola casera. Tenía en mente salir por ahí y matar a alguien a quien pudiera identificar como un obstáculo para que mi gente obtuviera justicia por primera vez en 300 años.

La noticia era la siguiente: a las 10.19 de la mañana, más de una docena de cartuchos de dinamita había detonado en el sótano de la iglesia Baptista de la calle 16 en Birmingham, Alabama, durante un seminario sobre la Biblia para niños negros. Cuatro de ellos —Denise McNair, 11 años, Addie Mae Collins, Carole Robertson y Cynthia Wesley, todos de 14— murieron en la explosión. «Tras la detonación, mientras las vigas se desplomaban, la maestra gritó “¡Al suelo, al suelo!” —recordaría más tarde el padre de Cynthia, Claude—. Mientras gritaba, los rostros de Jesús en los bonitos vitrales de la iglesia se hicieron añicos». Según se supo después, el culpable era Robert Edward Chambliss, popularmente conocido por sus compañeros del Ku Klux Klan como «Bob Dinamita».

Aquella era la última y mayor atrocidad de un año violento. En mayo, las imágenes de los ataques con perros y mangueras en las calles de Birmingham habían consternado al mundo. Al mes siguiente, Medgar Evers había sido asesinado en Misisipi, poco después de que el presidente Kennedy hubiera sido forzado a intervenir para impedir que el gobernador de Alabama, George Wallace, obstaculizara la integración en la universidad del estado. Simone, que se había visto atraída hacia el movimiento por la dramaturga Lorraine Hansberry, se sintió ultrajada por los acontecimientos, pero mantuvo la calma y el optimismo o, al decir de algunos, la timidez. En abril, después del arresto de Martin Luther King en Birmingham, Hansberry «preguntó qué estaba haciendo yo por el movimiento mientras sus líderes permanecían encerrados en la cárcel». La crítica la escoció.

No fue hasta que supo de las cuatro niñas de Alabama, menos de tres semanas después de la marcha que tanto prometía, cuando algo en su interior dijo basta.

Todas las verdades que me había negado a mí misma durante tanto tiempo me estallaron en la cara... De pronto me di cuenta de lo que significaba ser negro en Estados Unidos en 1963, pero no fue un despertar intelectual vinculado a lo que Lorraine me repetía una y otra vez, aquello estalló como una oleada de furia, odio y determinación.

Y así fue como el marido y mánager de Simone, Andrew Stroud, la encontró en el suelo de su apartamento, histérica y despotricando, tratando de montar una pistola con piezas sueltas de metal. Estuvo un momento tratando de asimilar la escena, hasta

que le dijo a su esposa para tranquilizarla: «Nina, no tienes ni idea de matar, lo único que tienes es la música» y salió de la estancia. Simone se calmó y al poco se dirigió al piano. Una hora más tarde, ya tenía su primera canción protesta, «Mississippi Goddam». «Irrumpió más deprisa de lo que podía llegar a escribir», recordaba. Uno puede imaginarla aporreando las teclas y aullando los primeros compases mientras los cuatro cadáveres de Birmingham no se habían enfriado aún: «Alabama's got me so upset / Tennessee made me lose my rest / And everybody knows about Mississippi Goddam!» [lo de Alabama me indignó, / Tennessee me desquició / y todos saben del maldito Misisipi].

«Mississippi Goddam» se convirtió en una de las dos canciones de protesta negras emblemáticas de 1964. La otra, «A Change Is Gonna Come» de Sam Cooke, aporta un contraste instructivo. Más allá de sus canciones, Simone y Cooke no eran tan distintos. Ambos habían crecido en hogares religiosos, cambiaron la música religiosa por la secular, se vieron arrastrados hacia el movimiento y reunieron el coraje para cantar sobre ello. Las dos canciones, no obstante, representaban los caminos divergentes que estaban abriéndose aquel año en la movilización. La de Cooke es azul, serena y elegante, llena de esperanza y sanación. La de Simone centellea de rojo candente, es ácida y frenética, aristada, llena de furia incontenible. En Cooke podemos escuchar el señorial desafío de Martin Luther King; en Simone la ira incendiaria de Malcolm X y del SNCC de Stokely Carmichael. En el funeral de tres de las niñas asesinadas en Birmingham, 8000 asistentes cantaron «We Shall Overcome», pero esa canción tenía ya un pie en el pasado. Entre ambos, Cooke y Simone abrieron un camino que trascendía la tradición de las canciones por la libertad.

.....

Antes de que la iglesia baptista de la calle 16 estallara por los aires, Nina Simone no había sentido deseos de escribir canciones políticas. «Los clubes nocturnos eran indignos, grabar discos era indigno, la música popular era indigna y mezclar todo eso con la política parecía insensato y degradante», escribió.

Dicha vena puritana provenía de su madre. Ésta contaba con quince ministros eclesiásticos en su familia cercana, y sólo parecía cuestión de tiempo que ella misma profesara la vocación familiar. Luego conoció a John Divine Waymon, un artista que bailaba y tocaba la armónica vestido de blanco en Pendleton, Carolina del Norte. En 1932, al nacer su segunda hija, Eunice, John se había convertido en diácono metodista y Mary Kate ya era una veterana de la congregación, que ayudaba al ministro.

La música formaba parte de los cimientos espirituales de la familia: todos cantaban y tocaban el piano. Cuando su vivienda sufrió un incendio, lo primero que rescataron fue el órgano a pedal, pero nadie cantaba y tocaba como Eunice, que ya se

soltaba con algunos himnos al órgano antes de cumplir los 3 años. Mary Kate, ya investida ministra, pronto la puso a tocar góspel en la iglesia, al tiempo que advertía a su hija contra las «canciones reales», manchadas por cuestiones mundanas como el amor y el baile. Sin embargo, cuando se ausentaba para predicar, John le enseñaba en secreto a Eunice canciones de su juventud. Fuera como fuese, Eunice desarrolló una actitud esnob hacia la música pop: era hortera, cutre, efímera. Se propuso convertirse en la primera concertista negra de piano. Después de graduarse en el instituto en 1950, disfrutó de una beca de un año en la escuela Juilliard de Nueva York, donde era la única estudiante negra de la clase, y se aplicó para conseguir una plaza en el Curtis Institute de Filadelfia, que no le concedieron. Alguien le comentó que se había debido al color de su piel y jamás olvidó aquel desaire.

Sólo empezó a tocar en bares y clubes para poder costearse los estudios mientras se preparaba para llegar a las salas de concierto. Se aferró firmemente a sus aspiraciones clásicas a lo largo de los años cincuenta, hasta que empezó a introducir canciones pop en sus turnos de siete horas en un bar de Atlantic City donde trabajaba bajo su nuevo nombre artístico (Nina por el español «niña», Simone por la actriz francesa Simone Signoret). Fue entonces cuando empezaron a salirle bolos en Filadelfia y Nueva York; también por entonces Sid Nathan, de Bethlehem Records, la convenció para grabar un álbum, *Little Girl Blue*, que incluía lo que serían sus grandes éxitos «I Loves You Porgy» (de *Porgy and Bess*, la ópera folk de Gershwin) y «My Baby Just Cares for Me». «Si alguien se me hubiera acercado por la calle y me hubiera entregado 100 000 dólares, habría dejado la música popular para siempre, me habría matriculado en Juilliard y no habría vuelto a tocar en un club en mi vida», escribió.

En 1959, sin embargo, el sello Colpix sacó un álbum grabado en directo, *Nina Simone at Town Hall*, y de este modo aquella música alimenticia pasó a ser la base de su carrera. De pronto, se convirtió en la nueva sensación del Greenwich Village, en un momento y lugar que bullían de nuevas sensaciones. Cómicos prometedores como Bill Cosby, Dick Gregory, Woody Allen y Richard Pryor abrían allí algunos espectáculos; John Coltrane y Art Pepper daban brillo a la escena jazzística; escritores como Lorraine Hansberry y Langston Hughes charlaban de arte y política en cafeterías y *lofts*; Len Chandler y Dave Van Ronk estaban progresando en el circuito folk. Simone estaba en el corazón de todo aquello, pero seguía siendo un producto marginal.

Entre tanto, Sam Cooke pasó buena parte del año 1959 preparándose para llevar su carrera un paso más allá. Nacido un año antes que Simone en Clarksdale, Misisipi, fue el tipo de niño que se hubiera ganado el corazón de Mary Kate Wymon. Su padre, el reverendo Charles Cook, era un pastor baptista que había reunido a sus siete hijos en un grupo llamado, previsiblemente, los Singing Children. A los 19 años, Cooke se convirtió en el cantante líder del veterano grupo del góspel Soul Stirrers, donde se mantuvo durante siete años, pero el cebo de la música comercial era demasiado

tentador y en 1957 se estrenó como solista con la extraordinariamente exitosa «You Send Me», que estuvo seis semanas como número uno. Se hallaba en el umbral de una segunda racha de éxito.

En cualquier caso, ninguno de los dos músicos se había declarado públicamente acerca de los derechos civiles. Ese tipo de airada elocuencia estaba reservado por entonces a la esfera del *jazz*. Durante los enfrentamientos por la inscripción electoral de Little Rock en 1957, el habitualmente dócil Louis Armstrong desató la polémica, asqueado, al cancelar una gira por la Unión Soviética promovida por el Departamento de Estado: «Por el modo en que tratan a mi gente en el Sur, el gobierno se puede ir al infierno —declaró ante un periodista atónito—. La gente de allí me pregunta qué demonios está pasando con mi país. ¿Qué se supone que debo decir?».

El teórico del poscolonialismo Frantz Fanon contemplaba el sonido duro e intrincado del bebop como sintomático de una «tendencia ascendente» en la concienciación negra: «Mucho antes de la fase política o bélica de los movimientos nacionales, un espectador atento puede sentir y ver la expresión de una renovada energía y presentir el conflicto inminente». El saxofonista Sonny Rollins fue el primero en hacer explícita su disensión con *Freedom Suite* (1958), que enseguida se reeditó como *Shadow Waltz* por parte de su timorata discográfica. «Qué irónico resulta que los negros, que pueden más que nadie reclamar como propia la cultura norteamericana, se vean perseguidos y reprimidos», escribió para el texto de la carátula. El bajista Charles Mingus dejó caer una indirecta sobre los sucesos de Little Rock con «Fables of Faubus», aludiendo al gobernador segregacionista de Arkansas Orval Faubus, pero debido a los escrúpulos de su sello, se hizo desaparecer el comentario. Al año siguiente lo enmendó con «Original Faubus Fables», en que se burlaba del gobernador llamándolo «demente y ridículo».

En 1960, el batería Max Roach se juntó con el letrista Oscar Brown Jr. para grabar *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*, un álbum concebido originalmente para celebrar el centenario de la Proclamación de Emancipación de 1863, pero lanzado previa y airadamente a causa de las sentadas en Carolina del Norte. El mensaje era diáfano. La carátula estaba ilustrada con la foto de una sentada en la barra de un restaurante, al tiempo que el agresivo movimiento central del tema «Tryptich: Prayer / Protest / Peace» se reducía a los timbales machacones de Roach y a los aullidos escalofriantes de su esposa, Abbey Lincoln. «All Africa» y «Tears for Johannesburg» demostraban a su vez el interés creciente del mundo del *jazz* por África. Tal como escribió Nat Hentoff para la carátula, «Algunos músicos de *jazz* empezaron a saber más sobre [el presidente de Ghana Kwame] Nkrumah que sobre sus congresistas».^[24] Simone y Cooke tardarían algo más en enfilear esa senda.

.....

«Como cualquiera con dos dedos de frente», Simone tomó conciencia de la lucha por

los derechos civiles a partir del boicot contra los autobuses de Montgomery en 1955. En el Greenwich Village había escuchado atentamente a Hughes y Baldwin debatiendo sobre estrategia política, pero la cuestión no pasó a ser personal hasta que conoció a Lorraine Hansberry, la joven dramaturga cuyo *Raisin in the Sun* se había convertido en la primera obra de un escritor negro en ser escenificada en Broadway. Durante largas conversaciones con Hansberry, empezó a verse a sí misma ya no como una intérprete musical, sino como una mujer negra en un mundo dominado por hombres blancos. Su fascinación por los nuevos apóstoles de la identidad negra era recíproca: algunos miembros del emergente SNCC le confesaron que sus discos eran bienes muy apreciados en la organización.

También Cooke tenía más de dos dedos de frente. En agosto de 1960 firmó públicamente por la causa como columnista invitado (su avispaado mánager blanco Jess Rand escribía por él) para el *New York Journal-American*: «Siempre he detestado a la gente de cualquier color, religión o nacionalidad, a la que falta coraje para decir lo que piensa». En mayo de 1961, alentado por Clyde McPhatter, un miembro de los Drifters sin pelos en la lengua que era también hijo de pastor baptista, se negó a actuar en un espectáculo segregado en Memphis, una decisión que exaltó a la prensa negra. Al igual que Simone, Cooke estaba desarrollando una mayor conciencia racial. Durante una gira, riñó a su joven guitarrista Bobby Womack por alisarse el pelo en lugar de dejárselo rizado: «Ya sabes que nunca seremos esa gente. Somos negros, y seguiremos siéndolo».

Tras el horror y el júbilo de los Viajes por la Libertad, aquellos viajeros que seguían con ánimos de proseguir la lucha contaban con dos planes del SNCC para escoger: unirse al secretario territorial Bob Moses en una ruta por Misisipi para inscribir a votantes, o acompañar al secretario ejecutivo James Forman para colaborar en la desegregación de Monroe, Carolina del Norte, hogar del controvertido Robert F. Williams. En mayo de 1959, Williams saltó a la palestra nacional después de que un hombre negro fuera acusado de violar a una mujer blanca, al tiempo que un hombre blanco era absuelto de cometer el mismo crimen contra una mujer negra. Un iracundo Williams se plantó en las escaleras del tribunal y, rompiendo sorpresivamente con la filosofía no violenta del movimiento —que le acarreó una suspensión de seis meses por parte del NAACP—, declaró: «No podemos obtener justicia con el sistema actual... Debemos combatir la violencia con violencia».^[25]

Cuando la turba blanca golpeó y disparó al contingente de Monroe del SNCC, la policía no tardó en arrestar a los viajeros por incitar a la violencia. Durante los altercados, una pareja blanca se extravió en un barrio negro y Williams los llevó a su casa: contra su voluntad y a punta de pistola, alegaron algunos informes; para su propia protección, según otros. Acusado de secuestro, Williams huyó a Cuba, donde publicó el rompedor panfleto *Negroes With Guns*, en el que argüía lo siguiente: «El cambio social en una cuestión fundamental como la opresión racista pasa por la violencia». Aunque apartado por el *establishment* de los derechos civiles, era ya un

mensajero de lo que estaba por venir.

Mientras los seguidores de Forman seguían en la cárcel de Monroe, la campaña para inscribir votantes de Moses era un camino de espinas en Misisipi. El propio Moses fue apaleado ante los juzgados del condado de Amite. Herbert Lee, un granjero negro que asistía a las sesiones de Moses para inscribirse como votante, recibió un disparo en la cabeza de un miembro de la asamblea estatal. Diecinueve estudiantes negros fueron condenados a la cárcel en el condado de Pike por alterar la paz y contribuir a la delincuencia juvenil. «Algunos de vosotros sois residentes, otros sois forasteros —les dijo el juez Brumfield—. Los residentes sois como ovejas conducidas al matadero. Si seguís atendiendo a los consejos de agitadores foráneos, como ovejas seréis conducidos al matadero». Una abominación tras otra.

.....

Dos años más tarde, cuando los chorros de las mangueras empezaron a barrer las manifestaciones en Birmingham, los artistas negros del país ya debían decidir de qué lado estaban. Fats Domino sufrió la reacción airada de los fans negros cuando dijo que no le importaría tocar en auditorios segregados si se ganaba un buen dinero. Nat «King» Cole se resistía al activismo de las celebridades, le parecía «una idea idiota» que algunos explotaban como ardid publicitario (una acusación que se repetiría numerosas veces) y añadía que si se ponía a cantar canciones protesta «nadie querría escucharme, ni siquiera mis hermanos negros».

Louis Armstrong, Lena Horne y Sammy Davis Jr., sin embargo, estaban firmemente del lado de los opositores. Duke Ellington llegó a componer un tema como tributo a los acontecimientos de Birmingham, «King Fit the Battle of Alabam», una versión mordaz del espiritual «Joshua Fit the Battle of Jericho».^[26] Tal como declaró Clyde McPhatter a un semanario negro: «No existe apenas un solo gran artista que no haya sido víctima en algún momento del aguijón del prejuicio y del varapalo del segregacionismo, y no hay ni uno que no lo diera todo para borrar todo eso de la faz de la tierra». En su seno interno, Cooke se sentía a medio camino entre McPhatter y Fats, entre la protesta y el posibilismo. Sin duda, deseaba vocear su descontento, pero también quería cobrar sus honorarios.

El día en que estalló la bomba en la iglesia de la calle 16, Cooke se hallaba con su banda de gira por Nashville. Tres semanas después, llegó al Holiday Inn de Shreveport, Luisiana. El recepcionista les informó de que su reserva se había borrado misteriosamente y Cooke se puso a increparlo hasta que sus compañeros se lo llevaron y se fueron, gritando indignados y haciendo sonar sus bocinas. Cuando llegaron a la pensión donde la cuadrilla de Cooke se hospedaba, la policía estaba esperándolos para arrestarlos por escándalo público. Aquella misma noche el espectáculo tuvo que retrasarse por una amenaza de bomba. La lección estaba clara: quizá Cooke fuera una gran estrella, pero seguía siendo una gran estrella negra.

Después de la gira, se vio cada vez más atraído hacia Malcolm X a través de un amigo común, el boxeador radical Cassius Clay.

Malcolm había recorrido un largo camino en los cuatro años transcurridos desde que se convirtiera en una figura pública. Había conocido a Fidel Castro y a varios mandatarios africanos; mientras casi todas las miradas se concentraban en el sur, él se había convertido en portavoz de la descorazonada población negra de las ciudades del norte, como Detroit. Se había ido alejando, a su vez, de Elijah Muhammad y de la jerarquía de la Nación del Islam. El 1 de diciembre de 1963, cuando afirmó, en alusión al asesinato del presidente Kennedy, que «donde las dan, las toman», la Nación del Islam encontró su excusa para expulsarlo. Firme nacionalista negro, aunque ya no separatista, en junio de 1964 declaró: «Queremos la libertad por cualquier medio necesario. Queremos justicia por cualquier medio necesario. Queremos la igualdad por cualquier medio necesario».

Su militancia era compartida por miembros jóvenes y carismáticos del SNCC como Stokely Carmichael y James Forman. En la primera mitad de 1964, la paciencia de la Norteamérica negra se estaba agotando, tal como revelaba un incidente anecdótico acaecido durante la Marcha sobre Washington (que Malcolm X denigró como «la farsa sobre Washington»): al final del legendario discurso de King en el Lincoln Memorial, una voz furiosa se alzó de entre el gentío:

—¡A la mierda el sueño, Martin! ¡Ahora, maldita sea, ahora!

.....

—El título de esta canción es «Mississippi Goddam» —dijo Nina Simone, con su característico tono majestuoso, sentada al piano en el escenario del Carnegie Hall—. Y va en serio.

«Mississippi Goddam» nunca se grabó en estudio, de modo que la versión más conocida, grabada el 21 de marzo de 1964, permite escuchar la canción y apreciar la reacción del público mayoritariamente blanco. Simone teclea un vigoroso acompañamiento al piano, que se desenvuelve entre el desenfado y la histeria. Anuncia su título ante risotadas satisfechas. Canta el primer verso con ímpetu y dice entonces, «es la melodía para una obra, pero la obra no se ha escrito todavía». Más risas, pero algo más tensas y quedas. En el verso siguiente, la interpretación deviene más amenazadora mientras evoca malos augurios, gatos negros y perros de presa pisándole los talones. Uno puede sentir que el júbilo se congela en las gargantas de los espectadores, mientras Nina sube por los peldaños de su desazón, desde la confusión personal a la duda religiosa y a la furia volcánica. «Don't tell me, I'll tell you» [no me digas «ya te diré»], espeta, y todos los blancos de Carnegie Hall se ven implicados en ese «te». Los miembros de la banda intervienen como la voz del sistema —«Poco a poco»—, mientras su impaciencia va en aumento y la canción se parte en dos. «Seguro que pensabais que bromeaba, ¿no?», dice socarrona, y las risas

se apagan porque canta ya sobre piquetes, boicots a las escuelas, segregación y siglos de racismo mentiroso; su ira es impactante y fabulosa: «This whole country is full of lies. / You're all gonna die like flies. / I don't trust you anymore» [El país es un montón de mentiras / Vais a morir como moscas. / Ya no me fío de ti.]. Incluso a una distancia de cuatro décadas uno puede casi sentir la tensión en el ambiente, sanguínea y metálica como la electricidad. Simone aporrea a las teclas, exhala un largo y áspero «Goooodddaaaaam» y aúlla «¡Ya vale!». Sin duda, ¿cómo podía ir más allá?

La canción de Simone se corresponde musicalmente con el «¡Ahora, maldita sea, ahora!», en tanto que Cooke se enmarcaba más en el «Tengo un sueño». El góspel predicaba paciencia y aguante: sigue adelante. Para alguien como Forman o Carmichael, blandir ese tipo de fe contra barras de hierro y manguerazos te convertía en un mamón. Para King y los creyentes, representaba una fuerza callada que la ira y el odio no podrían aplastar. No era cuestión de quién tenía razón: uno lo sentía de aquel modo o no. Cooke lo sentía en los huesos, con todo el malestar que le producían las últimas noticias del Sur y el ardor en la sangre que le provocaba la retórica incendiaria de Malcolm X: sí, ya estaba listo para obrar en consecuencia.

En la primavera de 1963, su amigo y socio J. W. Alexander le había entregado una copia de *The Freewheelin' Bob Dylan* y el cantante andaba obsesionado con «Blowin' in the Wind». «¡Dios! —le dijo a Alexander—, ¿un chico blanco que escribe una canción así?». Cuando ese mismo tema fue cantado por un coro multirracial en la Marcha sobre Washington, se le puso la piel de gallina y recordó qué debía hacer.

Poco después de Navidad, invitó a Alexander a que escuchara una canción nueva, una que reunía por primera vez el dolor y la soledad del *blues* con la promesa redentora del góspel. «A Change Is Gonna Come» es una declaración de fe formulada bajo una presión casi insoportable. Un verso aludía indirectamente al incidente de Shreveport, otro hablaba de ser golpeado tras pedir ayuda a su «hermano» y un tercero adaptaba una frase de la vieja melodía «Ol' Man River» con un osado giro escéptico: «It's been too hard living but I'm afraid to die' / Cause I don't know what's up there beyond the sky» [la vida es dura pero tengo miedo a morir, / porque no sé qué hay más allá del cielo]. Canta el título en cuatro ocasiones a lo largo de la canción con una convicción creciente, como quien comprueba una cuerda para ver cuánto peso podrá soportar. Y se ve herido, azotado y abatido, pero, al fin, canta en el último verso, «I think I'm able to carry on» [pienso que puedo seguir adelante]. Cooke convierte la lucha por los derechos civiles en el titubeo de un hombre entre la desesperación y la esperanza, las dos emociones que batallan enconadamente en una sola palabra: el extendido y vacilante *long* del estribillo final: «It's been a long, a long time coming» [ha sido un largo, largo trecho].

Cooke le pasó la canción al arreglista René Hall, que le dio un toque sinfónico, de película, casi rayando la grandilocuencia. Los timbales acompañan el firme desafío, las salvadas de los vientos enfatizan los compases más agónicos y las cuerdas

aterciopeladas y la trompa confirman la promesa final. La sesión de grabación del 30 de enero de 1964 fue como la seda. Como desplazándose del ocaso al alba, la interpretación vocal de Cooke era una obra maestra de sufrimiento y fuerza.

Con todo, se sentía algo incómodo por la canción. Cuando le pidió su opinión a Womack, el guitarrista replicó, «Suenan un poco como la muerte», pero precisó: «No, lo retiro. No es como la muerte, pero suena perturbador, como si fuera a suceder algo». Sam estuvo de acuerdo y dijo que nunca iba a cantarla en público, pero cedió ante opiniones más atinadas e hizo debutar la canción a la semana siguiente en *The Tonight Show*. «Casi me cago de miedo», le confesaría luego a su batería.

.....

Cosas mucho más perturbadoras seguían sucediendo en 1964. En junio, una coalición de grupos por los derechos civiles preparó una gira para inscribir votantes a través del sur profundo, ocasionando una nueva oleada de palizas, arrestos y atentados en iglesias.^[27] Cientos de estudiantes voluntarios, además de los cantantes folk Pete Seeger, Phil Ochs y Judy Collins, regresaron encallecidos y experimentados de su periplo, pero tres de ellos jamás volvieron a casa: desaparecidos durante seis semanas, sus cadáveres fueron exhumados bajo un terraplén en un campo de Misisipi el 4 de agosto.

En las ciudades del norte los sucesos eran de otro calibre. En el plazo de sólo seis semanas, aquel mismo verano, estalló una ristra de altercados raciales en Harlem, Rochester, Nueva Jersey, Jacksonville y Chicago que terminaba con un saldo de cientos de heridos y detenciones. Los acontecimientos de Harlem introdujeron una nueva expresión en la jerga de las revueltas de los sesenta cuando el agitador maoísta negro Bill Epton fue condenado por anarquía criminal debido a sus proclamas, que incluían las incendiarias palabras «que arda la criatura».

Los preparativos de las elecciones presidenciales de noviembre también estaban generando desgarros. Después de que la Convención Nacional Republicana nominara al reaccionario Barry Goldwater en julio, la antigua estrella de béisbol Jackie Robinson escribió lo siguiente: «Creo que ya sé cómo era ser judío en la Alemania de Hitler». En agosto, pocas semanas después de que Lyndon B. Johnson firmara la Ley de los Derechos Civiles, que ilegalizaba la segregación racial en el trabajo y en las instituciones públicas, delegados del Partido Demócrata por la Libertad de Misisipi, una alternativa respaldada por el SNCC a la delegación oficial estrictamente blanca del Partido Demócrata, fueron rechazados en la Convención Nacional. Y, otra vez, el desengaño engendró militancia. «Eso demuestra que los demócratas progres son tan racistas como Goldwater», clamaba Stokely Carmichael.

Uno de los grandes éxitos de aquel conflictivo verano fue «Keep on Pushing», un estimulante tema *soul* de los Impressions de Chicago. A pesar del tono neutro de la carátula —se veía al grupo sonriendo mientras simulaban empujar un coche por la

calle—, no cabían dudas acerca de su *higher goal*, [meta más elevada] ni del *great big stone wall*, [gran muro de piedra] que se interponía en su camino. Criado en el duro vecindario de Cabrini Green de Chicago, el cantante líder de los Impressions, el benévolo Curtis Mayfield, con sus gafas, era el colmo de la perseverancia góspel. A lo largo de su carrera, introdujo el comentario social con una paciencia y generosidad que no cedía jamás a la rabia: el complemento *soul* a Martin Luther King. «Nuestro propósito es educar tanto como entretener —explicó una vez—. “Predicación indolora” es una buena expresión para definir lo que hacemos». Al año siguiente, su redentora «People Get Ready» actualizaría el motivo del clásico góspel «This Train Is Bound for Glory», al suavizar su férrea y anticuada santurronería: salvo los más contumaces pecadores, todos estaban invitados al tren de Mayfield.

Probablemente Cooke se habría entusiasmado con la cálida acogida de la canción, si hubiera estado vivo para escucharla, pero el 11 de diciembre de 1964, pocos días después de mezclar «A Change Is Gonna Come» para su lanzamiento como sencillo, la gerente de un motel de Los Ángeles lo mató de un disparo durante una pelea de borrachos. Sus últimas, incrédulas palabras fueron: «Señora, me ha disparado».

.....

Cuando, en 1984, Gavin Martin de *NME* le preguntó a Simone si seguía implicada en causas políticas, respondió con tristeza «no, no sigo. Me dio muchos quebraderos de cabeza. Afectó a mi carrera, quizá ayudara a los negros, pero a mí me dañó».

Al principio, sin embargo, aquello fue como un renacimiento. Hasta entonces, su éxito se había visto empañado por el vacío que sentía siempre que no estaba en el escenario, sumado a un atávico sentimiento de culpa por traicionar a su madre con «canciones reales». Ahora, cuando los aplausos se apagaban cada noche, seguía teniendo trabajo que hacer: libros que leer, gente con quien reunirse, una causa que abanderar. Se hizo amiga de Stokely Carmichael, de la cantante sudafricana Miriam Makeba (que era la nueva esposa de Carmichael), de Louis Farrakhan, ministro de la Nación del Islam, y de la esposa de Malcolm X, Betty Shabazz.

A lo largo de los años siguientes, Simone incluía siempre una o dos canciones protesta en sus álbumes. Algunas eran de cosecha propia: «Four Women» era un estudio tan franco de la identidad racial que fue vetado por algunas emisoras negras, en tanto que «To Be Young, Gifted and Black» rendía homenaje a Lorraine Hansberry, que había muerto de cáncer en 1965. Algunas eran clásicos de la canción política cargados de significado: «Strange Fruit», «The Times They Are a-Changin'» o «Turn, turn, turn!» de Pete Seeger. Lo más notable, con todo, es que fue capaz de insuflar sentido y color a canciones ajenas al movimiento e inyectar el calor de la lucha por los derechos civiles al tema «Pirate Jenny» de Brecht y Weill, y a la melodía «Feeling Good» de Anthony Newley y Leslie Bricusse. Su interpretación más lograda fue «I Wish I Knew How It Feel to Be Free», escrita por el pianista Billy

Taylor y el letrista Dick Dallas, con unos arreglos vibrantes que transformaban la frustración en júbilo. H. Rap Brown del SNCC le dijo que era «la cantante de la revolución negra porque no hay otro que cante auténticas canciones de protesta sobre la situación racial».

Pero todo aquello afectaba a Simone. Cada suceso trágico la golpeaba en lo más íntimo. En febrero de 1965, estaba ensayando en el Carnegie Hall cuando se supo la noticia de que Malcolm X había sido asesinado en el Audubon Ballroom de Harlem por tres pistoleros de la Nación del Islam. «En el momento en que empezabas a sentirte optimista sobre cómo iba todo, como me pasó a mí a principios de 1965, podías estar segura de que algo terrible, como la muerte de Malcolm, te iba a estallar en la cara».

A veces la desgracia engendraba buenas noticias. En marzo, la muerte de un manifestante negro por obra de un patrullero de Alabama dio alas a una muestra de fuerza capital: una marcha organizada por SCLC desde Selma a la capital, Montgomery, para exigir una explicación del gobernador Wallace. Después de un par de intentos abortados, cerca de 8000 personas caminaron unos 90 kilómetros durante cinco días hasta su destino. Al llegar a la embarrada explanada de una iglesia en St. Jude, a las afueras de Montgomery, recibieron la bienvenida de una congregación de celebridades como Harry Belafonte, Sammy Davis Jr., Peter, Paul and Mary y Nina Simone. «En vez de cantar “Blowin’ in the Wind” tal como se había grabado, la cantamos pausadamente, según el ritmo de nuestra fatiga, de aquella larga marcha», le contó Peter Yarrow a David Crosby. En contraste, podemos imaginar la fuerza catártica que provocaría escuchar «Mississippi Goddam» en un día así.^[28]

Robert F. Williams, emitiendo desde su exilio cubano, predijo que el verano siguiente convertiría 1965 en el «año del fuego». El 6 de agosto, la Ley por el Derecho al Voto significó la victoria del movimiento sobre la segregación sureña, pero del mismo modo en que el atentado contra la iglesia de Birmingham había estallado como un escarmiento súbito y devastador para las grandes esperanzas de la Marcha sobre Washington, otro campo de batalla se abrió unos días después.

La noche del 11 de agosto un patrullero detuvo a un automovilista por conducción temeraria por el barrio de Watts de Los Ángeles. Tras el arresto, la familia empezó a protestar, los vecinos se reunieron y se enfrentaron a los agentes de policía. El altercado provocó una reacción en cadena por todo el barrio, convertido en un polvorín tras la tensión tanto tiempo contenida entre residentes negros y fuerzas del orden. A lo largo de los cinco días siguientes, cuando miles de guardias nacionales aterrizaron en la ciudad, murieron 34 personas, cerca de 1000 terminaron heridas y casi 4000 arrestadas —a lo que se sumaban 46 millones de dólares en daños materiales—, mientras las masas gritaban «¡que arda la criatura!». Un helicóptero de una cadena televisiva, el primero utilizado para tales fines, relató en vivo los acontecimientos ante una nación horrorizada.

Previendo una inminente contraofensiva blanca, King se sintió desolado. En una

visita al barrio en llamas, se topó con un grupo de jóvenes que le dijeron: «hemos ganado». «¿Cómo podéis decir que habéis ganado?», preguntó King. «Ganamos porque conseguimos que el mundo entero nos prestara atención», le dijeron de mala manera. El fiscal general Ramsey Clark se lamentó: «Todo parecía derrumbarse. Los días del “We Shall Overcome” eran agua pasada». Era la ardiente frustración de «Mississippi Goddam» más que la dignidad pausada de «A Change Is Gonna Come» lo que imprimía un dejo profético al año del fuego.

SEGUNDA PARTE

1965-1973

«¡Yupi, vamos a morir todos!»

Country Joe and the Fish, «I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag», 1965



El rocanrol viaja a Vietnam

Un soldado estadounidense de la 61.^a División de Infantería en Con Thien, Vietnam del Sur, agosto de 1967.

«Lo que resulta casi inimaginable es la pequeñez de aquello —dice Country Joe McDonald, sentado en el salón de su casa en Berkeley, California—. No era más que otra canción. Poca cosa». Está hablando del lanzamiento en septiembre de 1965 del tema que se convertiría en su sello distintivo, «I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag».

Cuando unas docenas de copias del disco aparecieron en el mostrador de una librería de Berkeley, las tropas de Estados Unidos llevaban —oficialmente— seis meses en Vietnam. La cifra de muertos no superaba el millar, tres de cada cinco norteamericanos respaldaban la intervención y el índice de popularidad del presidente Johnson estaba por las nubes, pero en agosto de 1969, cuando «Fixin'-to-Die...» pasó a ser uno de los momentos estelares del festival de Woodstock y la más famosa canción contra la guerra en el país, 40 000 estadounidenses ya habían perdido la vida, el apoyo a la guerra había menguado, Johnson no estaba y el país se había convertido en un lugar muy distinto.

Un axioma de la mitología ligada a la generación del *baby boom* es que los músicos de *rock* eran la vanguardia del movimiento antibélico, pero, en honor a la verdad, la oposición musical a la guerra fue tenue, vacilante y dispersa: resulta deprimente apuntar que, en la época, el mayor éxito relativo al conflicto era «The Ballad of the Green Berets», la patrioterica canción del sargento Barry Sadler. «Quedaban algunos resistentes de los años del folk —reflexionaba Jon Landau de *Rolling Stone* en enero de 1969—, pero más allá de las contumaces referencias equívocas de los medios al rocanrol como “música protesta”, los músicos de *rock* no se habían distinguido especialmente por su actitud protestataria».

En cualquier caso, Vietnam no era sólo una guerra: Vietnam fue el foco del debate nacional a lo largo de la segunda mitad de los sesenta, un imán sin igual para el antagonismo. Para los ideólogos de la Nueva Izquierda compendiaba los males del imperialismo, el fracaso del liberalismo y el poder de la resistencia guerrillera. Para los negros radicales constituía otra manifestación del racismo del sistema. Para otros jóvenes menos militantes encarnaba todos los pecados de sus mayores: la misma gente que decía «Córtate el pelo» o amenazaba con encerrarte por fumarte un canuto, también pretendía mandarte a morir a la selva. Aquello encalló el proyecto de la «gran sociedad» de Johnson, arruinó su presidencia, radicalizó los campus, causó alborotos en la calle y dividió al país más de lo que nunca lo había estado desde la guerra civil.

Ed Sanders, del grupo de *folk-rock* vanguardista los Fugs, comparó la actividad musical en la era del Vietnam con «aquella lectura de poesía dadaísta que impartió Tristan Tzara en París en 1922, en cuyo transcurso un despertador no dejó de sonar. La guerra era el despertador de los últimos años sesenta».^[29]

.....

El primer cantante que se inspiró en Indochina fue Phil Ochs. En fecha tan remota como octubre de 1962, cuando Estados Unidos sólo contaba con 10 000 asesores militares estacionados en Vietnam del Sur, ya publicó «Viet Nam» en *Broadside*. En aquel período, Ochs formaba parte de una minoría diminuta de norteamericanos que comprendían de qué iba la participación norteamericana en aquel país: apuntalar el

régimen del corrupto y despótico primer ministro Ngo Dinh Diem y liquidar los anhelos norvietnamitas de reunificación, por temor a que otros países asiáticos padecieran el efecto dominó de la infiltración comunista.

Después de que el brutal Diem fuera derrocado y asesinado en un golpe respaldado por Washington a finales de 1963, *US News* seguía asegurando a sus lectores que Vietnam era una «guerra regional... que no amenaza con ir a más». Sin embargo, el reemplazo de Diem por mandatarios aún peores urgía a una mayor intervención directa. En agosto de 1964, el presidente Johnson aprovechó una refriega naval insensatamente exagerada en el Golfo de Tonkin como pretexto para una intensificación de las hostilidades que ya estaba en la agenda. Aunque había liquidado a Barry Goldwater en las elecciones de noviembre tras retratarlo como un halcón peligroso, el propio Johnson se apuntó a la línea dura en Vietnam. Tras la operación *Rolling Thunder*, una persistente campaña de bombardeos en Vietnam del Norte, las primeras tropas terrestres estadounidenses pusieron pie en suelo vietnamita el 8 de marzo de 1965 y, de tal modo, la acción «policial» se convirtió en una guerra.

El movimiento contra la guerra se organizó a una velocidad impresionante. Sólo seis semanas después, Students for a Democratic Society montó la primera manifestación nacional en Washington D. C. Uno de sus miembros, Todd Gitlin, comentó: «Cuando entramos en Washington, recuerdo ver flotas de autobuses aparcadas en el Mall, a puñados... Pensé “adelante, la cosa marcha”». Los manifestantes sumaron 25 000 personas, un número equivalente al de las tropas estacionadas en Vietnam. Los encargados de entretener a los asistentes fueron Joan Baez, Judy Collins, los Freedom Singers y Phil Ochs, quien quizá levantara algunas ampollas con su sátira mordaz «Love Me, I'm a Liberal» [quíereme, soy progre]. Su segundo álbum, *I Ain't Marching Anymore*, empezaba con la canción pacifista «Call It Peace or call it treason... But I Ain't marching anymore» [llámalo paz o traición... pero yo no desfilo más]. Su actividad le hizo cosechar un voluminoso archivo en las dependencias del FBI. Y se lo clasificó oficialmente como «tema de seguridad» cuando decidió decorar la carátula de un álbum grabado en directo con ocho poemas de Mao Tse-tung y la pregunta «¿Es éste el enemigo?».

Personas como Ochs y Gitlin iban muy por delante de la mayoría, que respaldaba la guerra y confiaba en una rápida victoria sobre la amenaza roja. En privado, no obstante, el presidente Johnson no lo veía muy claro. Cuando alguien en la embajada en Saigón habló acerca de la «luz al final del túnel», el presidente ladró: «¿Luz al final del túnel? Mierda, si ni siquiera tenemos túnel. Ni siquiera sabemos dónde está».

.....

Cuando Joe McDonald llegó a Berkeley en el verano de 1965, tuvo ocasión de tratar por primera vez, fuera de su casa, con mentalidades parecidas. Nacido en Washington

D. C. y criado en El Monte, California, hasta entonces se había sentido aislado en sus convicciones. La madre, hija de inmigrantes judíos rusos, y su padre, originario de la Oklahoma rural, habían pertenecido al Partido Comunista en los años cuarenta, una afiliación que a su padre le había costado el trabajo en la compañía telefónica.

Yo tenía 12 años cuando mi padre perdió su trabajo. Crecí con literatura comunista en casa, música de Woody Guthrie y el *People's World* —dice MacDonald, un hombre serio y franco, algo distante de entrada, luego más cordial—. No teníamos muchos amigos. Tampoco nos visitaban otras personas de orientación progresista. De vez en cuando, acudíamos a un concierto de Pete Seeger.

En la escuela, había un aspecto de la personalidad de Joe que no podía compartir con sus compañeros: la preocupación por el racismo, los derechos laborales y el Holocausto. Por todo ello, su única salida para dichas inquietudes fue la música: Guthrie y Seeger, claro está, aunque también, algo sorprendentemente, Gilbert y Sullivan. «Parecen muy livianos en la actualidad, pero por entonces el sistema los temía porque su obra era satírica. En cierto modo eran compositores satíricos».

A los 17 años, McDonald se alistó en la Marina por tres años: «Así las chicas me querían», explica con una sonrisa irónica. De vuelta en casa, en 1962, se matriculó en la universidad en Los Ángeles, donde empezó a escribir canciones, lanzó su propia revista de folk, *Et Tu*, y se apuntó a algunas sentadas contra la segregación. «Nos divertimos. Con los amigos solíamos ir a Pershing Square a tocar canciones de Woody Guthrie para los borrachos y los vagabundos».

Atraído por la perspectiva de tocar en la emisora local KPFA, se trasladó a Berkeley en 1965.

Estaba plagado de radicales conversos y progresistas. La mayoría eran personas asentadas de clase media que habían descubierto la injusticia laboral y racial, la teoría económica, y se volvieron algo fanáticos. Para mí fue divertido porque nunca había conocido gente semejante, un colectivo generacional al que le gustaba soltar el vocablo «imperialismo» y cosas así.

El conflicto de Vietnam todavía no era el tema de conversación en los 50 estados durante la cena, pero para un joven de Berkeley en 1965, la cuestión era inexcusable. La Universidad de California ya era el campus más radical del país, el crisol del activismo estudiantil. En el mes de diciembre anterior, el movimiento por la Libertad de Expresión de Berkeley, encabezado por un neoyorquino de 20 años y veterano del Verano de la Libertad de Misisipi, Mario Savio, había ocupado el Sproul Hall de la universidad para protestar por una prohibición contra el activismo en el campus. La ocupación terminó con la detención de 800 estudiantes, el mayor arresto de ese calibre en la historia del país, y convirtió a Savio en una estrella nacional. Éste exhortaba a los estudiantes a interponerse en el engranaje de «la maquinaria» hasta

conseguir que «dejara de funcionar».^[30]

El veto se levantó en enero de 1965, al tiempo que las gradas de Sproul Hall eran designadas como enclave para el debate político. En mayo, 35 000 personas asistieron a una épica protesta contra la guerra, durante la cual una coalición de activistas liderada por Jerry Rubin, que había abandonado los estudios en Berkeley y ya había cumplido 26 años, fundó el Vietnam Day Committee. En el VDC militaban otras dos figuras que, al igual que Rubin, se iban a convertir en celebridades nacionales: Abbie Hoffman, un licenciado por Berkeley de 28 años y miembro de SNCC, y Stew Albert, un trabajador social neoyorquino de 25 años. El cabecilla musical de la manifestación fue Phil Ochs.

.....

En septiembre la escritora y directora Nina Serrano le pidió a Joe McDonald que compusiera la música para *Changeover*, una obra sobre Vietnam. Joe se pasó tres días elaborando un lamento doliente llamado «Who Am I?». Una vez terminado, siguió rasgueando su guitarra y empezó a brotar la idea de «Fixin'-to-Die...». Media hora más tarde, tenía la canción terminada. «Tenía que sacarlo —dijo—. La rematé y me dije “esto mola”».

No hay otra canción sobre Vietnam que capte la confusión y el humor negro relativos a la experiencia vietnamita de un soldado como lo hace ésta. No cabe alarmarse si, tal como MacDonald le contó al historiador Christian Appy, muchos manifestantes la veían como «frívola y sacrílega». Posee un fatalismo temerario, casi amoral, ajeno a la tónica general de las composiciones antibélicas. «Es casi una canción sindical —dice—. La persona que la canta no se disculpa por nada, no dice nada sobre la paz en el mundo, ni cuenta lo mal que sienta matar a la gente. Es sarcástica acerca del hecho de matar. Y estamos hablando de un momento en que la gente del movimiento por la paz culpaba de la guerra a los soldados».^[31]

Poco después de terminar «Fixin'-to-Die...», McDonald y los demás editores de la revista folk *Rag Baby* se vieron sin material suficiente para el siguiente número y dieron con la solución: un «número hablado» grabado en un EP de siete pulgadas. Con otro músico folk de Berkeley, Barry Melton, Joe grabó la canción en versión charanga, junto con otra composición satírica, «Superbird»: «It's a bird, it's a plane, it's a man insane. / It's my president LBJ» [es un pájaro, un avión, un tipo demente; / LBJ, mi presidente]. Aún no tenía un nombre para la banda. El compañero de *Rag Baby* Ed Denson sugirió Country Mao and the Fish, en alusión a la famosa declaración de Mao de «los revolucionarios se mueven entre la gente como los peces en el agua». A McDonald le pareció una idiotez, pero accedió a la segunda sugerencia de Denson: pocos se darían cuenta de que «Country Joe» hacía referencia a Stalin.

Cuando el grupo cambió los instrumentos acústicos por otros eléctricos y evolucionó como banda psicodélica de *folk-rock*, «Fixin'-to-Die...» no era en

absoluto el tema estelar en sus actuaciones —quienes le daban al ácido preferían composiciones más oníricas como «Flying High»—, pero pasó a ser un tema ineludible en reuniones y sentadas. En octubre, el National Coordinating Committee to End the War in Vietnam, entidad gestionada por estudiantes, movilizó a 100 000 manifestantes en cuarenta ciudades de todo el país. En Berkeley, donde la multitud pasó frente al apartamento de Country Joe McDonald, él mismo puso los altavoces en la ventana e hizo sonar la canción a todo volumen.

Sin embargo, «Finxin'-to-Die...» tardaría en impregnar la cultura estadounidense. Entre tanto, el mayor éxito del momento vinculado a Vietnam estaba por llegar y lo hizo por donde menos se lo esperaba.

.....

Time describió al sargento de 25 años Barry Sadler como «probablemente el más rapado, fornido (cinturón negro de judo) y más analfabeto musicalmente de entre los artistas que copaban las listas de éxitos». Antiguo boina verde de las Fuerzas Especiales, herido por una trampa del Vietcong, Sadler volvió a casa y envió su canción —inspirada en el *bestseller* *The Green Berets* de Robin Moore— a un sello discográfico. Lanzado en 1966, el sencillo «The Ballad of the Green Berets» se vendió con una celeridad que no se había visto desde los tiempos de Elvis: despachó dos millones de copias en un trimestre y acabó como el mayor éxito del año. La revista *Life* observó: «El *folk-rock* de las baladas contra la Guerra del Vietnam se ha quedado en cueros ante las ventas imparables de un tema de ardor patriótico». Inspiró también una reacción discográfica —una «Dawn of Correction» a la inversa— con «The Ballad of the Yellow Beret» de los Beach Bums, cuyo héroe era un prófugo. Extrañamente, Sadler fue contratado para tocar en el Festival de Invierno de Boston, compartiendo cartel con Phil Ochs y Tom Paxton. Sólo podemos imaginar el gélido recibimiento que le brindó la parroquia folk.^[32]

El éxito de Sadler no fue flor de un día. A caballo entre 1965 y 1966, las listas de *country* incorporaron «Hello, Vietnam» (sobre la necesidad de «salvar la libertad, a cualquier precio») y «Keep the Flag Flying» de Johnny Wright, así como «What We're Fighting For» de Dave Dudley, todas ellas escritas por Tom T. Hall a fin de reafirmar a los asustados y nostálgicos soldados que la razón estaba de su parte. Luego siguieron «Dear Uncle Sam» de Loretta Lynn, «The Minute Men (Are Turning in Their Graves)» de Stonewall Jackson, la vitriólica «Wish You Were Here» de Pat Boone y otro cazo de rancho patriotero, «Day of Decision» de Allen Peltier, un pinchadiscos de Nashville. Sólo Kris Kristofferson, que acababa de licenciarse del ejército, trascendía la sentimentalidad belicosa con su canción por Dave Dudley «Vietnam Blues», una visión certera bajo el prisma del soldado acerca del encuentro con un defensor de Ho Chi Minh: «I don't like dyin' either but man I ain't gonna crawl» [Tío, yo tampoco quiero morir, pero no me voy a arrastrar].^[33]

Kristofferson representaba al ala sensata de quienes se mostraban favorables a la guerra: suya era la creencia, compartida por muchos soldados, de que se trataba sólo de un conflicto para salvar a los vietnamitas de la opresión comunista. La postura mucho más envenenada del Miedo Rojo estaba encarnada por el caricaturista Al Capp, creador de Lil' Abner. Su nuevo personaje, Joanie Phovanie, era una acaudalada hipócrita que escribía canciones folk para fomentar la revuelta. En una de sus tiras cómicas, cantaba: «A Molotov cocktail or two / Will blow up the boys in blue» [un par de cócteles Molotov / y los chicos volarán por los aires]. Joan Baez exigió disculpas. En vano.

.....

La naturaleza del movimiento antibélico cambió radicalmente en febrero de 1966, cuando la agencia de alistamiento extendió la leva a las universidades, decretando que los estudiantes con malos resultados podían ser reclutados. La reacción dio pie a la primera revuelta estudiantil masiva y al nacimiento de la resistencia organizada contra la leva: los grupos estudiantiles «We Won't Go» [no iremos]. A lo largo de 1966, la causa antibélica se extendió mucho más allá del núcleo original de activistas informados. Cuatro amas de casa de clase media, apodadas las Damas del Napalm, fueron arrestadas por bloquear camiones cargados con dicho explosivo en California; un trío de soldados, los Tres de Fort Hood, fueron encarcelados por negarse a formar parte de «una guerra de exterminio».^[34] Cassius Clay, ya Muhammad Ali, hizo caso omiso a su comunicación de alistamiento y pronto se vio relegado al limbo deportivo. No se trataba de los sospechosos habituales.

Las aguas se salieron de madre en abril de 1967. A principios del mes, Martin Luther King, que había mantenido un diplomático silencio durante mucho tiempo, admitió que «llega un momento en el que el silencio es traición», y dirigió todo su poder retórico contra un gobierno que estaba «agarrando a jóvenes negros desahuciados por nuestra sociedad para mandarlos a 15 000 kilómetros a fin de garantizar unas libertades en el sureste asiático de las que ellos no disfrutaban ni el sudoeste de Georgia ni en Harlem Este». Menos de dos semanas más tarde, en el gran prado de Central Park se celebró una manifestación atípica como respuesta a una nueva expansión de la leva: además de estudiantes, jipis y defensores del Black Power, se presentaron amas de casa, hombres de negocios, monjas, sacerdotes y veteranos de guerra. Casi 200 jóvenes participaron en la primera quema colectiva de cartillas militares. La concentración, junto con un evento parejo en San Francisco, transcurrió pacíficamente e inspiró la formación del colectivo Vietnam Veterans Against the War, así como planes para un «verano del Vietnam» en que se llamaría a protestar a toda la ciudadanía. Ed Sanders, de los Fugs, escribió «¡1967! Sí: fue un globo de esperanza en Norteamérica».

Sanders era un personaje fascinante que había sido arrestado en 1961 por tratar de

interferir en el «lanzamiento» de un misil nuclear Polaris desde un submarino y que fundó en el Greenwich Village la revista *Fuck You: A Magazine of the Arts* [que te follen: revista de las artes]. El álbum de debut (1965) de los Fugs se había llamado jocosamente *The Village Fugs: Ballads and Songs of Contemporary Protest, Points of View and General Dissatisfaction*. Tras aparecer en la portada de *Life*, Sanders le comentó a Johnny Carson que accedería a participar en *The Tonight Show* sólo si le permitían cantar su negra humorada «Kill for Peace» (1966): «The only gook an American can trust / Is a gook that's got his yellow head bust» [el único «chino» en el que un norteamericano confía / es el «chino» al que revienta la cabeza]. La invitación no se hizo efectiva.

Esta época de protesta creciente envalentonó a los cantautores. «Las canciones son a veces satíricas, a veces tristes y a veces airadas, pero el tono siempre es negativo —escribía el *New York Times* en octubre de 1967—. Hoy en día ya nadie “pincha” a la administración; la cosa ya es más una bomba por otra». El formato de las canciones era muy variopinto. El humor contracultural fluía a través de «Alice's Restaurant Massacre» (1967) de Arlo Guthrie, un *blues* casi autobiográfico de 18 minutos donde habla de ser declarado no apto por una condena previa por arrojar basura, así como en la canción «A Simple Desultory Philippic (or How I Was Robert McNamara'd Into Submission)» de Simon and Garfunkel, que incluía pullas contra el secretario de Defensa y el sargento Barry Sadler. Sin embargo, Simon and Garfunkel cerraban aquel álbum con una nota sombría: «7 O'Clock News / Christmas Carol» solapaba un villancico con titulares de noticias recientes, inspirando una energía inquietante que trascendía la ironía fácil de la idea. Demasiado solemne resultaba «Saigon Bride» de Joan Baez, con letra de Nina Duschek. Pete Seeger entró en liza con la compasiva «Bring Them Home» y la parábola satírica «Waist Deep in the Big Muddy». Seeger, de hecho, se obsesionó con la guerra y no dejaba de asistir a las marchas, tocar en galas benéficas y de angustiarse con las noticias. Cuando las emisoras de radio vetaron «Big Muddy» se hundió.

Algunas glosas antibélicas provenían de rincones inesperados. El grupo pop Association complementó su mayor éxito, «Never My Love», con «Requiem for the Masses», una súplica por la paz tan florida que parte de la letra estaba en latín, al tiempo que el grupo de pop prefabricado los Monkees sacó «Last Train to Clarksville», el velado lamento de un recluta: «No sé si volveré nunca a casa». «Con los Monkees tampoco podíamos ser muy explícitos —contó el coautor de la canción Bobby Hart—. Una canción protesta sin más no era factible, así que lo colamos todo subrepticamente».

Stephen Stills, de Buffalo Springfield, escribió «For What it's Worth» (1967), claro reflejo de un suceso acaecido ante la puerta de su casa: la batalla entre los jóvenes y la policía en Sunset Strip, Hollywood, tras la imposición de un severo toque de queda. En una ocasión, él mismo explicó: «Se trataba en realidad de cuatro cosas distintas entrelazadas, incluida la guerra». Musicalmente, suponía un destello

de genio. Como protesta, resultaba algo aguada, pero su misma vaguedad (aquí suceden cosas / que no están del todo claras) facilitó una mayor difusión. A finales de los sesenta, pocas cosas estaban «del todo claras» y Vietnam, menos que otras.

.....

El más incansable crítico de Vietnam en la escena musical seguía siendo Phil Ochs. Poco después de trasladarse a Los Ángeles en mayo de 1967, se enteró de que se planeaba una manifestación masiva, una concentración que tendría lugar en el parque Cheviot Hills al oeste de la ciudad y luego en el exterior del Century Plaza Hotel, donde se celebraría una recaudación de fondos para el presidente Johnson. Se sentía intrigado tanto por la absurda idea de Allen Ginsberg, expresada en el poema «Wichita Vortex Sutra», de que la guerra era un constructo semántico y, por tanto, podía borrarse sin más del mapa, como por las estrategias insensatas de Abbie Hoffman y otros de su pelaje. Mezclando ambos planteamientos, se inventó la noción de «La guerra terminó». Fiel a su ocurrencia, proclamó el fin de la guerra, celebró el armisticio en el parque Cheviot Hills y se encaminó hasta el Century Plaza para felicitar al presidente por su gran logro, exhibiendo carteles del estilo «Johnson 68: el presidente de la paz».

Ochs no negaba la estupidez de la iniciativa, pero dicha estupidez no era mayor que la propia «farsa suicida» de la guerra. Garabateó un manifiesto para la concentración y escribió una canción para el evento, «The War Is Over». Su odio hacia el boato militar se solapaba con la piedad por los «veteranos tullidos» en una canción a la vez cáustica y compasiva. Hacía un llamamiento a «los jóvenes norteamericanos para que se enfrentaran a las responsabilidades de una vieja Norteamérica enloquecida».

El 23 de junio, la concentración humana se topó con una orden de alejamiento y 1300 agentes de la policía de Los Ángeles. Ochs apenas tuvo tiempo para cantar «The War Is Over» desde la plataforma de un camión antes de que la policía se dispusiera a dispersar a los manifestantes, blandiendo sus porras. Aquella brutalidad contra el movimiento antibelicista no tenía precedentes y Ochs, que albergaba grandes esperanzas para su pasacalles, se sintió horrorizado. «Phil empezó a sentir que aquello era el principio de algo realmente feo —le contó su amigo Ron Cobb al biógrafo de Ochs, Michael Schumacher—. Para él era como una película, una película de Fellini».

Con todo, Ochs siguió adelante con su idea de «La guerra terminó». Se montaban concentraciones por todo el país. En octubre, el Mobe (apodo del Comité de Movilización Nacional para el Fin de la Guerra de Vietnam) organizó a nivel nacional la semana para detener la leva, y contó con la ayuda de Jerry Rubin para la organización. Rubin llegó a la primera reunión transformado en jipi consumado, con un plan (ideado por Hoffman) para «exorcizar» el Pentágono. Hoffman había

solicitado permiso al Pentágono para hacer levitar el edificio hasta los 90 metros, y sostenía haber inventado una nueva droga en espray, «Lace», que provocaba erotomanía. Este nuevo espíritu travieso no era del gusto de todos. «Los negros no vamos a ir para hacer levitar el Pentágono, ¿vale? —dijo Gwen Patton del Mobe—. No nos parece gracioso».

El 15 de octubre, alrededor de 150 000 manifestantes desfilaron por Washington D. C. y un tercio, incluido Ochs, cruzó el río Potomac hacia el Pentágono. Rodeados por la gente que entonaba mantras y tocaba los bongos, los Fugs ordenaron a «los demonios del Pentágono que se deshicieran del tumor cancerígeno de los generales». Más tarde, el activista de Berkeley «Super Joel» Tornabene fue fotografiado metiendo una flor en el cañón del arma de un soldado, una imagen que se convirtió en icono del movimiento pacifista. Sin embargo, la prensa prestó mayor atención a los violentos enfrentamientos que estallaron aquella misma noche. Comparada con los éxitos del mes de abril, la nueva mezcla de diabluras y violencia no sentó bien a muchos activistas, pero Ochs admiraba el talento de Hoffman y Rubin para el espectáculo político llamativo e ingenioso. Todos ellos compartían la creencia de Allen Ginsberg de que «la política nacional era teatro a gran escala, con guiones, sentido del ritmo y sistema de sonido. ¿Qué teatro atraería a un mayor número de espectadores? ¿Cuál encarnaba ideas que pudieran comunicarse?».^[35]

El 25 de noviembre, Ochs promovió una nueva concentración en Washington Square, Nueva York, como «un ataque de desobediencia civil frente a una sociedad sumisamente enferma». Fue un gran éxito festivo. Ochs, ataviado con uniforme de la guerra civil, cantó «The War Is Over» y condujo a unas 2000 personas por el centro de Manhattan en una protesta que parecía más bien un carnaval. Los manifestantes se dirigían a los viandantes diciendo: «¿No lo sabéis? ¡La guerra terminó!». Se abrazaban y besaban como si fuera el día de la victoria.

Ahora todos los pensamientos se concentraban en la Convención Nacional Demócrata que se iba a celebrar en Chicago en agosto.

.....

Durante esos meses, no obstante, Estados Unidos y el mundo cambiaron de un modo que antaño habría resultado inimaginable. Con velocidad asombrosa un terremoto sucedía al anterior, en un altibajo perpetuo entre la esperanza y la desesperación. Del presidente para abajo, nadie parecía capaz de controlar los acontecimientos ante su ritmo endiablado.

Para el movimiento pacifista, el gran punto de inflexión llegó el 30 de enero de 1968, cuando las tropas norvietnamitas y las guerrillas del Vietcong marcaron el Año Nuevo vietnamita, el Tet, al lanzar una ofensiva concertada sobre docenas de ciudades y poblados en Vietnam del Sur. Un pequeño escuadrón guerrillero incluso fue capaz de asaltar el complejo de la embajada de Estados Unidos en Saigón. Para

cuando los asaltantes fueron repelidos, sólo habían matado a ocho norteamericanos, pero acababan de infligir un daño incalculable a la psique nacional. En Estados Unidos, los televidentes pudieron ver a sus soldados escabulléndose para protegerse o yaciendo muertos en el suelo, justo en el corazón de lo que debía ser el refugio más seguro en suelo vietnamita.

Todo el país se estremeció. La ofensiva del Tet no consiguió ningún objetivo militar, pero el impacto propagandístico fue inmenso. A finales de febrero, el respetado locutor de la CBS Walter Cronkite emitió en vivo desde la provincia de Khe Sahn para comentar ante nueve millones de espectadores que «decir que nos hallamos encallados en un punto muerto parece la única, aunque insatisfactoria, conclusión». El presidente Johnson zozobró: el hombre que sostenía que no se ganaría la guerra no era ningún prófugo jipi, sino una institución nacional.

La campaña para la reelección del presidente ya se veía amenazada por el movimiento de base Dump Johnson [echa a Johnson]. El 12 de marzo se dio contra un muro en la persona de Eugene McCarthy, el adusto, intelectual, senador por Minnesota que pertenecía a una plataforma por la paz y cuyos muchos valedores jipis se habían aseado y cortado el pelo siguiendo el eslogan «Get Clean for Gene» [aséate por Eugene]. El barómetro de las primarias demócratas en New Hampshire arrojó una precaria ventaja de Johnson por 230 votos: una victoria tan pírrica que equivalía a una derrota para el titular del cargo. Cuatro días después, Bobby Kennedy terminó con meses de conjeturas al acceder a presentarse a la carrera presidencial. El jefe de prensa de Johnson, George Reedy, tenía un plan para atraer al voto joven —«reclutar a uno de esos grupos “musicales” con guitarras eléctricas para que amenizara los mítines»—, pero el índice de popularidad del presidente había caído hasta el 35% y ningún grupo de *rock* podía invertir la tendencia. El 30 de marzo, Johnson anunció a la nación que se retiraba de la carrera. También comunicó un alto en los bombardeos en Vietnam del Norte y la designación de un nuevo negociador para la paz, Averell Harriman.

Para el movimiento pacifista aquello parecía demasiado bueno para ser cierto. «Cuando Johnson anunció que se retiraba, di una voltereta en el sofá», recordaba Tom Hayden. Hayden, antiguo presidente del SDS y destacado activista, había estado el fin de semana anterior en Lake Villa, Illinois, en una reunión concertada por el Mobe para discutir los planes sobre la convención en Chicago. Rubin, Hoffman y el líder del Mobe David Dellinger también habían estado presentes, toda una señalada representación de la Nueva Izquierda.

Las negociaciones fueron tirantes. Las voces moderadas temían que el evento pudiera arruinar las posibilidades electorales de McCarthy y Kennedy, y recelaban del nuevo Youth International Party (YIPPIE!) de Rubin y Hoffman, que planeaba un «festival de la vida» para contrarrestar la «convención de la muerte». Tras oír declarar a Rubin: «La radicalización implica fumar hierba en el parque y batallar contra los cerdos en la calle», el miembro del SDS Greg Calvert musitó: «Estás loco.

Completamente majara».

Hayden también vio su autoridad cuestionada desde la izquierda. Él había madurado políticamente en la era de las sentadas y de los Viajes por la Libertad, ya contaba con 29 años, era demasiado mayor para la leva y provocaba el recelo de una generación más joven y airada de radicales universitarios. El más destacado era Mark Rudd, un miembro de 20 años del SDS que acababa de reincorporarse a la Universidad de Columbia tras un viaje a Cuba espoleado por el sueño de emular al Che Guevara, y que pretendía encabezar la ocupación de las dependencias universitarias durante una semana. Hayden lo veía «comprometido con la destrucción revolucionaria, sarcástico y de un dogmatismo petulante, un fanático en ciernes».

La antipatía que se profesaban Hayden y Rudd era un síntoma de la división en la reciente coalición de la Nueva Izquierda. Otro podía ser el debate público que se había abierto entre Phil Ochs y Jerry Rubin. Ochs deseaba que su nuevo álbum fuera «un comentario sobre el declive espiritual de Norteamérica», con canciones alusivas al fin del imperio como «The Harder They Fall» y «When in Rome», aunque seguía creyendo en el proceso, tocaba en actos benéficos para McCarthy y seguía atentamente la carrera de Kennedy. Para Ochs, Estados Unidos era «un hermoso naufragio» que aún podía enmendarse. Rubin, sin embargo, la consideraba la «sociedad de la muerte» que cabía dismantelar. «En Norteamérica la batalla no es entre Johnson y Kennedy, o demócratas y republicanos —declaró—, sino entre los niños y la maquinaria».^[36]

Country Joe McDonald no era ningún fan de la retórica de Rubin. Había sido invitado a una reunión en el hotel Chelsea de Nueva York para decidir el programa musical de la convención en Chicago —una alternativa más factible a la quimera de Rubin de alinear a los Beatles, los Rolling Stones y a Dylan— y de allí no salió convencido.

No me gustaban [Hoffman y Rubin] —dice de manera tajante—. Me parecían peligrosos. No parecían comprender la seriedad de lo que estaban haciendo. Yo pensaba en los disturbios de Haymarket en Chicago [en 1886] en los que una protesta sindical acabó con el ejército disparando a la gente en las calles. Sabía que el *establishment* de Chicago tenía el potencial y los antecedentes históricos de matar a manifestantes. No se lo pensarían dos veces.

.....

Si el Partido Demócrata hubiera elegido otra localidad para la celebración de su convención, quizá la catástrofe se habría podido evitar, pero Chicago se hallaba bajo el puño del alcalde Richard J. Daley, un político adusto, malhumorado y chapado a la antigua. Antes de la convención rechazó el permiso para una manifestación, desbaratando así los planes para una marcha de varios kilómetros desde Grant Park

hasta la sede de la convención en el International Amphitheatre, e impidió que los manifestantes desplegaran sus sacos de dormir en el cercano Lincoln Park con la imposición de un toque de queda a las 11 de la noche. Miles de posibles manifestantes, temerosos por la fiera reputación de Daley, decidieron quedarse en casa. Hasta la revista *Rolling Stone*, de reciente creación, instaba a sus lectores a impedir que aquellos «políticos radicales trasnochados... explotaran la imagen y popularidad del rocanrol». Hoffman y Rubin esperaban la asistencia de 100 000 personas; acudieron 5000.

Pero incluso a escala menor, aquello fue un muestrario de las tribus de la Nueva Izquierda: organizadores del SDS, voluntarios por McCarthy, pacifistas jipis, *yippies* gamberros, panteras negras y provocadores volátiles como los *east village motherfuckers*. También aparecieron celebridades, la mayoría, como Arthur Miller, Norman Mailer y Williams Burroughs, en calidad de reporteros. Era un acontecimiento lo bastante trascendental como para sacar a los primeros espadas literarios y dar cuenta de un choque casi mítico entre generaciones e ideologías. Con 12 000 policías, y casi el mismo número de soldados y guardias nacionales, en reserva, la violencia estaba prácticamente garantizada.

El Mobe trazó un programa que incluía piquetes no violentos, mítines y un concierto, en tanto que los *yippies* anunciaban su quijotesco Festival de la Vida. Los medios más alarmistas se tomaron en serio algunas de las bromas de los *yippies*, así como diversos rumores sin fundamento: envenenar el suministro de agua con LSD y contaminar el sistema de aire acondicionado del anfiteatro o secuestrar delegados. Hoffman, cuya razón de ser era la manipulación de los medios, podía disfrutar con la coña, pero todo aquello predisponía a una vigilancia paranoide.

Las previsiones eran malas. El miércoles 21 de agosto, los telediarios televisivos emitieron imágenes de los tanques soviéticos invadiendo Checoslovaquia y aplastando así las esperanzas depositadas en la primavera de Praga. Hoffman, siempre a punto para la chanza, apodó la ciudad de Daley «Checago». A primera hora del jueves 22, la policía mató de un tiro al adolescente Dean Johnson en Lincoln Park, presuntamente en defensa propia.

Country Joe and the Fish, que se habían borrado de la protesta, llegaron a Chicago aquel fin de semana para dar dos conciertos en el Electric Theatre y catar un poco del desastre que se avecinaba. El sábado por la noche, después del segundo concierto, volvieron al hotel con Joe cargando con un cráneo humano, regalo de un fan. «Entré en el ascensor y un tío me miró y me dijo “yo luché en Vietnam por gente como tú”. Y me atizó en la cara, rompiéndome la nariz. Recuerdo que pensé “¡arrójale el cráneo!”. Y luego “no, que se va a romper y me gusta mucho”».

McDonald abandonó Chicago justo a tiempo. El domingo por la tarde empezó el Festival de la Vida en condiciones muy limitadas, con el grupo MC5 como único reclamo musical. Norman Mailer describió su actuación como «un holocausto de decibelios... el clímax electro-mecánico de la época». El guitarrista de la banda

Wayne Kramer sintió «una comezón espantosa, como un velo temible al acecho. Sentíamos que iba a estallar y no había nada que pudiéramos hacer al respecto». A medianoche, la policía lanzó gases lacrimógenos en el parque y luego procedió a aporrear a manifestantes y periodistas sin distinción de ninguna clase.

Fue el comienzo del ritual de cada noche. Dentro del anfiteatro, entre tanto, los delegados contrarios a la guerra libraban una batalla perdida. El apodado «guerrero feliz» Hubert Humphrey, vicepresidente de Johnson, no sólo era el favorito para la nominación sino que, junto con los demócratas sureños, tramaba torpedear los intentos de sumar una plataforma por la paz a su candidatura.^[37]

El martes fue el cumpleaños del presidente y el Mobe celebró una fiesta de «incumplimientos». Phil Ochs, en Chicago como invitado de la campaña de McCarthy, cantó ante una multitud de manifestantes vendados, heridos y resentidos. Durante «The War Is Over» alguien le prendió fuego a una cartilla militar y la sostuvo en el aire. Otro más se sumó. Al poco, cientos de llamas se agitaban en el aire. «Un coro de luces —recordaba Hayden—, todos cantando, de pie, alzando el puño y extasiados con estas palabras: “Hasta la traición puede valer la pena. / El país es demasiado joven para morir”». Al abandonar el escenario, Ochs le dijo a su amigo Paul Krassner: «Esto es el cénit de mi carrera».

Aquella noche se recrudeció la violencia. Las calles alrededor de Grant Park fueron un caos de porras, piedras y botellas. Hacia las tres de la madrugada, el parque estaba cercado por guardias nacionales con máscaras antigás, algunos de ellos conduciendo *jeeps* protegidos con alambre de púas, apodados «tanques Daley». Algunos manifestantes gritaban «Chicago es Praga».

En el interior del Hilton, donde se alojaban la mayoría de los delegados, Peter Yarrow, de Peter, Paul and Mary, oyó como un manifestante gritaba por un micro: «¡Delegados, si estáis con nosotros, apagad y encended las luces!». Así se hizo y estalló una gran aclamación. «Me di cuenta de que la fachada del hotel parecía un árbol de Navidad», recordaba. Él y Mary Travers salieron del hotel y se toparon con hileras de policías apuntando con sus rifles a la multitud. Alguien les lanzó unos micrófonos y se pusieron a cantar «If I Had a Hammer» y, extrañamente, «Puff, the Magic Dragon».^[38]

El miércoles al mediodía la convención recomenzó con Mahalia Jackson cantando «The Star-Spangled Banner» y el espiritual «Ain't Gonna Study War No More», un prelude del debate que la plataforma por la paz sostendría aquella tarde. En la glorieta de Grant Park dio comienzo otro encuentro con una nueva actuación de Phil Ochs. Tras otra tanda de violencia policial, Hayden instó a la multitud a abandonar el parque y dirigirse hacia el Hilton. «Vamos a asegurarnos de que si corre nuestra sangre, corra por toda la ciudad, y de que si nos gasean, acaben gaseados ellos también. Nos vemos en las calles».

Cuando abandonaba el parque Hayden tuvo noticia de los resultados del anfiteatro: la plataforma por la paz había sido rechazada por un margen de 3 a 2. Los

delegados contrarios a la guerra empezaron una protesta improvisada allí mismo: «Empezamos a cantar “We Shall Overcome”, balanceándonos —recordaba el miembro del equipo de McGovern Marty Oberman—. Creo que la cosa duró como una hora... Permanecimos en la sede y, derrotados, nos pusimos a cantar esta canción protesta».

Mientras tanto, oscurecía en la ciudad y 5000 manifestantes fueron saliendo del parque para reunirse en Michigan Avenue, donde, para gran regocijo suyo, se les unió una nueva formación encabezada por el sucesor de Martin Luther King en el SCLC, Ralph Abernathy. Se aproximaron al Hilton, según Hayden, como una «milicia campesina al asalto del castillo de los emperadores». En la esquina de Michigan Avenue con Balboa Drive, todos se sentaron y empezaron a cantar: «El mundo entero está mirando, el mundo entero está mirando».

Aquello sería el enfrentamiento definitivo: «el miércoles sangriento». Entre humaredas de gas lacrimógeno, la policía golpeaba y gaseaba sin miramientos: periodistas, enfermeros y aturdidos jipis recibieron el mismo trato que los aguerridos *motherfuckers*. Ya ni siquiera el Hilton era seguro; los voluntarios de MacCarthy convirtieron su cuartel general en un hospital improvisado, donde se rasgaban sábanas para poder hacer vendajes. Hasta que la policía acabó irrumpiendo allí también. En la convención, la designación final de Humphrey tuvo lugar a medianoche. Los abatidos delegados de McCarthy cubrieron a pie los 15 kilómetros que los separaban del Hilton, algunos con brazaletes negros y sosteniendo velas, como en una procesión mortuoria.

Cabe destacar que nadie murió aquella semana de la convención, pero se registraron otro tipo de víctimas: la fe en el Partido Demócrata, la creencia de que la guerra terminaría pronto, la unidad de la Nueva Izquierda y, para algunos, la propia esperanza. El periodista John Schultz llamó a Chicago «la Atlántida de la izquierda». Ochs, que escapó por los pelos de los apaleamientos, se hundió en la depresión más grave de su vida. «Siempre he tratado de aferrarme a la idea de salvar al país —le dijo a Izzy Young de *Broadside*—, pero a estas alturas incluso podrían convencerme para destruirlo». La carátula de su siguiente álbum, el áspero y desesperado *Rehearsals for Retirement* (1969), mostraba una lápida en la que se leía: «Phil Ochs (norteamericano) / nacido en El Paso, Texas, 1940 / fallecido en Chicago, Illinois, 1968».

.....

Quizá en Chicago Country Joe no fuera más que un jugador secundario, pero en 1968 algo extraño ocurrió con «I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag» y sucedió básicamente por una palabra de cuatro letras.

El sello Vanguard impidió que la canción apareciera en el primer disco de Country Joe and the Fish, *Electric Music for the Mind and Body*, pero permitió que

diera nombre al título del segundo. Esta nueva versión completamente eléctrica venía precedida en el disco por una suerte de aclamación deportiva escolar (el *Fish Cheer*), un cántico irónico que remedaba los que suelen entonar las animadoras en los partidos de secundaria: «Dame una *F*, dame una *I...*», hasta completar el vocablo entero. En junio, la banda tocó en un festival en el Central Park de Nueva York bajo el patrocinio de la marca de cerveza Schaefer y decidió reemplazar el «F-I-S-H» por «F-U-C-K». La noticia del exabrupto, que conllevó su expulsión del festival, se difundió rápidamente entre los círculos contraculturales de la ciudad. Al mismo tiempo, una emisora local empezó a emitir el «Rag» todos los días, como si se tratara de una cuña musical. De este modo, entrelazando la canción con el coro blasfemo, el tema devino un himno underground. «Es una canción demente —reflexionaba McDonald por entonces—. Es muy demente».

A pesar de los esfuerzos de McDonald y Ochs, todavía no había canciones nuevas que atrapasen la imaginación de los manifestantes del modo en que lo habían hecho «This Land Is your Land» y «We Shall Overcome». «Lo que falta... es una canción que sirva de tema del movimiento, un llamamiento a cerrar filas», apuntaba el *New York Times*.^[39] Aunque la canción protesta arquetípica requería poco más que una voz y una guitarra acústica, que tanto animan a un acompañamiento ulterior, las últimas aspirantes eran estrictos productos de estudio. Tanto «Draft Morning» de los Byrds como «Sky Pilot» de los Animals y «Unknown Soldier» de los Doors recurrían a los efectos de sonido para evocar el inquietante clamor del combate.

Y por cada canción que trataba del Vietnam había una docena que lo parecía. El grupo británico los Zombies se quedó de piedra cuando su sello norteamericano escogió como sencillo «Butcher's Tale (Western Front 1914)», su tema más sombrío, porque fue confundido con una metáfora sobre Vietnam. Los Creedence Clearwater Revival, a su vez, vieron cómo «Have You Ever Seen the Rain?» (sobre las tensiones internas del grupo), «Run through the Jungle» (sobre el crimen en Estados Unidos) y «Bad Moon Rising» (inspirada por la película *The Devil and Daniel Webster*) eran entendidas como relatos antibelicistas. Sin embargo, el cabecilla John Fogerty, que se había librado por los pelos de la leva al incorporarse a la reserva, escribió una canción explícita sobre Vietnam, posiblemente la mejor de su época. Indignado contra los jóvenes privilegiados cuyos contactos les habían ahorrado el viaje a Vietnam —concretamente David Eisenhower, nieto de Dwight y yerno de Nixon—, escribió la incendiaria «Fortunate Son» de un tirón en veinte minutos. En un período en que la Casa Blanca trataba de contraponer a los honestos soldados de clase trabajadora con los consentidos manifestantes de clase media, esto suponía un poderoso y pionero aullido de rabia proletaria contra los esfuerzos bélicos. En agosto de 1969, Creedence, junto con Country Joe, Joan Baez y muchos otros, iban ya de camino a Woodstock.

El festival, el cénit de la era de Acuario, se celebraría a las afueras de la población

de Bethel, Nueva York. Los organizadores prometieron a las autoridades locales que no asistirían más de 50 000 personas, aunque esperaban unas 200 000; al final, se presentaron casi medio millón, la mayoría sin entrada.

Country Joe and the Fish estaban programados para el domingo por la noche, pero McDonald no quería perderse nada y se presentó el viernes por la tarde, a tiempo para la primera actuación, Ritchie Havens. Cuando Havens abandonó el escenario, los organizadores convencieron a McDonald para que rellenara un hueco en el programa. Renuente, tocó unas pocas canciones sin suscitar apenas reacción alguna, luego se quedó sin material porque deseaba reservar las canciones de los Fish para el domingo. Le pidió consejo a su *road manager* Bill Belmont. «Dijo: “Nadie te presta atención. ¿Qué más da lo que hagas?”. Y me dije “sí, tiene razón”, así que volví y solté “¡dame una F!”. Y, efectivamente, todos aullaron “¡F!”. Me dije, caray, qué curioso. Y seguí. Fue sorprendente porque no era consciente de que tanta gente conociera la canción».

A lo largo del fin de semana se interpretaron varias canciones protesta, pero ninguna captó el espíritu del momento como «Fixin'-to-Die...». Recordada y popularizada por el exitoso documental del año siguiente sobre el festival, supuso uno de los momentos definitorios de Woodstock. Comparada con la versión grabada, algo artificial con su mezcla de aire circense y efectos sonoros de combate, y respaldada entonces por el coro improvisado de la muchedumbre, te erizaba los pelos. «Habría sido número uno en 1970 si nuestro país hubiera sido tan libre como decía ser — declaró Pete Seeger, quien grabó su propia versión, inédita—. Estaba en boca de todos los jóvenes del país».^[40]

Otra actuación estelar fue la versión de Jimi Hendrix de «The Star-Spangled Banner», sin duda la canción protesta instrumental más potente que haya dado jamás el *rock*. Más que adaptar el himno, lo que hizo Hendrix fue dinamitarlo y la elocuencia desgarradora de su interpretación lo convirtió en una mancha sonora del test de Rorschach, en el que cada oyente podía decidir qué representaba. Le estaba pegando fuego al fallido experimento de Norteamérica o quizá evocaba los dolores del parto de un nuevo patriotismo, menos dañino: la cosa oscilaba entre la Sociedad de la Muerte o el hermoso naufragio.

En cualquier caso, la pirotecnia guitarrera de Hendrix estaba a años luz del humanismo formal del *revival folk*. Dos años antes, Ed Badaeux de *Sing Out!* había retratado a los chavales de la psicodelia como una invasión bárbara: «grupos enchufados electrónica y escandalosamente para oscurecer la música, que utilizan luces de colores o imágenes filmadas para oscurecer la imagen. Todo amplificado. Flipado. Completamente ajeno a la vida... Y se trata de un reflejo certero de la Norteamérica del momento».

Aparte del hecho de que esta presunta visión de pesadilla sonaba como algo estimulante, el error de Badaeux consistía en desechar esa necesidad de una música que absorbía y reflejaba la locura de la época en lugar de negarla sin más. «Los

cantantes protesta del pasado solían ser ideólogos que adaptaban melodías semimusicales a versos insípidos —se despachaba con acritud Jon Landau en *Rolling Stone*—. Nunca se les ocurrió que es la música lo que debería comunicar el grueso del sentido». La guerra en Vietnam era ruidosa, mecanizada, alucinatoria, caótica, unos rasgos que Hendrix comprendió y Seeger no. Así, «Machine Gun» (Hendrix, 1970) deriva su poderío antibélico no ya de una letra más bien manida, sino del estentóreo frenesí sonoro que crea. En el mismo Vietnam, disparar una ametralladora automática M-16 se conocía como ponerla a «rocanrolear».

.....

La primera vez que el corresponsal de guerra Michael Herr escuchó a Hendrix, estaba con varios soldados agazapado en un campo de arroz, refugiándose del fuego enemigo, mientras un cabo negro hacía sonar «Fire» a toda mecha en su grabadora.

En una guerra en la que la gente hablaba del «Respect» de Aretha Franklin del modo en que otros hablan de la *Quinta* de Mahler, la cosa iba más allá de la música —escribió—. Eran como sus credenciales... Aquella música significaba mucho para ellos. Y nunca oí que la emitieran en la emisora de las Fuerzas Armadas.

La verdad es que la AFVN (American Forces Vietnam Network), sí que emitía a Hendrix, mientras que las canciones protesta estaban prohibidas y nadie que pudiera evitarlo escuchaba dicha emisora.^[41] Un soldado declaró que «aquí, el auténtico símbolo del estatus norteamericano es la grabadora: es como el coche en Estados Unidos».

El gusto musical de las tropas era tan heterogéneo como los mismos hombres. Los soldados negros escuchaban mucho *soul*, en tanto que los sureños preferían el *country*. «A veces nos segregamos de los chicos blancos —bromeaba un soldado negro en *Newsweek*—. No nos gusta su música de paletos». Se escuchaban canciones acerca de la pérdida del amante («Leaving on a Jet Plane», John Denver), canciones de vaga amenaza («Paint It Black», Rolling Stones), incluso declarados himnos pacifistas: Herr había oído a un grupo de soldados cantando «Where Have All the Flowers Gone?» de Pete Seeger y había visto a otros escuchando atentamente «For What Is Worth». Sin embargo, la canción de Vietnam por excelencia era «We've Gotta Get Out of This Place», escrita por los neoyorquinos Barry Mann y Cynthia Weil, trasplantada por los Animals al Newcastle industrial y reformulada de nuevo en Vietnam. «Aquél era el himno en Vietnam —apuntó el veterano de guerra Doug Bradley—. Cualquier grupito que tocara en algún club del ejército tuvo que tocar esta canción».^[42]

En 1969 la moral de las tropas languidecía. Aquél fue el año de los primeros *fraggings*: asesinatos de oficiales matones a manos de sus hombres por medio de

granadas de fragmentación. La marihuana siempre había formado parte del botiquín de relajamiento de los soldados, pero la heroína y el opio empezaron a reemplazar a las anfetaminas y a los barbitúricos. Y fue en este contexto en el que emergió la repentinamente famosa «Fixin'-to-Die...».

Pasarían varios años antes de que McDonald conociera el impacto que había tenido su canción en Vietnam. Un exprisionero de guerra le contó que Hanoi Hannah, el propagandista norvietnamita, solía poner la canción para los reos de una cárcel conocida como el Hanoi Hilton, confiando en quebrar su moral. En cambio, explicó, «los prisioneros terminaban sonriendo y canturreando». McDonald posee la grabación de un soldado cantándola en Vietnam dos meses antes de morir en acción. Otro soldado le explicó al cantante que su amigo había muerto desangrado en sus brazos cantando «¡yupi, vamos a morir todos!».

«Son relatos estremecedores —dice McDonald, quedo—. Ni llegué a soñar con que pudiera pasar algo así, pero me gusta. Significa que fue un asidero al que se agarraron para no perder el juicio».

«Antes morir de pie que vivir de rodillas»

James Brown, «Say It Loud-I'm Black and I'm Proud», 1968



El poder del *soul* con el Poder Negro

James Brown junto al vicepresidente Hubert H. Humphrey mientras éste se dirige a 500 jóvenes del programa de verano para labores comunitarias del barrio de Watts en Los Ángeles.

La noche del 7 de agosto de 1968, James Brown estaba en la habitación de su hotel de Hollywood cuando llamaron a la puerta. Al abrir, el pasillo estaba vacío, pero quien fuera que hubiera llamado había dejado un paquete llamativo. Posada amenazadoramente sobre la moqueta había una granada de mano desactivada con el nombre «James Brown» escrito en ella.

O así lo contaba en sus memorias. El momento elegido para la amenaza —que él creía obra de los panteras negras— hará dudar al lector escéptico, pues aquella misma noche Brown debía acudir a grabar «Say It Loud — I'm Black and I'm Proud», un tema destinado a acallar el griterío creciente que tachaba al padre del *soul* como mero tío Tom dedicado a confortar al *establishment* blanco mientras sus hermanos tramaban la revolución. Tanto si vemos la granada como una realidad metálica y fría o como una metáfora de la hostilidad que suscitaba el interesado aquel año abrasador, el hecho pone el dedo en la llaga.

Poco tiempo después, la revista *Look* mostraba a Brown en portada con el titular: «¿Es éste el hombre negro más importante de Norteamérica?». El artículo adjunto apuntaba:

Para millones de niños en las esquinas de los guetos, es la prueba viviente de que un hombre negro puede triunfar por todo lo alto y seguir prestando atención a sus problemas. —Y añadía—: El número de sus seguidores empequeñece al de los de Stokeley Carmichael y del difunto Martin Luther King.

El artículo sólo aludía de puntillas al hecho de que en esas mismas esquinas del gueto, muchos tenían una opinión bastante menos halagüeña de Brown. Entre los seguidores de Carmichael, y no sólo entre ellos, estaban los que fruncían el ceño ante la estridencia patriótica de su éxito «America Is My Home» («cantar mentiras sobre Norteamérica no beneficia a la nación negra», le regañaba el poeta radical Amiri Baraka), su posterior gira gubernamental por Vietnam y su amistad incipiente con el vicepresidente Hubert Humphrey. En una cena celebrada en la Casa Blanca en mayo de 1968, donde el único animador además de él era el chistoso oficial del sistema, Bob Hope, el columnista del *New York Post* Earl Wilson le preguntó a Brown: «¿No te llamarán tío Tom por venir aquí?». Brown esquivó la polémica, pero ya debía de saber que la acusación estaba en la calle, por más que le escociera su injusticia. H. Rap Brown del SNCC tildó despectivamente al cantante de «Roy Wilkins de la música», aludiendo a la proverbial cautela del líder del NAACP.

En boca de todos los negros del país estaba entonces el Poder Negro, una virulenta alternativa a la no violencia. Brown quería adoptar dicha noción y acoplarla a su propia visión de la autosuperación de los negros. En un espectáculo tras otro, solía hacer una pausa y, con la voz ronca y empapado en sudor, soltaba su discurso ante el público: «Yo lustraba zapatos frente a una emisora de radio —decía—. Ahora soy propietario de varias emisoras. ¿Sabéis lo que es eso? Eso es Poder Negro».

Pero no entraba en la potestad de James Brown rehacer el Black Power a su imagen y semejanza. En los cafés, universidades y salones de ciudades de todo el país, el debate se desarrollaba sin él. Sólo alguien como Brown, con su desmesurada confianza en sí mismo, podía creer en persuadir a la Norteamérica negra de que marchara al compás que él marcaba, pero era igualmente consciente de que para comunicar su mensaje debía convencer a la gente de que él no era el tío Tom de nadie. «Say It Loud» está compuesta como una suerte de coro, una declaración colectiva más que individual, pero cuando Brown entró en el estudio aquel día de agosto, la negritud que estaba empeñado en reafirmar era básicamente la suya.

.....

Afirmar que James Brown estuvo en el alumbramiento del Poder Negro implicaría que formaba parte del mismo, así que es más exacto decir que se hallaba en sus aledaños. El catalizador fue James Meredith, el licenciado en ciencias políticas cuya valentía, demostrada en 1962, acabó desembocando en la integración de la Universidad de Misisipi. En junio de 1966, Meredith anunció que encabezaría una

marcha contra el miedo por todo el estado. Era una misión quijotesca, más aún si consideramos que no invitó a que se le uniera a ningún grupo por los derechos civiles. Se puso en marcha con cuatro compañeros. Al día siguiente, en una emboscada en la carretera, un empleado blanco de ferretería le disparó tres veces con una escopeta y lo dejó cubierto de sangre. Las imágenes de la tragedia incitaron a grupos como el SNCC a completar su marcha.

Escarmentado por la sangre derramada en las sentadas, marchas por la libertad y campañas de inscripción electoral, el SNCC había empezado a recorrer una senda mucho más radical bajo el liderazgo de Stokeley Carmichael. «Los caminos de la unidad entre negros y blancos que habían ido convergiendo se cruzaron en Selma y, como una X gigante, empezaron a diverger», escribió Martin Luther King. En enero de 1966, un estudiante que hacía poco que se había sumado al SNCC, Sammy Younge Jr., trató de utilizar el baño de una gasolinera segregada y recibió una bala en la cabeza por su osadía. El asesinato fue la gota que colmó el vaso para Carmichael y su colega en la asociación, James Forman. «Para mí, el asesinato de Sammy finiquitó la paciencia con la no violencia», escribió Forman. El enfoque virulento de Carmichael lo enemistó con el NAACP de Roy Wilkins, a quien muchos activistas contemplaban como un chupón del sistema. El activista negro Julius Lester escribió con saña: «Si al presidente Johnson le diera por decir a medianoche que el sol brilla resplandeciente, Wilkins se acercaría a la ventana para comprobarlo».

A medida que las voces de la disidencia en el movimiento por los derechos civiles se hacían más clamorosas y numerosas, se estaba registrando también una importante transformación semántica. Malcolm X había reivindicado la palabra *black*, sosteniendo que *negro*^[43] «era una etiqueta que el hombre blanco nos había colocado para sentirse más cómodo en su discriminación», y el término se fue consolidando por el uso que hacían de él personalidades como el propio Carmichael. La expresión Black Power [Poder Negro] había sido empleada por primera vez en 1954 por el escritor Richard Wright, pero sólo entonces se convertiría en una proclama arrasadora.

Ya al comienzo de la marcha, las grietas en el movimiento eran visibles a todas luces. Con gafas de sol y un peinado afro, Carmichael iba del brazo del trajeado y formal Martin Luther King a la cabeza de la marcha, una estampa reveladora de los divergentes enfoques de ambos líderes.^[44] Cuando los caminantes alcanzaron Greenwood, organizaron un mitin. El representante del SNCC Willie Ricks cogió el micro y preguntó:

—¿Qué queremos?

El gentío coreó como de costumbre:

—¡Libertad ahora!

—Hummm... —rezongó Ricks. Y lo intentó de nuevo—: ¿Qué queremos?

—¡Libertad ahora! —repitieron.

Fue entonces cuando les facilitó la respuesta a la vieja pregunta: «¡Poder Negro!».

Una y otra vez, los animó. Paulatinamente, el nuevo eslogan ganó fuerza, sepultando al antiguo. Aquella misma noche, en otro mitin, Carmichael entonó el clamor y esta vez la multitud se sabía la copla:

Ricks ya los tenía enseñados —recordó luego Carmichael—. Ricks no dejaba de repetir «Dilo ya, dilo ya». Yo vacilaba, «Dame tiempo, dame tiempo». Cuando fue el momento, dejé caer lo de «Poder Negro» y, claro, ya estaban enterados y respondieron de inmediato. Yo, para ser sincero, no me esperaba aquella respuesta entusiasta.

Con toda la atención de los medios centrada en Misisipi, el lema se extendió como la gripe. King, espantado, lo consideró «una desafortunada elección de palabras». «Poder Negro al final sólo puede significar la muerte para los negros». También Wilkins lo advirtió, dolido, pero ya no había modo de parar aquello. Entre la multitud congregada en Greenwood, veteranos blancos de la lucha por los derechos civiles sintieron la sacudida bajo sus pies y captaron la indirecta: aquélla ya no era su lucha.

Julius Lester registraría jubilosamente aquel momento en su panfleto *Look Out Whitey! Black Power's Gon' Get Your Mama* [¡Ojo, blanquito! El Poder Negro te va a quitar la novia]:

Lo que había sido una marcha sosa se convirtió en un gran evento mediático. Todo el mundo quería saber qué era eso del Poder Negro. Si el SNCC hubiera proclamado «*Negro Power*» o «Poder de color», los blancos habrían seguido durmiendo plácidamente, pero ¡Poder Negro! Esa palabra: ¡Negro!... Dios santo, los *niggers* iban a empezar a pagar a los blancos con la misma moneda.

Parfraseando a Buffalo Springfield, allí estaba sucediendo algo, pero no estaba muy claro el qué. Tras popularizar al Poder Negro, Carmichael no fue tan elocuente a la hora de definirlo: «No vamos a vernos atrapados en la masturbación intelectual acerca de la cuestión del Poder Negro», afirmó ante el público en Berkeley en octubre de 1966. En todo caso, no era tanto una sólida plataforma política como un cajón de sastre de ideas diversas e incluso encontradas: separatismo, afrocentrismo, islamismo, socialismo revolucionario. Aunque existiera cierta confusión respecto a lo que representaba el Poder Negro, estaba tan claro como el agua aquello contra lo que luchaba. Al final de su épico discurso en Berkeley, Carmichael advirtió a la Norteamérica blanca: «Apartaos o tendremos que apartaros».

.....●.....

James Brown se sentía inquieto ante aquel ambiente cambiante. Tenía 33 años, llevaba una década de extraordinarios éxitos y su cariz político era más bien fruto de su relevancia excepcional que de una pretensión deliberada. Nacido en una chabola

de una sola habitación de Carolina del Sur, había alcanzado la fama con su grupo los Flames cuando su primer sencillo, «Please, Please, Please», vendió más de un millón de copias en 1956. El empeño profesional permitió a los Flames seguir saliendo de gira, aun cuando el racismo rampante asolaba el sur segregado.

En la primavera de 1963, a Brown le tocó el gordo con el relámpago apenas contenido de *Live at the Apollo*, el mayor álbum en directo grabado hasta entonces. Fue grabado durante las ocho semanas que estuvo en la sala Apollo de Harlem el mes de octubre anterior, en plena crisis de los misiles en Cuba. Con una actuación al límite, Brown se pavoneó, contoneó y aulló, gritó y sudó. Se dejaba caer de rodillas y ululaba como un poseído. Consiguió que Norteamérica lo amara.

Live at the Apollo fue una sobrecarga en toda regla, pero el toque de genialidad de Brown estaba más en su capacidad de contención. En febrero de 1956, había reunido a su banda en Charlotte, Carolina del Norte, para grabar «Papa's Got a Brand New Bag», el acto fundacional del *funk*. El *funk* podía desmarcarse de todo salvo del ritmo y redefinía a su vez lo que se podía hacer con el mismo. Los oyentes nunca habían bailado a un ritmo parecido, y cada nuevo sencillo después de aquél fue colándose en las listas, convirtiendo a Brown en una superestrella.

Ningún artista negro con esa capacidad de influencia podía evitar convertirse en portavoz. El mes anterior, Roy Wilkins le había hecho una visita entre bastidores en el Apollo y lo había reclutado para el NAACP. Cuando Brown supo del atentado contra Meredith, voló a Misisipi para visitarlo en el hospital y actuar para los manifestantes en Tupelo. Poco después, Brown hizo una primera exhibición de fuerza sobre vinilo con el sencillo «Don't Be a Drop-Out», un tema cargado de afán de superación. El *funk* era el vehículo perfecto para ese tipo de mensaje, con cada trallazo rítmico sujeto a las virtudes de la disciplina y el trabajo. Si este riguroso capataz podía mantener su banda a raya (multaba a sus miembros con cincuenta dólares si bebían en el trabajo o llevaban el traje arrugado), ¿por qué no iba a poder con la juventud negra? Lanzó una campaña contra el abandono escolar, concedió ayudas de 500 dólares a estudiantes negros en cada escala de la gira y recibió una distinción del vicepresidente Humphrey.

Los radicales negros, no obstante, tenían una idea distinta de cómo el número uno del *soul* debía ejercer su influencia. Tal como Brown recordaba con orgullo, «Stokeley dijo que yo era la persona más peligrosa del movimiento porque la gente me escucharía a mí». Y si el discurso sobre el Poder Negro de Carmichael en Greenwood había quebrado la frágil unidad multirracial del movimiento por los derechos civiles, la fundación en octubre del Black Panther Party for Self-Defense lo desgajó por entero.

Fue el invento de Huey Newton y Bobby Seale, dos organizadores comunitarios de Oakland, California. Adoptaron el logo de la Freedom Organisation del condado de Lowndes que Carmichael había creado en Alabama y basaron su discurso

revolucionario en Mao, Frantz Fanon y Robert F. Williams. La no violencia había dejado de ser la táctica apropiada y la integración ya no era el objetivo. En su programa de diez puntos combinaban exigencias razonables de vivienda y educación dignas con ambiciones algo desquiciadas: libertad para todos los presos negros, jurados íntegramente negros para los acusados de esa raza, exención de los negros del servicio militar y un plebiscito supervisado por la ONU para votar por la autodeterminación negra.^[45]

Newton y Seale eran profesionales del autobombo corporativo. Ataviaron a los panteras con un uniforme completamente negro y se dotaron de una estructura novedosa: Seale se convirtió en presidente y Newton en ministro de Defensa. Eldridge Cleaver, cuyos escritos radicales de cárcel habían sido reunidos bajo el título *Soul Ice*, fue nombrado ministro de Información mientras seguía en libertad condicional. Tan pronto como tuvieron lista su plataforma empezaron a amasar un arsenal, recaudando fondos con la venta del *Libro rojo de Mao*. Y un nuevo rumor empezó a circular por los guetos: el gobierno preparaba campos de concentración para encarcelar a los disidentes negros. Las armas eran un accesorio clave en la parafernalia revolucionaria de los panteras. Un año atrás, un helicóptero de la televisión había grabado las imágenes de Watts en la retina de todos los espectadores del país: la televisión era el nuevo campo de batalla.

En mayo de 1967, veinte panteras armados condujeron desde Oakland a Sacramento, hogar del nuevo gobernador republicano de California, Ronald Reagan, para protestar contra la Ley Mulford, que pretendía prohibir llevar armas cargadas en lugares públicos. Cuando los panteras penetraron en la Asamblea estatal, uniformados con chaquetas de piel, boinas y armas, una nube de cámaras estaba esperando para retransmitir a toda la nación el nuevo rostro de la militancia negra. Tras ser escoltado fuera de la sala por la policía, Seale leyó su «mandato ejecutivo» en cuatro ocasiones para que los periodistas no se perdieran una palabra. «Ha llegado la hora —declaró— de que los negros se armen contra el terror antes de que sea demasiado tarde». En cuanto los medios difundieron la «invasión», los panteras pasaron a ser el nuevo hombre del saco de Estados Unidos. La Ley Mulford fue aprobada, algo que no sorprendió a nadie.

Aunque los panteras concentraban su desprecio en la estructura del poder blanco (no en los blancos mismos, aunque la sutileza de la distinción solía difuminarse tanto entre seguidores como entre rivales), también reservaban parte del mismo para la aspirante clase media negra. En un mitin en San Francisco, el poeta Amiri Baraka advirtió a la burguesía negra: «Vamos a tratar de incineraros porque si no lo hacemos nosotros, el fuego lo hará, ese fuego que tanto deseamos que llegue».

¿Y qué artista representaba mejor las aspiraciones de la burguesía negra que James Brown?

.....

En octubre de 1966, Brown recibió una visita sorpresa en el escenario del Apollo. Nelson Rockefeller, que no se distinguía por su devoción funky y se presentaba a la reelección como gobernador de Nueva York, sorprendió al cantante con un apretón de manos y una foto forzada. A Brown le irritó la intrusión. «Vale, ya tiene su foto, ahora váyase», le dijo al gobernador antes de proseguir.

Brown se llegó a jactar de no haber votado en su vida («yo voto con mis ideas y conceptos»), pero era una perita en dulce para cualquier político que pretendiera cortejar al voto negro. Le advirtió a Hubert Humphrey de la tormenta inminente que estaba formándose en los barrios pobres, aunque a estas alturas el vicepresidente ya era consciente de ello.

Creo que estaba aportando a los demócratas una de las pocas visiones no blancas que pudieran tener de los asuntos de la calle —volvió a alardear más tarde—. El propio King no era un tipo de la calle. Yo sí. Yo venía del gueto y me sentía cercano a la gente de todos los guetos del país.

Brown simpatizaba con los desheredados que habían prosperado por su ingenio. «Mi vida es como una historia de Horatio Alger^[46] —dijo una vez—. Se trata de una historia norteamericana, del estilo de aquéllas de las que Norteamérica suele enorgullecerse». Creía firmemente en la igualdad de oportunidades, pero siempre consciente de que los negros debían ganarse su sitio con disciplina y trabajo duro.

En el verano de 1967, mientras la última y mejor entrega *funk* de Brown, «Cold Sweat», arrasaba en todo el país, el fuego al que invocaba Baraka acabó por devastar la Norteamérica urbana y pobre. En más de sesenta ciudades, los enfrentamientos locales con la policía acabaron desembocando en disturbios a gran escala, los más graves en Newark y Detroit. H. Rap Brown, el agitador de 23 años que acababa de reemplazar a Carmichael al frente del SNCC, estaba casi salivando de placer cuando le contó a su audiencia de Cambridge, Maryland, «¡Detroit ha estallado, Newark ha estallado, Harlem ha estallado! Ya es hora de que Cambridge explote, chaval. Los negros construyeron Norteamérica. Si Norteamérica no vuelve en sí, la vamos a arrasar, hermano». Cuando, tras su discurso, se pegó fuego a una escuela primaria, Rap Brown fue arrestado y acusado de incitar a la revuelta y el incendio. Liberado bajo fianza, convocó una rueda de prensa que no se distinguió por su contrita moderación: «La violencia es necesaria —declaró en su ya famosa soflama—. Es tan norteamericana como el pastel de cerezas».

Rap aportaba la retórica y los panteras, la imaginería. Cleaver escenificó una foto ya icónica de Huey Newton en la que posaba en un trono de mimbre, con escudos tribales a ambos lados y una piel de animal a sus pies, con una lanza en una mano y un fusil en la otra. La imagen vino apuntalada por su arresto en octubre, tras ser acusado de matar a un agente novato en Oakland llamado John Frey. Newton se convirtió en un héroe fuera de la ley tanto para los radicales negros como para los

radicales blancos, y sobre todos ellos se elevó el clamor de Cleaver: «¡Liberad a Huey!».

Así que cuando los dos Brown, H. Rap y James, se sentaron a charlar en el Apollo en noviembre de 1967, había una fisura evidente: el extremista contra el diplomático, el enemigo del sistema blanco contra el amigo del vicepresidente. Rap le contó sus planes a James y el cantante replicó:

—Rap, ya sé lo que tratas de hacer. Yo pretendo lo mismo. Pero tenéis que encontrar otra manera de hacerlo. Tenéis que dejar las armas, abandonar la violencia.

—No —contestó Rap—, no lo entiendes.

Quería que James se uniera a la lucha, que animara a sus fans a coger las armas, pero el cantante no deseaba una revolución. Incluso si tuviera lugar, creía que los negros no iban a ganarla.

—Estoy de acuerdo contigo, Rap, hay que conseguir justicia —insistió una vez más—, pero la gente no debería morir. No debería morir.

Aunque cordial, aquél era un punto muerto y la charla terminó.

Sea como fuere, James Brown no era contrario a la causa de su homónimo. Durante su siguiente paso por el Apollo, invitó a su contable al escenario para que exhibiera un cheque para el fondo de defensa de H. Rap Brown y cerró sus conciertos con un discurso apasionado e incisivo. «Sé que soy negro, siempre seré negro, y vosotros sois mi gente —dijo—. El modo en que van las cosas en este país... No sé... Quizá intente presentarme a la presidencia». Y luego pronunció la frase que acabaría por introducirse en «Say It Loud»: «Por encima de todo, recordad: morid de pie, no viváis de rodillas».

.....

Los panteras negras acabaron forjando alianzas en 1968. El Partido por la Paz y la Libertad, un nuevo grupo de línea dura contrario a la guerra, propuso una candidatura conjunta para las elecciones presidenciales de noviembre: Cleaver para presidente y Rubin como vicepresidente. En febrero, la comisión Kerner, en su influyente informe acerca de los disturbios civiles del año anterior, advertía que «Nuestra nación se bifurca en dos sociedades, una negra y otra blanca, separadas y desiguales». Ese mismo mes, los panteras también se aliaron con el SNCC, designando a Carmichael como primer ministro del partido, a Rap Brown como ministro de Justicia y a Forman como ministro de Exteriores. El 17 de febrero, cumpleaños de Newton, organizaron una concentración en Oakland en favor de la liberación de Huey, donde Forman lanzó una temible advertencia: «Debemos avisar a nuestros opresores de que como pueblo no nos amedrentaremos por los intentos de asesinato de nuestros líderes... Si no liberan a Huey Newton y muere, no nos parará nadie».

James Brown, entre tanto, empezó el año apuntalando su reinado con otra suerte de iniciativa: comprando emisoras de radio en Tennessee, Augusta y Baltimore. En

1969 se convertiría en orgulloso propietario de la cadena de restaurantes Gold Platter, gestionada por negros, así como de los cupones comerciales James Brown y de una fortuna estimada en tres millones de dólares. A finales de marzo hizo un primer viaje a África y dio un concierto en Abiyán, capital de Costa de Marfil, pero cuando embarcó en el vuelo de regreso el miércoles 2 de abril, no tenía idea de que se dirigía hacia la semana más turbulenta de su vida.

La noche del 4 de abril, Martin Luther King fue asesinado por el reo huido James Earl Ray en el balcón del segundo piso del motel Lorraine de Memphis, donde se hallaba para respaldar a los trabajadores de la limpieza en huelga. La duda ya no era si la rabia estallaría en violencia sino cuándo, durante cuánto tiempo y en cuántos lugares.

Brown estaba en Nueva York cuando oyó la noticia y apareció en televisión exhortando a la comunidad negra a que «se calmara». A su vez, en Boston se hablaba ya de cancelar el concierto de Brown para la noche siguiente. El concejal negro Thomas Atkins le dijo al nuevo y joven alcalde Kevin White que «si la comunidad negra se entera de que la ciudad no deja venir a Brown a Boston para tocar tras el asesinato de King, se abrirán las puertas del infierno». A su llegada al aeropuerto, Brown fue recibido por Atkins, que le contó los apuros que había pasado White durante el trayecto hacia la ciudad. La Guardia Nacional, dijo, se mantenía a la espera ante posibles disturbios. «Era hora punta, pero las calles estaban desiertas — recordaba Brown—. Como la calma antes de la tormenta».

Atkins y Brown conversaron sobre la filosofía de la no violencia de King y el regidor le contó su plan: el concierto se celebraría retransmitido en directo por televisión. Cuando Brown, cuya admiración por King sólo era superada por su atención a la cuenta de resultados, vio a los fans haciendo cola en el Boston Garden para recuperar el importe de la entrada y quedarse en casa para ver el concierto gratis, Atkins le pidió al renuente alcalde que cubriera los pingües honorarios del cantante. «Nunca vi nada parecido a James Brown —comentó White, que ni siquiera había oído hablar antes de él—. Menudo tío, todo un personaje».

Finalmente, Brown cobró y Boston tuvo su concierto. En el Garden, Brown (burdamente presentado en TV como «el cantante *negro* Jimmy Brown y su grupo») rompió el hielo presentando generosamente a White como a «un tipo enrollado». Juntos, ambos hombres hicieron un llamamiento a la paz en nombre de King. Hasta sus apellidos parecían completar un retablo de hermandad racial: Brown marrón, y White, blanco, de la mano. Fue una actuación emocionante, durante la cual Brown lloró e imploró apasionadamente en favor de su versión del Poder Negro. En el exterior, en las calles perturbadoramente plácidas de Boston, no se lanzaron cócteles molotov, ni hubo pillaje.

Pero más allá del manto protector que Brown parecía haber tendido sobre Boston, los incendios se desataron en 110 ciudades. Al día siguiente, Brown voló a Washington, donde los altercados se habían extendido hasta dos manzanas de la Casa

Blanca, para supervisar los daños y aplacar las tensiones: «No aterricéis, organizad —dijo en televisión—. No incendiéis, dad a los chicos una oportunidad para aprender. Volved a casa. Ved las noticias, escuchad la radio —y añadió, ¿por qué no? —: Escuchad discos de James Brown». Su intervención le garantizó una invitación a la Casa Blanca y apuntaló su reputación entre políticos y creadores de opinión como interlocutor con quien poder tratar. Con todo, los pinchadiscos de las emisoras negras también jugaron su papel a la hora de sofocar las llamas. Entre la espada de la desolación y el dolor y la pared de la catarsis de la revuelta, apretaron los dientes. «Si en las grandes ciudades, un DJ negro hubiera clamado “A por ellos”, se habría armado la de Caín —le dijo el DJ neoyorquino Del Shields al escritor Nelson George—. Y aquella noche fue también el principio del fin de la radio negra. Ya nunca se le permitió sublevarse».^[47]

Los radicales, sin embargo, actuaron como Caín. Obviando cínicamente el hecho de que se habían pasado los dos últimos años tratando a King como de inútil tío Tom, los alborotadores de los panteras y del SNCC lo convirtieron en un mártir y exhibieron su muerte como prueba de que ya no había mayor posibilidad de razonar con la Norteamérica blanca. La brecha abierta entre los integracionistas y los radicales se había convertido en un abismo oceánico. La noche del asesinato, Carmichael trató de calmar los ánimos, pero en una conferencia de prensa que dio al día siguiente se mostró incendiario: «La Norteamérica blanca ha declarado la guerra a los negros —tronó—. Ya basta de debates intelectuales. Los negros saben que deben conseguir armas... Cuando Norteamérica mató a King anoche, mató toda esperanza razonable».

Un periodista preguntó qué podían arreglar los disturbios. «El hombre negro no puede hacer nada en este país —replicó Carmichael—. Nos vamos a poner de pie y a morir como hombres. Si en eso consiste nuestro único acto de virilidad, pues al infierno, vamos a morir. Estamos hartos de vivir arrastrándonos».

El 6 de abril, en Oakland, Eldridge Cleaver y un grupo de panteras se enfrentaron a la policía en un tiroteo de media hora que dejó a Cleaver herido y muerto a Bobby Hutton, un pantera adolescente. Como colofón de la campaña para liberar a Huey, la muerte de Hutton no hizo más que acrecentar el martirologio de los panteras. En una carta al *San Francisco Chronicle*, distinguidos simpatizantes como James Baldwin, Norman Mailer y Susan Sontag clamaban: «Encontramos pocas diferencias sustanciales entre la bala asesina que mató a King el 4 de abril y la carga policial que acabó con la vida de Bobby Hutton dos días después... Se trata de ataques destinados a acabar con el liderazgo negro del país».^[48]

En junio, Brown y su banda volaron a Saigón para tocar ante las tropas bajo un calor tan sofocante que precisaron de hidratación intravenosa. Por la noche, las habitaciones del hotel Continental zozobraban por los impactos de la artillería; de día, viajaban en autobús con rejillas antigranada en las ventanillas. En un concierto ante 40 000 miembros de la 9.^a División de Infantería, el ritmo *funk* venía acompasado por

el estrépito del cañoneo distante del Vietcong. Como si eso no bastara para escandalizar a la militancia negra (incluso King, en su moderación, se había opuesto firmemente a la guerra), Brown volvió a casa con la vana impronta patriótica de su tema «America Is My Home» («Yo hablaba de la tierra, del país, no del gobierno — insistió luego a la revista *Look*—. Aquí está el hogar, no podemos irnos») y, por último, acompañó a Hubert Humphrey a un mitin en el barrio de Watts. Valedor del candidato Bobby Kennedy hasta su asesinato, Brown persuadió al vacilante Humphrey para que prometiera públicamente mayores oportunidades para los emprendedores negros.

Al igual que Dylan a principios de la década, Brown se convirtió en un receptáculo de esperanzas e ilusiones que no podía cumplir; a diferencia de Dylan, le faltó aptitud para saber distanciarse de las mismas. No precisamente lastrado por la humildad, creía poder ser amigo de Humphrey y de Rap Brown, de los panteras y de los políticos, como si por su mera fuerza de voluntad —y su «rectitud»— pudiera satisfacer a todos en todo momento. Después de todo, ¿quién podía dar la espalda a un hombre negro que emergió de la miseria sureña para convertirse en una superestrella negra? Su modo de actuar era más instintivo que estratégico, de tal modo que cuando el órgano de la Nación del Islam, *Muhammad Speaks*, preguntó «¿Ha rechazado James Brown a sus defensores negros en favor de la aprobación de los blancos?», se sintió tan pasmado como enojado. «Lo tachaban de “vendido”, el hermano vendido n.º 1 —recordaba Marva Whitney—. Y eso dolía». Durante sus breves parlamentos entre canciones en los conciertos de aquel verano, el tono firme y claro que lo caracterizaba se veía algo minado por inusuales acordes de desencanto y confusión. «Parece que alguna de nuestra gente piensa que James Brown es un Tom —gruñó en un concierto en Oakland—, pero Tom hace tiempo que murió».

Los panteras intensificaban la presión sobre Brown. Algunos de sus representantes lo visitaron para quejarse acerca de «America Is My Home» y recibió un telegrama anónimo lamentando que empleara al bajista blanco Tim Drummond: «Tienes a un blanco trabajando para ti y hay negros que necesitan el empleo». También llegaron amenazas de muerte a su sello discográfico y una amenaza de bomba obligó a la banda a evacuar su hotel en Atlanta.

Al mismo tiempo, Brown nunca había sido tan famoso ni admirado por la gran mayoría. Programas de máxima audiencia, periódicos y revistas lo cortejaron todo el verano. «Hablemos del Poder Negro —se maravillaba Albert Goldman en un perfil del *New York Times*—. Y usted no pierda de vista a James Brown».

.....

Hablando para *NME* en 1984, Brown se mostraba agrio acerca de su éxito más controvertido políticamente.

Cuando grabamos «Say It Loud — I'm Black and I'm Proud», era necesario que la gente diera un paso al frente, pero para mí fue un marrón —le contó a Gavin Martin—. Yo no quería grabarla porque divide a la gente. Y llegado un momento tuve que dividirles y darles una identidad, para luego agruparlos.

Al leer estas palabras, cabría recordar que Brown sólo estaba hablando de una canción pop y no, por decir algo, del Tratado de Versalles.

Así que uno puede imaginarse a Brown encaminándose hacia los estudios Vox la noche del 7 de agosto con el corazón en un puño. Quizá no lo apuntaran con una pistola en la cabeza, pero se había encontrado con una granada en la puerta y las repetidas críticas seguían percutiendo en sus oídos. La canción había ido aflorando de modo gradual. Según el mánager de Brown, Charles Bobbit: «Estábamos sentados mirando en la tele un programa sobre la delincuencia de los negros contra los negros y él dijo “señor Bobbit, no acabo de entender a los panteras negras, ellos no se creen lo que hacemos, pero mira esto”. Y añadió: “¿Por qué no pueden los negros quererse los unos a los otros? ¿Por qué no pueden respetarse? ¿Por qué no podemos sentir orgullo?”». La música, áspera y ágil, fue compuesta al día siguiente por el líder de la banda Alfred «Pee Wee» Ellis. «Creo que ya me habían informado del título, [así que] ya tenía ese ritmo al que acoplarme —dijo Ellis—. Él pretendía hacer una declaración, una bien gorda».

Brown tenía la idea de que el coro debía ser cantado por una jubilosa multitud de niños, de modo que invitó a los miembros de la banda y del equipo a que fueran con sus hijos al estudio («Quería que sonara como si hubiera un millón de personas cantando conmigo»). El problema era que se ponían a trabajar tan tarde que la mayoría de los críos ya estaban en la cama para cuando se empezaba a grabar. Sin inmutarse, mandó a Bobbit a que recogiera a niños que anduvieran sueltos en las calles y restaurantes del vecindario, muchos de los cuales eran, de hecho, blancos o asiáticos. «Se lo pasaron bomba —recuerda Ellis—. Estaban compartiendo escenario con James Brown».

«Say It Loud» demostró la versatilidad del *funk* como vehículo para la protesta. Apremiante, imperiosa y repetitiva, el sonido se hizo a la medida del acertado eslogan. Brown la interpretaba como un predicador, recitando los versos (sin renunciar a sus habituales gemidos y gruñidos) y dirigiendo al coro. «Say It Loud!» [¡dilo bien alto!], ordenaba; «I'm Black and I'm Proud!» [¡soy negro y estoy orgulloso!] respondía el coro de niños. Dejando para otros la tarea de denunciar y acusar, Brown estaba decidido a poner el acento en lo positivo.

«La gente dice que [la canción] es radical y airada —escribió tiempo después—. Quizá sea por el pasaje que habla de morir de pie en lugar de vivir de rodillas, pero la verdad es que si la escuchas bien, suena como una canción infantil». Como de costumbre, quería lo mejor de ambos mundos. Para sus críticos negros, la canción era un acto de empoderamiento. Para los fans blancos —«¡Ey!, ¿qué más da?»—, se

trataba de un puñado de críos coreando un tema. Como pieza estrictamente musical, esta tensión la electrizaba, al tiempo que la frase «morir de pie» parecía tomada de una canción infinitamente más rabiosa. Ellis recordaba la primera vez que la tocaron en directo, en el Apollo: «James Brown suelta “Say it loud!” y el público entero replica “I’m black and I’m proud!”. Así de simple. Sentí un escalofrío. Y ahí me di cuenta de que habíamos hecho algo importante que iba a durar».

De todos modos, como mensaje político acabó enredándose en la maraña de sus propios mensajes. Algunas emisoras lo desterraron de su repertorio, lo que lo llevó a sacar un anuncio en el periódico donde exhibía un virtuoso foxtrot semántico con el vocabulario racial del momento: «Sabemos que el DJ *negro* no va a poner este disco. Sabemos que el DJ de color tampoco lo pondrá, ¡pero todos los DJs NEGROS [*black*] van a poner el disco!». Para subrayar su toma de posición, transformó su recargado tupé en un peinado afro.

Fue como un acto de renuncia propio de Cuaresma —dijo, no fuera a haber alguien que dudara del calibre de su sacrificio—. Quería que la gente supiera que me había desprendido de una de las cosas a la que tenía más apego: mi pelo. Y era una buena atracción para el negocio, pero lo hice por el movimiento.

Puede que «Say It Loud» no fuera el único catalizador para la nueva oleada de concienciación racial en el mundo del pop, pero fue indudablemente su buque insignia: vendió 750 000 copias las dos primeras semanas. Antes de 1968, la negritud solía codificarse mediante generalidades edificantes tales como «cambio» y «respeto», pero después de «Say It Loud», los músicos negros se decantaron por una mayor franqueza. Sly and the Family Stone grabaron «Don’t Call Me Nigger, Whitey» [blanquito, no me llames *nigger*], a lo que los coristas de Sly correspondían con «Don’t call me whitey, nigger» [*nigger*, no me llames blanquito]. Los Impressions de Curtis Mayfield lanzaron «Mighty Mighty (Spade and Whitey)», seguida de otras canciones de Mayfield de hondo sentimiento negro como «Miss Black America» y «We the People Who Are Darker than Blue».^[49]

Sin embargo, quien decidió no sacar rédito excesivo del impacto de la canción fue el propio Brown. Su siguiente canción política fue el sencillo navideño mucho menos controvertido «Santa Claus Go Straight to the Ghetto». Con la llegada de 1969, se volcó de nuevo a sus prédicas evangélicas en favor de la autosuficiencia individual capitalista con «I don’t Want Nobody to Give Me Nothing (Open Up the Door, I’ll Get It Myself)». No le valían ni Santa Claus ni otras opciones subsidiadas por el estado. A pesar de haber respaldado a Humphrey hasta el día de las elecciones, no rechazó una invitación para actuar en el baile inaugural de Nixon en enero. «Sentía mucho respeto por Nixon —dice Ellis—. Tenía una camioneta con la que salíamos a pasear y me contó que contaba con aparatos secretos de escucha que Nixon le había regalado. ¡Vete a saber si era verdad!».

Los panteras, entre tanto, no atravesaban un buen momento. En septiembre de 1968, Huey Newton fue sentenciado a entre 2 y 15 años por asesinato y lesiones. Eldridge Cleaver, temiendo que la policía lo matara mientras esperaba a ser juzgado, se fugó a Cuba y de allí a Argel. Bobby Seale estaba a la espera de juicio por su intervención en los recientes altercados en Chicago. La alianza con el SNCC se había desmembrado con los ánimos tan envenenados que James Forman sufrió una crisis nerviosa y acabó en una unidad psiquiátrica, mientras Stokeley Carmichael hacía planes para trasladarse a Ghana con su esposa Miriam Makeba. A lo largo de 1969, 348 panteras fueron arrestados por enfrentamientos con la policía o por presunta conspiración, pero muchos otros pasaron a convertirse en informadores. Con todo, el director del FBI J. Edgar Hoover, cuyos agentes de contrainteligencia andaban ocupados infiltrándose entre las filas de los panteras, los seguía considerando «la mayor amenaza para la seguridad interna del país».

.....

Cuando Brown interpretó «Say It Loud» en Dallas, pocos días después de su lanzamiento en agosto de 1968, lo dispuso todo cuidadosamente, al pedir a los fans negros que gritaran «I'm black!» y al resto de la concurrencia que se sumara con «I'm proud!», pero después la despachó en menos de tres minutos como si fuera algo de lo que quisiera desembarazarse. «Gracias —dijo con franqueza—. La atmósfera parece tan despejada ahora. Ya podemos juntarnos de verdad».

Posteriormente, se lamentaría de que todo aquello le costara perder a un sector de su audiencia blanca que ya no volvería con él. «Pagué un precio por “Say It Loud!” —aseguraba—. La comunidad blanca lo entendió de manera completamente equivocada, como una suerte de afirmación agresiva que pretendiera amedrentar». Lo bastante ingenuo como para creer que podía controlar las reacciones de los oyentes ante sus canciones, le horrorizó que la canción se le hubiera ido de las manos para convertirse en un clamor radical, pero ¿cómo podía ser de otro modo? Cuando los velocistas olímpicos Tommie Smith y John Carlos subieron al podio en México 68 y alzaron sus puños enguantados al aire, imitando el saludo del Poder Negro, muchos espectadores negros se debieron de ver repitiendo las palabras de Brown. «Creían que lo que yo decía era “Mata al blanquito”», se quejaba. Mientras tanto, los que sí sostenían «Mata al blanquito» seguían viéndolo como un chupón del sistema. Era como un hombre que tratara de sujetar una lona bajo un huracán: por más que lo intentara, siempre había una esquina que se soltaba.

Se creía todopoderoso y que podía con todo aquello —dijo Ellis—. Y a veces se salía con la suya. —Entonces añadió bruscamente—: Se centraba primero y ante todo en James Brown. Tenía mucho potencial y podría haber hecho mucho para ayudar a la gente, cuando la mayoría de lo que hizo fue un timo. Se trataba de que le vieran como a un líder de nuestra comunidad. Afortunadamente, acertó con una buena plataforma [con «Say It

Loud!»] y me alegro de que así fuera.

Brown culpó del bajón de sus contrataciones para el año siguiente a la hostilidad blanca hacia su canción; había vuelto, decía, «a predicar en el coro». Bobby Byrd contestó al argumento aduciendo que era la nueva alianza de Brown con Nixon lo que le había restado seguidores. La verdad, igual que «el hombre negro más importante de Norteamérica», Brown ocupaba un espacio intermedio.

«Este-ismo, ese-ismo»

Plastic Ono Band, «Give Peace a Chance», 1969



El confuso credo político de John Lennon

John Lennon y Yoko Ono promoviendo su campaña «terminó la guerra» en los escalones del edificio Apple de Londres, 1 de diciembre de 1969.

La última semana de agosto de 1968, la misma en que la Nueva Izquierda y los matones del alcalde Daley libraban una batalla callejera en Chicago, las dos grandes bandas británicas sacaron nuevos sencillos: los Beatles, con «Revolution», escrita por John Lennon, y los Rolling Stones, «Street Fighting Man».

El contraste entre ambos era curiosamente perfecto. Desde que debutaran en el Top 40 con pocos meses de diferencia (los Beatles en octubre de 1962, los Stones el

junio siguiente), se habían convertido en los gemelos mal avenidos de la música británica. Sus diferencias en sonido y talante solían esquematizarse en una serie de oposiciones maniqueas: amor y sexo, día y noche, limpio y sucio, el ego y el ello, consuelo y peligro. Lo que hicieron estos nuevos sencillos es plasmar esa simplificación polarizada sobre el caos político de 1968, convirtiendo por un tiempo el favor del oyente por una u otra banda en cuestión de ideología más que de estética. Ambas canciones emergieron del malestar de la primavera anterior, pero ofrecían recetas radicalmente opuestas. Lennon regañaba a los radicales que llevaban estampas del presidente Mao y les exhortaba: «mejor libera tu mente»; Mick Jagger de los Stones gritaba «el verano está aquí y es el momento de luchar en las calles».

Greil Marcus, que se había manifestado en Berkeley la semana de la convención, escribió: «Los Beatles nos mandaban que recogiéramos todo y nos fuéramos a casa, pero los Stones parecían estar diciendo que éramos afortunados si teníamos una lucha que combatir y un lugar donde expresar nuestra postura». Recuerda a un DJ que puso los dos sencillos sucesivamente y dijo: «Ya sabéis cuál de los dos no está siendo emitido esta semana en Chicago». Tenía razón, «Street Fighting Man» fue vetado en las emisoras de Chicago y del área de San Francisco, mientras que «Revolution» fue emitida sin tregua. Todo lo que les interesaba a los manifestantes de Berkeley del disco de los Stones, apuntaba Marcus, era el título: una sugestión con virtudes mágicas.

La reacción de la izquierda al planteamiento antirrevolucionario de Lennon fue de indignado desencanto. La *New Left Review* lo maldijo como «un lastimoso grito asustado pequeñoburgués». En el periódico radical británico *Black Dwarf*, John Hoyland escribió «Una carta abierta a John Lennon»: «El amor que no se enfrenta al sufrimiento, la opresión y la humillación es irrelevante y descuidado». Con el permiso de Jagger, en el mismo número se reproducía la letra escrita a mano de «Street Fighting Man», yuxtapuesta con una cita de Engels. «El ritmo de la música de los Stones captaba el espíritu del 68 mucho mejor de lo que lo hacían los Beatles», escribió Tariq Ali, el director de *Black Dwarf*.

Pero sería Lennon, y no Jagger, quien se convertiría en el rostro del movimiento por la paz, para luego arrojarse de lleno en brazos de toda causa izquierdista que se le presentara. Y fue Lennon quien aportó al movimiento un himno duradero, «Give Peace a Chance». «Revolution» no fue más que la salida en falso de un viaje sin precedentes al corazón del activismo de las estrellas del *rock*.

.....●.....

Uno de los motivos por el que los comentaristas prestaron tanta atención a ambos sencillos era su cualidad novedosa. En tanto que los cantautores norteamericanos habían lidiado con la política ya desde el *revival folk*, la tradición cancionera de actualidad en Gran Bretaña se había ido marchitando. En parte se debía a que la

escena folk británica no produjo una figura como Dylan que pudiera tender puentes entre folk y *rock* —ninguna, sin duda, que pudiera competir con la potencia de los Beatles—, y en parte porque, en comparación con Estados Unidos, tampoco había mucho por lo que protestar. Con el relativamente benigno Harold Wilson (probablemente incompetente, pero nunca beligerante) en el número 10 de Downing Street y a falta de las turbulencias a escala nacional que convulsionaban Norteamérica, las preocupaciones de un joven británico parecían felizmente cotidianas. Tampoco el país estaba exento de problemas: la devaluación de la libra en 1967 fue sólo el indicador más llamativo de una economía cuya salud se agravaba. Sin embargo, las tasas de interés no forjan a revolucionarios.^[50] «No nos sentíamos presionados por cuestiones de gran calado —recordaba Sue Miles, cuyo esposo Barry era propietario de la librería contracultural Indica—. No había leva y uno podía dedicarse a tontear sin problemas».

Así que mientras los norteamericanos se angustiaban por vivir en la víspera de la destrucción, las canciones protesta definitorias en la Gran Bretaña de 1965 —«We've Gotta Get Out of This Place» de los Animals y «My Generation» de los Who— eran más libertarias que combativas. En tanto que Dylan había retratado solemnemente el abismo generacional como una batalla casi bíblica entre la juventud idealista y los matusalenes-señores de la muerte, los Who exigían poco más que el derecho a divertirse sin problemas: «I'm not trying to cause a big sensation / I'm just talkin' 'bout my g-g-g-generation» [no trato de causar gran impacto, / hablo sólo de mi generación].^[51]

Hasta 1968 la música de los Beatles era política más por accidente que por elección. En 1964, *Sing Out!* comentaba lo siguiente: «Su alegría de vivir es ya una canción protesta y una alternativa a este mundo que se prepara para la guerra». Aunque eso no era algo de lo que la banda fuera consciente. Si algunos críticos decidían contraponer el gozo extasiado de «She Loves You» con el aumento de las hostilidades en Vietnam, era cosa suya. En octubre de 1965, Paul McCartney le contó a *NME*: «Es verdad que no nos gustan las canciones protesta, porque no somos de los que van predicando por ahí y, además, dejamos a otros la tarea de mandar mensajes de ese estilo». Cuando le preguntaron si la banda lanzaría un disco de Navidad, bromeó: «Es que no es nuestro estilo, pero, pensándolo bien, quizá le sugiera a John un villancico protesta». Seis años después, la broma se convirtió en realidad.

Lennon aventuró su primera opinión política en junio de 1966, cuando el sello norteamericano de los Beatles, Capitol, retiró una edición de su álbum *Yesterday... and Today* por el escándalo provocado a raíz de la foto de portada, en la que los músicos aparecían ataviados con batas de carnicero cubiertas de carne cruda y muñecas decapitadas. Lennon dijo que la foto era «tan relevante como Vietnam». A lo largo de su gira posterior por Estados Unidos, Lennon siguió atentamente la evolución de la guerra. En una conferencia de prensa celebrada en agosto, la banda expresó: «No nos gusta la guerra, la guerra es una equivocación». Lennon enfatizó

luego su postura: «Pensamos en ella todos los días. No nos gusta. No estamos de acuerdo con ella. Pensamos que está mal». Era una declaración osada e inequívoca, aunque su impacto se vio algo amortiguado por la controversia reciente relativa a su observación previa de que los Beatles eran «más populares que Jesucristo».

Al regresar a Inglaterra, Lennon se dio un tiempo para aparecer en *How I Won the War*, una comedia negra sobre la Segunda Guerra Mundial dirigida por Richard Lester, que ya había fijado la imagen fílmica de los Beatles con *Qué noche la de aquel día* y *Help!* En el estreno, en octubre de 1967, Lennon declaró: «Odio la guerra. Si hay otra guerra, yo no lucharé y trataré de decirles a los jóvenes que tampoco lo hagan. Odio esta estafa».

Como cantautor, no obstante, Lennon no se prestó a la protesta explícita. Los sentimientos contra el sistema que afloraban en sus canciones eran más bien sesgados. En tanto que la primera letra política de los Beatles fue la poco edificante «Taxman» (1966), la irritada queja de George Harrison sobre el exorbitado impuesto del gobierno Wilson que gravaba a los más ricos, Lennon, pasmado ante el poderío sensorial del LSD, estaba más interesado en retorcer la realidad y ensimismarse con los detalles. La extraordinaria «A Day in the Life» daba la vuelta a la escritura periodística y hacía que los titulares recientes parecieran oníricos, distantes, absurdos. A su vez, «I Am the Walrus», de inspiración lewiscarrolliana, no era el sinsentido que de entrada parecía ser. Tal como señala el estudioso de los Beatles Ian MacDonald, puede leerse como «una diatriba contra Inglaterra que dinamita la enseñanza, el arte, la cultura, la ley, el orden, la clase, la religión e incluso la razón [...] la canción protesta más idiosincrática jamás escrita».

.....

El 17 de marzo de 1968, 25 000 personas se concentraron en Trafalgar Square en la mayor manifestación británica contra la guerra hasta la fecha. Fue organizada por la Vietnam Solidarity Campaign (VSC), fundada el año anterior por un grupo de izquierdistas que incluía a Tariq Ali, el joven y carismático director de *Black Dwarf*. Aunque el respaldo de Harold Wilson a la guerra del presidente Johnson bastaba para originar dicha campaña, su rechazo a complementar militarmente el respaldo garantizaba la lejanía del conflicto de la vida británica. Tal como sostuvo Robin Blackburn, colega de Ali en *Black Dwarf*: «La Guerra del Vietnam, por mucho que uno pudiera manifestarse en contra desde aquí, era cosa suya».

Sea como fuere, los integrantes del VSC eran activistas enérgicos. Su primera marcha, programada para que coincidiera con la Semana Contra la Leva en Estados Unidos, tuvo lugar en octubre de 1967. Cerca de 10 000 personas se habían concentrado pacíficamente ante la embajada norteamericana, situada en Grosvenor Square, mostrando cartas de apoyo de estudiantes, sindicalistas, diputados laboristas y celebridades como Vanessa Redgrave. En la manifestación del mes de marzo

ondearon banderas del Vietcong en Trafalgar Square cuando Redgrave se dirigía a la multitud. Los ánimos estaban encendidos mientras se encaminaban hacia Oxford Street. «Estoy seguro de que una abrumadora mayoría deseaba algo más que una victoria en Vietnam —rememoraba Ali—. Queríamos un mundo nuevo sin guerras, ni opresión ni explotación de clase, basado en la camaradería y el internacionalismo».

Pero al llegar a Grosvenor Square, se toparon con una resistencia mucho más dura de lo esperado. Alguien gritó «¡Qué vienen los cosacos!», al tiempo que unos policías a caballo cargaban contra los manifestantes. Éstos respondieron lanzando ladrillos y adoquines y, tras dos horas de lucha, evacuaron la plaza, algunos gravemente maltrechos. Los tabloides del día siguiente, reseñó Ali, parecían mostrarse más preocupados por la salud de los caballos. Esta denominada «algarabía por la paz» fue la primera experiencia británica de lucha callejera en la década y la presencia de Mick Jagger como espontáneo añadió un toque de glamur rebelde al asunto, por más que aquél pareciera más interesado en curiosear que en tomar la armas.

El rollo chic rebelde de Jagger había ganado pedigrí por su reciente enfrentamiento con la ley, por el que él y el guitarrista Keith Richards acabaron recibiendo penas de cárcel por posesión de narcóticos. Aunque el veredicto fue revocado tras la apelación, se hablaba de la existencia de un complot orquestado por el sistema contra aquel par de bribones. Jagger le contó entonces al *Sunday Mirror* que «la guerra nace por los políticos ávidos de poder y por los patriotas» y que «no debería existir la propiedad privada». Para aquellos optimistas que creían que las estrellas del *rock* podían estar en la vanguardia de la revolución, la presencia de Jagger en Grosvenor Square parecía un sueño hecho realidad.

Lo cierto es que Jagger era más bien ambiguo al respecto. «Street Fighting Man», inspirada en su experiencia en Grosvenor Square y en las revueltas estudiantiles de París acaecidas en mayo, no es tanto una llamada a las armas, como una confesión desencantada sobre «la mortecina Londres». «What can a poor boy do / Except to sing for a rock'n'roll band?» [¿qué puede hacer un pobre chaval / salvo cantar en un grupo de rocanrol?]. Cuando *Melody Maker* le preguntó a Jagger sobre política, soltó con jerga flipada: «Eh, ¿qué? Hazte cargo, enróllate. Pon otro disco y pasa de todo». A *NME* declaró: «Es una estupidez pensar que puedes empezar la revolución con un disco. ¡Ojalá!».

El cinismo de los Stones no era del todo gratuito. La siguiente manifestación de la VSC, en el mes de octubre, fue su canto del cisne. En aquel mismo período, tuvieron lugar diversas sentadas universitarias por distintos motivos, pero no tardaron en desinflarse.

En Norteamérica, los grupos de *rock* se han politizado mucho —dijo Jagger—. Se expresan abiertamente sobre la Guerra del Vietnam. Pero cuando regreso a Inglaterra, todo es completamente distinto, tan tranquilo y plácido. Si uno vive en este ambiente, se acaba desapegando de la política y escribe sobre ella de modo completamente distinto.

Greil Marcus describió sagazmente «Street Fighting Man» como «un retador rompecabezas emocional, no como una felicitación por estar en el bando bueno». Como suele pasar, sin embargo, las prevenciones que expresaba Jagger quedaban sepultadas bajo la exultante amenaza musical: sonaba como la revolución, eso era lo que importaba.

A final de año, los Stones sacaron *Beggars Banquet*, que presentaba el sardónico diálogo de clase «Salt of the Earth» y la sulfurosa «Sympathy for the Devil», en la que Jagger sonaba a la vez asqueado y fascinado por la violenta historia de la humanidad. Jon Landau, de *Rolling Stone*, así lo aprobó: «*Beggars Banquet* no es una polémica ni un manifiesto. No defiende nada... Dejan perfectamente claro que les asquea la sociedad actual, pero no les compete a ellos decir a la gente qué debe hacer. En su lugar, recurren a sus facultades musicales como a un sismógrafo para registrar la intensidad de sentimientos, la violencia, que imperan hoy en día». En pocas palabras, los Stones eran políticos sin tener que decir mucho.

.....

Lennon, por su parte, no estaba en el país durante la «algarabía por la paz». Se hallaba en un *ashram* de la India con George Harrison, estudiando con el Maharishi Mahesh Yogi, y fue allí donde se le ocurrió un verso de «Revolution». «“You know it’s gonna be all right” [ya sabes que todo va a salir bien] aludía a esa idea de que Dios nos salvará», contó más tarde. Desde su plácida lejanía, los acontecimientos acaecidos en Grosvenor Square debieron de parecerle agrios y vanos. Lo sorprendente es que no trabajara más el mensaje de la canción tras regresar a Reino Unido. Su argumento de que las protestas violentas provocaban la agresión policial y las andanadas de los tabloides era en gran medida cierto, pero lo expresó de un modo altanero y condescendiente que sin duda levantaría ampollas. Al igual que los tabloides, se dedicó más a criticar la expresión de rabia política que sus causas.

«Revolution» pronto se convirtió en la canción protesta más acaloradamente discutida de la historia, en las calles de Chicago y de Berkeley, en los órganos de la izquierda y la derecha y en el círculo musical. Nina Simone grabó un belicoso tema de respuesta titulado también «Revolution», que invertía la letra de Lennon casi verso a verso (Lennon dijo después que estaba «muy bien»). El *New York Times* yuxtapuso el rostro y la letra de Lennon con el del ídolo de la Nueva Izquierda Herbert Marcuse. El derechista *National Review Bulletin* cacareaba: «Quizá el cotarro de la Internacional Comunista haya por fin dado con su contrafigura: los Beatles. Los radicales ansiosos por apropiarse para la izquierda de la creatividad musical inmensamente popular de los Beatles no han encontrado en ella casi nada que les sea de provecho».

Greil Marcus odiaba el mensaje pero adoraba el vehículo: «Hay libertad y movimiento en la música, por más que la letra sea estéril y reprimida»; la ironía

resulta de que esta escandalosa grabación fue idea de McCartney, en tanto que Lennon se decantaba por la versión más lenta «Revolution 1», que luego aparecería en *The Beatles* (alias *El álbum blanco*). En dicha versión (grabada primero pero lanzada después), Lennon emborriona el mensaje al añadir a «*count me out*» [no cuentas conmigo] la preposición *in*, como un inserto que invalida extrañamente el planteamiento previo. «Puse los dos porque no estaba seguro», reconoció más tarde. Si no estaba convencido de lo que pensaba acerca de una cuestión tan incendiaria, uno se preguntaría, ¿para qué escribirla? Cuando Jonathan Cott de la revista *Rolling Stone* le preguntó cómo conjugaría un frustrado pantera negra aquella chorrada de «libera tu mente», Lennon sólo ofreció un tímido «no lo sé».

El pensamiento algo confuso de Lennon se reflejaba también en «Revolution 9», del mismo álbum, una tentativa osada y controvertida de colarle un *collage* vanguardista a los compradores de discos. Aunque más tarde arguyó que trataba de «pintar en sonido una imagen de la revolución pero... el error fue que era antirrevolucionaria», le auguramos buena suerte a cualquiera que encuentre un mensaje de cualquier clase, pro o anti, en sus ocho minutos de clamor lúcidamente desencajado.^[52] Hacia finales de 1968, el desencantado fan de los Beatles John Hoyland concluyó su condenatoria «Carta abierta a John Lennon» con una invitación: «Mira a la sociedad en que vivimos y pregúntate ¿por qué? Y luego... ven y únete a nosotros».

Lennon hizo algo del todo inusual: respondió. El cantante se hallaba en un estado de desazón fluctuante. En «Strawberry Fields Forever» (1967) había cantado: «No one I think is in my tree, I mean it must be high or low» [no veo a nadie posado en mi árbol, será que está más alto o más bajo], queriendo decir que se sabía aislado del resto, pero no que eso significara necesariamente, como explicó luego, que estuviera «loco o fuera un genio». También se sentía personalmente atacado por su nueva historia de amor con Yoko Ono. Después de la ofensiva implacable sufrida por «Revolution», agraviado, telefoneó a Tariq Ali para acusarlo de «publicar todos esos ataques contra mí». Ali le explicó con delicadeza que se trataba sólo de «críticas amistosas» e invitó a Lennon a responder.

En una carta que apareció en el *Black Dwarf* de enero de 1969, Lennon estalló: «No me importa lo que penséis tú, la izquierda, el medio, la derecha o cualquier puto club de niños. No soy tan burgués. No sólo estoy contra el sistema sino también contra vosotros». «No veo a nadie posado en mi árbol». Dijo que todas las revoluciones fracasaban por culpa de «dementes». Y acabó con una posdata: «Vosotros destrozáis... y yo construyo». Richard Neville de la revista *OZ* lo describió como «un clásico diálogo entre la Nueva Izquierda y la izquierda psicodélica».

Hoyland replicó con un análisis marxista que culpaba al sistema, más que a los dementes individuales, de los males del mundo: construye una sociedad mejor y crearás a personas mejores. Parece que seguía escociendo el «mejor libera tu mente» de «Revolution». «No, uno no puede andar feliz y contento cuando sabes que están

asando vivos a los muchachos en Vietnam... ¿Por qué no podías decir “también” que es lo que diría yo? Y concluía: —Sólo quisiera que estuvieras algo más de nuestra parte. Nos irían bien algunas buenas canciones».

.....

Lennon y Ono se casaron en marzo de 1969 y pasaron la luna de miel en el Hilton de Ámsterdam, donde anunciaron que permanecerían en la cama una semana como «protesta contra todo el sufrimiento y la violencia en el mundo». Esta «encamada» conjugó la fantasía de John, el gusto por la *performance* de Yoko y el ideario *yippie* sobre «luchar a través de las junglas televisivas», a la vez que procuró una alternativa más lúdica a la solemnidad del movimiento por la paz. Inevitablemente, muchos representantes, tanto de los medios convencionales como de la contracultura, atacaron aquella iniciativa que les parecía narcisismo de estrella roquera de la peor especie. Sin embargo, a juzgar únicamente por las columnas escritas y el tiempo de emisión destinado al ardid propagandístico, la cosa funcionó.

Siguieron otros trucos desenfadados: la feliz pareja mandó simbólicas «bellotas de la paz» a líderes mundiales e inventó el «saquismo», postulando que si todos nos ataviábamos con un saco sólo se nos juzgaría por lo que decíamos, no por nuestro aspecto. Pero lo que la prensa deseaba saber era qué esperaban conseguir de todo aquello. «Todo lo que decimos es “dad una oportunidad a la paz” —dijo Lennon a los periodistas en Viena—. Si lo menos que podemos hacer es que alguien se ría, estamos dispuestos a ser los payasos del mundo, porque creemos que ahora mismo la cosa es seria».

En mayo la pareja trató de repetir la «encamada» en Estados Unidos, pero al serles denegada la visa se quedaron del otro lado del paralelo 49, en la habitación 1742 del hotel Fairmont Elizabeth Queen de Montreal. Y permanecieron acostados en la cama gigante, vestidos de blanco y rodeados de flores, mientras reporteros y fans se apiñaban en el pasillo. «Fue hilarante —declaró Lennon más tarde a *Playboy*—. Sí, estábamos haciendo un anuncio por la paz en la portada de los periódicos, en lugar de un anuncio por la guerra».

Entre tanto, en un rincón de Berkeley, los acontecimientos estaban a punto de alcanzar un punto crítico. Alentados por el *yippie* Stew Albert, cientos de lugareños habían transformado un solar de propiedad universitaria en un paraje pintoresco conocido como Parque del pueblo. El gobernador Reagan, que contemplaba el campus como «un refugio de simpatizantes comunistas, revoltosos y perversos», mandó a la policía a que tomara el parque y erigiera una valla. El 16 de mayo, 6000 manifestantes marcharon hacia el parque y fueron recibidos por porras, perdigones y gas lacrimógeno. Reagan convocó también a la Guardia Nacional; James Rector, herido en el pecho por disparo de fusil, fue la primera baja estudiantil de la época. Hablando con la radio KPFA de Berkeley durante los enfrentamientos, Lennon hizo

un llamamiento de lo más inane a la no violencia. «Al monstruo le da igual: el ogro azul está majara», dijo, malogrando su argumento al comparar a la policía de Berkeley con los caricaturescos villanos de la película *Yellow submarine*. El joven crítico Robert Christgau habló en nombre de muchos izquierdistas cuando terció: «Las palabras de Lennon consolidaron su recién estrenado estatus como un mierda pomposo».

En docenas de entrevistas a las que se sometió la pareja en Montreal, Lennon vacilaba sobre la cuestión de las tácticas del movimiento, sin respaldar ni condenar la violencia universitaria pero sugiriendo que los activistas pensarán «en otra cosa». En cuanto a qué podía ser esa «otra cosa», no se mostraba muy resuelto. Sin embargo, la última noche de la «encamada», Lennon se sacó un as de la manga y presentó una canción que acababa de escribir, basada en su eslogan de la conferencia de prensa en Viena: «Dad una oportunidad a la paz». Junto con John y Yoko, en la habitación se hallaban Timothy Leary y su esposa Rosemary, el hombre de confianza de los Beatles Derek Taylor y el periodista Paul Williams, que estaba allí para documentar el encuentro de Lennon con Leary para *Playboy*. Tal como lo recordaba el periodista: «Daba la impresión de que había estado jugueteando con aquel estribillo... y las estrofas se ensartaban como una charla espontánea acerca de cualquier cosa que le hubiera llamado la atención recientemente... Nos cantó, enternecedor, como si fuera un poeta leyendo sus últimos apuntes del diario personal».

Aquella misma mañana, Lennon registró la canción en una grabadora de ocho pistas y ante una cámara de vídeo, con una formación de cantantes y guitarristas que parece un chiste de personajes variopintos entrando en un bar: Yoko, Taylor, Williams, los Leary, los cómicos Dick Gregory y Tommy Smothers, la cantante pop Petula Clark, un rabino, un sacerdote y los integrantes canadienses del templo Radha Krishna. El compás lo marcaron los bongos de los *hare krishnas* a los que se sumó la mesa de caoba del comedor. La letra del coro se escribió en un folio que pegaron en la pared.

«Give Peace a Chance» debe de ser el sencillo más desastrado lanzado jamás por una estrella planetaria. Los versos, que se mofan de la política, la religión, los medios y todos tipo de -ismos (*revolution* pretende rimar con *masturbation*, *rabbis* [rabinos] con Popeyes), se quedan a medias y prevalece el coro, machacón, acompañado por el ritmo seco marcado contra la mesa. Es también la única canción protesta literalmente autocelebratoria, al concluir con Lennon y su banda improvisada aplaudiéndose a sí mismos. No es tanto un fin en sí mismo como el punto de partida para algo de mayor calado.

.....●.....

En 1969, la coalición contra la guerra se desmoronó y se reconstruyó, en circunstancias demasiado complejas para describirlas aquí. El flamante Vietnam

Moratorium Committee, fundado para demostrar que los estudiantes «no son simples “locos radicales” sino “vuestros hijos e hijas”», concibió un National Moratorium Day [Día de la Moratoria Nacional] para el 15 de octubre. Dos millones de personas en toda Norteamérica se pusieron brazaletes negros, hicieron tañer las campanas de las iglesias, izaron banderas a media asta, leyeron en voz alta los nombres de los muertos y expresaron su desacuerdo no violento de maneras diversas. El nuevo Mobe, que venía a reemplazar al viejo y fragmentado, organizó su propia movilización para el 15 de noviembre.

En la manifestación principal en Washington D. C., Pete Seeger empezó a cantar «Give Peace a Chance» ante una multitud de medio millón de personas. De entrada, la canción no surtió gran efecto en Seeger —«Confieso que cuando la escuché la primera vez, me pareció poca cosa. Pensé: “es la típica nadería que no va a ninguna parte”»—, pero también es cierto que algo parecido es lo que había pensado de «This Land Is Your Land». Cambió de parecer cuando oyó que una mujer la cantaba el Día de la Moratoria Nacional y decidió, en un ramalazo, cantarla en Washington. «¿Estás escuchando, Nixon? —gritó—. ¿Estás escuchando, Agnew? ¿Estáis escuchando en el Pentágono?».

Para los presentes fue uno de los días más emocionantes de sus vidas —recordaba él mismo en *The Incomplete Folksinger*—. El punto álgido de la tarde llegó, aunque sea yo quien lo diga, cuando el hermano Fred Kirkpatrick y yo empezamos con una frase de un disco del beatle John Lennon. Se sumaron Peter, Paul and Mary, así como el cantante Mitch Miller, y enseguida cientos de miles de personas empezaron a cantarla, meneando el cuerpo, ondeando banderas y pancartas de derecha a izquierda en una coreografía masiva. No era tan militante o enérgica como debe ser una canción así, pero unió a la multitud como ninguna otra canción o discurso había logrado en toda la tarde.

Lennon estaba exultante. Tal como le diría más tarde a Tariq Ali: «Me alegró cuando el movimiento en Norteamérica adoptó “Give Peace a Chance” porque la había escrito pensando en eso. Tenía la esperanza de que en lugar de cantar “We Shall Overcome”, del siglo XIX o algo así, se cantara algo del momento. Sentí la obligación de escribir una canción que la gente pudiera cantar en un *pub* o en una manifestación». El sencillo y el cántico eran, en efecto, entidades separadas. En el disco, el coro ejerce de remate y réplica a la prolija sobrecarga de estrofas y versos. Aislado, pasó a convertirse en el mensaje entero, jubiloso o solemne, según fuera el ánimo de la multitud, fiel en ese sentido a la venerable tradición de «We Shall Overcome» y «No nos moverán». Poco sorprende, pues, que Seeger acabara adorándola: aquélla era una auténtica canción del pueblo. «Quizá no tengamos un líder, pero al menos ahora tenemos una canción, y un movimiento de masas no va a ninguna parte sin una canción», declaraba un manifestante a *Newsweek*.

Entre tanto, Lennon se embarcó en un activismo político frenético, haciendo pública la tragedia de los refugiados hambrientos de la independizada provincia

exnigeriana de Biafra, donando dinero a gitanos y ocupas y sumándose a la campaña para limpiar la memoria de James Hanratty, ejecutado en 1962 por los asesinatos de la carretera A6. En noviembre devolvió su Orden del Imperio Británico en protesta por «la implicación británica en el conflicto Nigeria-Biafra, contra nuestro apoyo a Norteamérica en Vietnam y contra el hecho de que [el nuevo sencillo] “Cold Turkey” se cayera de las listas». John y Yoko anunciaron también sus planes de organizar un festival por la paz en Toronto en julio, así como la ambiciosa e inviable campaña «International Peace Vote». No llevaron esos planes a la práctica: sin duda, hasta los poderes de persuasión de un beatle tenían sus límites.

En diciembre, la pareja lanzó una nueva campaña que, quizá sin saberlo, retomaba la frase de Phil Ochs «La guerra terminó», pero mientras Ochs había salido a la calle para promover su iniciativa, los Lennon se limitaron a contratar vallas publicitarias en grandes ciudades del mundo para exhibir el mensaje: «La guerra ha terminado — Si lo queréis así — Feliz Navidad, John y Yoko». Se trató de un gesto algo esnob.^[53]

El mismo mes, los Rolling Stones marcaron el fin de la década con *Let It Bleed*, un disco que Jagger describió como un «apocalipsis». «Gimme Shelter» abrió el álbum como un trueno. Inspirado, dijo Jagger, por «la Guerra del Vietnam, la violencia de las pantallas, los saqueos e incendios», sonaba, a diferencia de la tentativa de Barry McGuire, como la vigilia de la destrucción. El tema «You Can't Always Get What You Want» [no siempre consigues lo que quieres] despedía no sólo el álbum sino también la década con una nota debidamente ambigua, a la vez jubilosa, derrotada y pragmática. La referencia de Jagger de asistir a «la manifestación» aguzaba las implicaciones políticas de la canción: no siempre consigues lo que quieres, pero a veces consigues lo que te conviene. El disco liquidó el período de coqueteo de los Stones con la revolución. Tal como apuntó Keith Richards, «No cargas con ninguna responsabilidad cuando agarras una guitarra o cantas una canción, porque no estás en una posición de responsabilidad».

En su libro de 1970 *Revolt Into Style*, el músico y crítico George Melly reflexionó sobre los sucesos ocurridos en 1968 en Londres:

Era sin duda el momento en que uno esperaría que el pop aportara los himnos, los motivos, las canciones para la barricada. Y no sucedió nada parecido... A todos los efectos, la agitación política de 1968 demostró que la música pop, en el sentido revolucionario, no iba a ningún lado, aquello era una revuelta falaz sin programa alguno más allá de la pretensión de legalizar la hierba.

Aunque el análisis de Melly es bastante incontrovertible, a finales de 1969 Lennon ya era, para bien o para mal, la fachada del movimiento por la paz. Hizo una declaración pública en la que anunciaba que 1970 sería «el año 1, porque creemos que la última década fue el fin de la vieja maquinaria que se cae en pedazos. Y

creemos que podemos arreglarlo, con tu ayuda... Tenemos grandes esperanzas en el año nuevo». La BBC lo declaró «hombre de la década». El *Daily Mirror*, sin embargo, lo coronó como «payaso del año» en un editorial burlón: «El grito del señor Lennon es “¡paz!”. ¿Qué tal si nos dejas en paz, colega?».

.....

Aquel mes de septiembre ni el *Mirror* ni nadie fuera del círculo más íntimo de los Beatles sabía que Lennon les había dicho a sus compañeros del grupo que deseaba dejarlo, y accedió a mantenerlo en secreto hasta que se resolvieran una serie de asuntos legales. La canción más poderosa que aportó a sus últimas sesiones de grabación —que cristalizarían en el álbum *Abbey Road*— fue «Come Together», que respondía a la petición de Timothy Leary, formulada en aquel hotel de Montreal, de contar con un himno destinado a su poco prometedora campaña para reemplazar a Reagan como gobernador de California (el eslogan de la campaña era «come together, join the party» [uníos, apuntaos a la fiesta]). Los versos sin sentido recordaban a «I'm the Walrus», aunque el estribillo «come together, right now, over me» resultaba algo más explícito que el de aquella otra («goo goo goo joob»).

A principios de 1970, cuando la inminente separación del grupo seguía sin conocerse, el activismo de Lennon seguía a buen ritmo. Puso todo su empeño en causas como el movimiento antiapartheid, el CND y Michael X, un sedicente portavoz de los negros británicos cuya presunción y confusa retórica le cosecharon la desconfianza de muchos izquierdistas, aunque lograra seducir a los Lennon.

En marzo, Lennon se topó con el trabajo del psicoterapeuta Arthur Janov, quien creía en el exorcismo de los demonios de la infancia a través de lo que denominaba terapia del grito primal. Tras superar su adicción a la heroína, Lennon se entregó a ello en cuerpo y alma. Mientras se sometía a terapia en Los Ángeles, escribió la mayoría de las canciones de su primer álbum post-Beatles, *John Lennon / Plastic Ono Band*. Lanzado a finales de año, resultaba la confesión personal más dolorosa planteada por una estrella del *rock*. Canciones como «Mother», «My Mummy's Dead» e «Isolation» suponían dolorosas catarsis personales, pero había también un par de compromisos significativos con el mundo exterior. En «God», Lennon desechaba una serie de iconos, de Jesús a Buda, pasando por Kennedy y Hitler, hasta Dylan y, en el culmen de la herejía, a los propios Beatles. Y luego estaba «Working Class Hero».

Lennon la calificaría de «canción revolucionaria... Pienso que el concepto es revolucionario y espero que sea para trabajadores y no para niños y locas». Con un fondo airado, la canción combina retórica marxista («keep you doped with religion and sex and TV» [te anestesian con religión, sexo y TV]), análisis janoviano («the pain is so big you feel nothing at all» [es tanto el dolor que no sientes nada en absoluto]) y autobiografía. Aunque algunas frases podrían aplicarse a cualquier

trabajador, otras sólo pueden referirse al propio Lennon: el hombre que se ha encaramado a la cima para ver que sigue siendo un «puto campesino». El último verso es amargamente sarcástico: «If you want to be a hero, well just follow me» [y si quieres ser un héroe, pues, bien, sígueme]. Como canción acerca de Lennon es asombrosa, por más que la idea de «trabajador» resulta más bien inaprensible; a Lennon le faltó siempre la empatía instintiva de McCartney por el hombre de a pie.

Estas canciones aportan varias pistas sobre el nuevo estado mental de Lennon, pero fue él mismo quien desveló toda su renovación ideológica en dos extensas entrevistas publicadas a principios de 1971. Ya había matado a los Beatles y parecía dispuesto a enterrarlos, con todo lo que representaban. «Lo único que pasó es que nos disfrazamos —le dijo a Jann Wenner de *Rolling Stone*—. Los mismos capullos están al mando, la misma gente gestiona todo, es exactamente lo mismo... el sueño se acabó».^[54] Las ampollas que había levantado «Revolution» seguían incordiándolo. «Yo pensaba de verdad que el amor nos salvaría, pero ahora llevo una chapita del presidente Mao, así estamos... Estoy empezando a pensar que está haciendo un buen trabajo, eso parece».^[55] También rezongaba acerca de los izquierdistas que preferían «Street Fighting Man»: «Me irrita que los Stones fueran considerados revolucionarios y los Beatles no».

Su diálogo con Tariq Ali y Robin Blackburn en el nuevo periódico marxista *Red Mole* era más revelador si cabe. La entrevista, que se prolongó varias horas en la mansión de Berkshire de John y Yoko, Tittenhurst Park, fue un acto de revisionismo total, plagado de jerga radical y psiquiátrica. De manera algo melodramática, describió su paso por la banda más importante del mundo como una «completa opresión» y una «humillación tras otra» (no especificó si dichas penurias fueron peores que las padecidas por los artistas disidentes durante la Revolución Cultural) y despachó su voluntad por triunfar como un producto de la represión emocional. Su característico lenguaje juguetón se había reformulado en dogmas de lo más manidos: «Si conquistáramos Gran Bretaña, nuestra tarea sería barrer a la burguesía y mantener el estado mental revolucionario en el pueblo». La última pregunta de Ali resulta única en los anales de las entrevistas a estrellas de *rock*: «¿Cómo crees que podemos destruir el sistema capitalista aquí en Gran Bretaña, John?».

El día siguiente a la entrevista, un Lennon entusiasta telefoneó a Ali: «Oye, estaba tan exaltado con las cosas que hablamos que he escrito esta canción para el movimiento, así podéis cantarla en las manifestaciones». Se la cantó al teléfono y le preguntó al atónito Ali: «Bueno, ¿qué te parece?». Ali le dijo que era «una canción ideal para manifestarse».

Adaptando el eslogan de los panteras negras «all power to the people» [todo el poder para el pueblo], la canción se llamó «Power to the People», una reconvención manifiesta de «Revolution». Ahora Lennon cantaba: «Say we want a revolution, / We better get on right away» [dices que quieres la revolución, / mejor que empecemos ya]. En tanto que «Give Peace a Chance» sólo pedía la posibilidad de un cambio, este

nuevo himno lo exigía. Lanzado como sencillo en marzo de 1971, superó en las listas norteamericanas a «Revolution» o «Give Peace a Chance», exhibiendo así la capacidad inigualable de Lennon para llevar la política radical al ámbito cotidiano. El cantante declaró en *Melody Maker*: «“Power to the People” no pretende hacer la revolución. Es para que la gente la cante como los cristianos cantan sus himnos».

En años siguientes, cuando su fuego revolucionario se fue extinguiendo, Lennon desestimó la canción por haberla «escrito como durmiendo y con ánimo de complacer a Tariq y a los de su índole», una admisión tácita de que su tan voceado despertar político no era más que otro autoengaño. Tras haberse librado de Dios, la heroína y los Beatles, Lennon necesitaba algo para llenar el vacío. Como le dijo Stew Albert al escritor Jon Wiener: «Cuando alguien se hace tan rico y famoso, uno se pregunta de dónde viene su motivación. Ya no estás hambriento. Y la política se convirtió en el nuevo apetito de John. Todo un mundo nuevo por aprender».

.....

En noviembre de 1971, *Melody Maker* le preguntó a Paul McCartney sobre el nuevo sencillo de su viejo compañero, «Imagine». Aseguró que era «lo que John es en realidad, aunque en los otros discos había demasiado rollo político». Lennon mandó enseguida una carta a la revista diciéndole a McCartney que «Imagine» era «¡¡un “héroe proletario” azucarado para conservadores como tú!! Evidentemente no pillaste la letra. ¡Imagina!».

Pero McCartney no era el único que percibía sólo esa vertiente azucarada. Verso a verso, «Imagine» es una canción radical que repudia a Dios y la propiedad privada. Se acoge al idealismo de la vida-es-aquello-en-que-la-conviertes de «All You Need Is Love» y, como apuntaba Jon Wiener, a la idea de Marcuse acerca del cambio social como producto de la imaginación utópica. Sin embargo, la canción en sí era tan hermosa y etérea que propiciaba una lectura equívoca, y había algo en el tono, como ocurre a menudo con Lennon, que chirriaba. El paternalismo de «I hope some day you'll join us» [espero que un día te nos unas] venía reforzado por el vídeo atrozmente inopinado: si uno va a cantar «Imagine no possessions» [imagina que no hay propiedades], es mejor no hacerlo sentado ante un piano de cola en un salón de tu casa palaciega. Al igual que con «Revolution», Lennon parecía esperar que los oyentes entendieran sus verdaderas intenciones ajeno a su propio barullo discursivo.

Resulta asombroso cuántas de las últimas letras de Lennon adoptaron el mismo formato básico de «Give Peace a Chance» y «God», como listas de cosas con las que no quería tener nada que ver: constructos sociales («Imagine»), roles («I Don't Wanna Be a Soldier Mama I Don't Wanna Die») y gente pernicioso («Gimme Some Truth»). Esta última era con mucho la más combativa, al denunciar a hipócritas, chovinistas, divos e «hijos gallinas y rapados de Tricky Dicky [Nixon]». Hacía las veces de gemelo cáustico de «Imagine».

Para cuando el disco había llegado a las tiendas, Lennon había abandonado para siempre Gran Bretaña, donde lo echarían enormemente en falta. Aquel verano estuvo presente donde fuera que el activismo izquierdista se organizara. Cuando los editores de la revista underground *OZ* fueron procesados por obscenidad, Lennon sacó «God Save Us» y «Do the Oz» a fin de recaudar fondos para los gastos legales. Cuando el gobierno británico empezó a encarcelar sin cargos a presuntos terroristas en Irlanda del Norte, se sumó a una manifestación en Oxford Street con una pancarta en la que se leía «por el IRA, contra el imperialismo británico». Cuando los trabajadores navales escoceses de la célebre región radical de Clydeside, ante el cierre inminente de los astilleros, siguieron trabajando para demostrar su viabilidad, Lennon les mandó miles de libras. (Al conocer la noticia, un trabajador duro de oído exclamó: «¡Pero si Lenin está muerto!»).

Así que uno puede imaginarse el impacto y la decepción cuando, pocos días después, Lennon le dijo a Tariq Ali que se trasladaba a Estados Unidos para ayudar a Yoko a luchar por la custodia de su hija Kyoko contra su segundo esposo, Anthony Cox. Ali se preguntaba más tarde qué habría sucedido si Lennon hubiera permanecido unos meses más para presenciar la primera huelga nacional de mineros desde los años veinte.

En Nueva York, Lennon conoció a los cabecillas *yippies* Jerry Rubin y Abbie Hoffman, cuya lejanía de la clase trabajadora era bien conocida —lamentó Ali—. Los jóvenes mineros que se manifestaron en Saltley Gates, Birmingham, habrían sido una compañía mucho más gratificante para Lennon y estoy seguro de que habría respondido con generosidad a sus llamadas de solidaridad.

O no. Incluso si se hubiera quedado, el volátil Lennon no habría tardado en distanciarse de la cuadrilla de *Red Mole*. Tal como demostró su estancia en Estados Unidos, su fervor militante estaba destinado a apagarse pronto. Antes de que sucediera, se zambulló en la caótica diáspora de la Nueva Izquierda, descubrió los límites de la celebridad y compuso algunas de las peores canciones protesta jamás grabadas.

«¡Guerra! ¡Dios santo, tíos! ¿Para qué sirve?»

Edwin Starr, «War», 1970



Norman Whitfield, Marvin Gaye y la radicalización de la Motown

Cubierta de *War*, Edwin Starr (Motown, 1970), edición alemana.

Antes de que la discográfica Motown pasara a reflejar la rabia de la Norteamérica negra, la rabia de la Norteamérica negra irrumpió en la Motown.

Era la tarde del 23 de julio de 1967. En el Fox Theatre de Detroit, una de las bandas más potentes del sello, Martha Reeves and the Vandellas, encabezaba la *Swinging Time Revue*, un espectáculo promovido por una emisora local de televisión. Reeves acababa de cantar su mayor éxito, «Dancing in the Street», y estaba a punto de presentar el más reciente, «Jimmy Mack», cuando la avisaron de urgencia desde un lado del escenario para contarle las noticias: Detroit estaba ardiendo.

Me dijeron que todo el mundo tenía que irse a casa, recoger a los niños y salir del teatro de manera ordenada para evitar posibles percances en una estampida —recuerda Reeves—.

Todos teníamos miedo de que nos matara un bando u otro: los alborotadores o las fuerzas armadas.

Los disturbios comenzaron de madrugada después de una incursión policial en un popular garito *after-hours* de la calle 12, pero se había desmandado con tal rapidez que la policía local se había visto superada. A la mañana siguiente, el alcalde de Detroit, Jerome Cavanagh, y el gobernador de Michigan, George Romney, solicitaron ayuda federal al presidente Johnson. Johnson, con su reputación de liberal hecha trizas en las junglas de Vietnam, era reacio a mandar tropas contra su propia gente, pero no tuvo elección. Aquella noche las botas de los paracaidistas federales marcharon sobre las aceras de Detroit. Era la ciudad que se enorgullecía del diálogo entre el liderazgo negro y blanco y que había dado pie a admirados retratos en la prensa nacional: un año antes, la revista *Look* la nombró «all-America city». Al mismo tiempo, no obstante, el *Michigan Chronicle*, advirtiendo amenazas poco atendidas como el desempleo y la violencia policial, se había preguntado «¿puede pasar en Detroit?». Podía pasar y pasó.

El futuro guitarrista de la Motown Dennis Coffey estaba grabando en los estudios Golden World cuando empezaron a propagarse los disturbios. «Abajo, en la calle, habían lanzado cócteles molotov contra una droguería, de modo que tuvimos que mandar a varios para vigilar las llamas a fin de poder terminar la sesión sin que se incendiara el estudio». Otis Williams, de los Temptations, permaneció en el suelo de su apartamento durante horas, atento al tiroteo en la calle. «A la mañana siguiente salí a hacer la compra —escribiría más tarde—. En todas las esquinas había soldados apostados con armas. Tenían órdenes de disparar a los saqueadores y la tensión era tal que podía cortarse». Algunos tanques pasaron ante las dependencias de la Motown en Grand Boulevard Oeste, a unas pocas manzanas de la calle 12.

Berry Gordy, el hombre que se había hecho rico con la creación de la Motown, no tenía ningún interés en la música con mensaje, pero después de que se extinguieran los fuegos y de que los tanques abandonaran las calles, la Motown ya no podía permanecer ajena a lo que sucedía más allá de sus paredes. Para bien o para mal, se respiraba política.

Se respiraba política —coincide Otis Williams—. Cuando te encuentras en tu casa y puedes oír una ametralladora del calibre 50 disparando por el barrio, se respira y a lo bestia.

.....

Cuando los Temptations firmaron con el sello Miracle de la Motown a principios de los años sesenta, el director musical Maurice King los aleccionó acerca de la política cautelar de Hitsville.^[56]

Nos decía: «No os enredéis hablando a la gente de política, religión, cómo gastar el dinero o con quién hacer el amor, porque perderéis vuestra base de fans» —recuerda Williams—. Así que no dejéis que ningún entrevistador os haga hablar de política. Basta decirles que no somos políticos, sólo cantamos.

La advertencia venía directamente de Gordy. Nacido en 1929, había heredado las aptitudes comerciales de su padre, Berry Sr., un emprendedor hecho a sí mismo que había puesto a su tienda el nombre del padre fundador de la iniciativa privada negra, Booker T. Washington. Cuando sus sueños de gloria pugilística se desvanecieron, Berry Jr. se puso a trabajar como una mula en los negocios de su padre y luego, como tantos hombres en Detroit, logró un empleo en la fábrica Ford, conocida como «la casa asesina» por el trabajo extenuante y los horarios interminables.

Su vía de escape fue la composición de canciones. En 1957 aprovechó la oportunidad de escribir para el prometedor cantante Jackie Wilson y entabló amistad con otro intérprete, William «Smokey» Robinson, que por entonces tenía 17 años. A pesar de los éxitos que escribió para Wilson y para los Miracles de Robinson, Gordy seguía arruinado por culpa de la pensión alimenticia y la manutención que debía pagar. En 1969, el saldo de este aspirante a manufacturar éxitos arrojaba una media de 100 dólares. Su frustración lo llevó a escribir una canción sobre una necesidad más apremiante que el amor: «Money (That's What I Want)».

Gordy y Robinson concibieron la Motown en un trayecto en coche por las carreteras de Michigan el invierno de 1959. ¿Por qué quedarse a merced de las discográficas cuando podían constituir la suya propia? Gordy dedicó tanta atención a la estructura económica de la incipiente empresa como a su sonido *pop-soul* limpio y fresco. Las oficinas en el 2648 de Grand Boulevard Oeste se convirtieron en un imán para el talento musical negro de la ciudad, que incluía a un cantante alto y carismático llamado Marvin Gay (luego Gaye), que pasaría a ser su activo principal y su mayor dolor de cabeza.

Gordy había aprendido un par de cosas en la línea de montaje de Henry Ford. Por más que le gustara la música pop, ésta era un producto como cualquier otro y, a tal efecto, la Motown se desarrolló como una maquinaria industrial extraordinariamente eficaz.

En la fábrica, los coches empiezan como un mero almacén y pasan por las cintas transportadoras hasta que salen de la línea de montaje convertidos en coches nuevos y flamantes —escribió en su autobiografía—. Yo aspiraba al mismo concepto para mi empresa, sólo que con artistas, canciones y discos.

Gordy creía en la competencia saludable. Organizó equipos rivales de redacción de canciones en salas distintas, les encargaba éxitos a todos ellos y escogía las mejores. Los resultados lo eran todo y los egos estaban para sufrir y lastimarse. Los

compositores prometedores tenían que demostrar su talento una y otra vez antes de soñar con sumarse a la troika estelar de Holland, Dozier y Holland. La rígida jerarquía de la Motown dictaba incluso la marca de coche que cada cual podía conducir. La jaula de los leones de todo aquel montaje era el departamento de control de calidad, en cuyas reuniones del viernes se fustigaba a las canciones para ver si merecían el visto bueno. Las elegidas recibían la impronta sónica de la Motown en la fase de mezcla, en que se pulía toda excentricidad que no se ajustara al molde del sello. En ocasiones los productores no sabían lo que se le había hecho a su canción hasta que el disco estaba ya listo para salir. Con cada lanzamiento orquestado hasta en su más mínimo redoble, ¿qué posibilidades podía tener alguien de colarle un mensaje controvertido a los guardianes del control de calidad?

.....

En 1965, los primeros Annual Dignity Projection and Scholarship Awards galardonaron a la Motown «por la difusión coherente y sin reparos de la música afroamericana por parte de artistas afroamericanos que proyectan una dignidad vibrante». La expresión «sin reparos» merece una reflexión. Sin duda, Gordy no se avergonzaba de su raza, pero tampoco pretendía convertirla en una cuestión polémica. Desde su concepción, aspiraba a que la infraestructura de la Motown y su audiencia fueran multirraciales. Gordy educaba a sus artistas en cuanto a vestimenta y elocución, y les moldeaba una imagen sobria y alegre. A su modo de ver, las maneras y el lenguaje de la calle podían quedarse en la calle.

La música de la Motown siempre se gestionó para ser aceptada por el más amplio espectro social —dice Otis Williams—. Puedo entender que fuera muy [cauto] porque era mejor evitar algo tan abiertamente revelador que el DJ decidiera no ponerlo.

Tampoco es que los artistas de la Motown ignoraran la situación política. Cuando la *Motown Revue* llegó a los estados sureños a finales de 1962, se dio de bruces con el prejuicio racial. Llegaban a hoteles donde sus reservas habían desaparecido misteriosamente y se presentaban en restaurantes donde su presencia no era bienvenida. «Es un insulto atroz cuando te paseas con un buen dinero en la cartera y no puedes comer —le dijo Martha Reeves al escritor Gerri Hirshey—. En el sur dispararon a nuestro autobús. Pensaron que éramos viajeros por la libertad».

Pero nada de todo eso se filtraba en la música, al menos no de modo explícito. Chuck D, de Public Enemy, considera la música *soul* de mediados de los sesenta como «el período de maduración». En lugar de canciones de protesta declarada, existían propuestas camufladas, de sentido implícito o inferido. Los DJ negros emitían canciones con mensaje como «A Change Is Gonna Come» o «Keep on Pushing» junto con clásicos del *soul* como «Stand By Me», que se politizaban por

asociación. Algunas palabras clave resonaban en los oídos de algunos oyentes y pasaban desapercibidas para otros. Así fue cuando Otis Redding se quejaba, en su versión de los Rolling, de que no podía obtener satisfacción, cuando Aretha Franklin, versionando a Otis, exigía urgentemente respeto o cuando Martha and the Vandellas llamaban a la nación a que se pusiera a bailar en las calles: algunos detectaban una disensión en clave.

Tal fue la popularidad del «Respect» de Aretha el verano de 1967 que la revista *Ebony* lo designó como «el verano de ‘Retha, Rap and Revolt» [Aretha, Rap Brown y revuelta]. «Aretha era lo más y era la jefa —escribió el poeta negro Nikki Giovanni—. Si hubiera soltado “venga, a por ello”, lo habríamos hecho». A pesar de que la cantante nunca diera ese paso, su popularidad se mantuvo inalterable.

Aretha era hija de una celebridad en la ciudad, el extravagante C. L. Franklin, por las puertas de cuya casa habían pasado personajes como Mahalia Jackson, Lou Rawls y Sam Cooke.^[57] A los 14 años, Aretha ya era una sensación del góspel, se embarcó luego en una deslucida carrera en el jazz hasta que en 1967, con *I Never Loved a Man the Way I Love You*, decidió explotar la potencia de su vigorosa voz y pasó a convertirse para muchos norteamericanos en la quintaesencia del *soul*.

Aunque ese álbum incluyera una versión de «A Change Is Gonna Come» y la omnipresente y multifacética «Respect» («la canción asumió una significación monumental», escribió en sus memorias) y aunque entre sus lanzamientos de 1968 se contaran «People Get Ready» de Curtis Mayfield y la tensa y reprobatoria «Think» («Oooh, freedom!»), la importancia de Aretha no estaba tanto en las palabras que cantaba como en el modo en que lo hacía. Impregnada de la tradición góspel y de una pasión electrizante, la voz de Franklin recorría el trayecto del dolor a la redención con una fuerza y vulnerabilidad con las que todo oyente negro podía identificarse. Tal como dijo una vez el cómico Dick Gregory, «uno oye a Aretha tres o cuatro veces por hora. Sólo escuchas a [Martin Luther] King en las noticias».

Un periodista de *Time*, al escribir un artículo sobre la mujer que un DJ había bautizado como «la reina del *soul*», le pidió al actor negro Godfrey Cambridge que definiera el género.

El *soul* es que te pateen el culo hasta que no sabes ya de qué va —dijo Cambridge—. Es estar sin blanca, en las últimas y que la gente te diga que no sirves para nada. Es el lenguaje de la subcultura, pero no puedes aprenderlo, porque nadie puede darte clases de negro.

Tal era el poder encubierto de este código grupal que resulta discutible atribuir uno u otro significado «genuino» a estas canciones. Isaac Hayes le comentó una vez a un documentalista que «Soul Man», el éxito que él escribió para Sam and Dave de Stax Records, se inspiraba en las secuelas de los altercados de Detroit: «Si los comercios negros escriben la palabra *soul* en sus negocios, la gente pasa de largo. Y

la noche de Pascua me puse a pensar en la Biblia». Justo enseguida, en la filmación aparece Sam Moore, de Sam and Dave: «¿Que soy un hombre negro? Nooooo, no iba por ahí. Significaba que por muchos apuros que pases en la vida, puedes levantarte y tirar adelante». Entre las máscaras y las sombras del período de maduración, ambos hombres podían tener razón.

Sin embargo, algunos se sintieron horrorizados por tales presunciones. En una conferencia de prensa en Gran Bretaña después de los disturbios en Detroit, un periodista le preguntó a Reeves si «Dancing in the Street» era un llamamiento encubierto a las armas.^[58] «Me derrumbé física y emocionalmente cuando se hizo esa insinuación —afirmó—. Me partió el alma porque yo jamás habría formado parte de nada que provocara el alzamiento de una nación. Y seguía preguntándome: “Si soy la jefa de una pandilla, ¿dónde está la pandilla?”». Por otro lado, Reeves sostiene que «Jimmy Mack» trataba de Vietnam, a pesar de que no hay nada en la canción que implique que el señor Mack presentara mayor riesgo que el que acarrearía su vocación de tenorio. Máscaras y sombras.

La primera canción protesta declarada de la Motown apareció en junio de 1966, cuando el niño prodigio (16 años por entonces) Stevie Wonder versionó «Blowin’ in the Wind» de Dylan. Era un tipo de comentario político con que Gordy podía manejarse: una melodía familiar, un mensaje digerible y, sobre todo, ninguna alusión racial. Wonder procedió con un álbum, *Down to Earth*, que exhibía una imagen del gueto en portada (la primera de la Motown) e incluía una canción, «A Place in the Sun», que pretendía ser una respuesta tentativa al tema de Dylan. Al menos había un hombre que sacaba la nariz fuera del bastión de Hitsville y se preguntaba adónde se dirigía la ciudad. ¿Puede pasar en Detroit?

Tras el estallido de los disturbios, Gordy ya no podía mantener la misma política de ignorar la evidencia. Siendo el negocio de propiedad negra más admirado en la ciudad, el sello se sentía presionado a reconocer la lucha. En 1968, la Motown echó el resto con la iniciativa *Detroit Is Happening*, un programa municipal de verano para la creación de empleo y para ofrecer cursos de formación concebido para contrarrestar el malestar latente («I Care About Detroit», cantaron Smokey Robinson and the Miracles), al tiempo que organizó un concierto benéfico en Atlanta para la Poor People’s Campaign del SCLC, con estrellas del calibre de las Supremes, los Temptations y Stevie Wonder.

Pero la verdad es que Gordy no tenía ni un pelo de radical. En otoño, cuando la Motown se trasladó del Grand Boulevard Oeste a un edificio feo y funcional situado en Woodward Avenue, el fundador solía pasar la mayor parte de su tiempo en Los Ángeles en pos de oportunidades cinematográficas para su adorada Diana Ross. Al año siguiente, cuando a su nuevo fichaje, los Jackson 5, les preguntaron cuestiones políticas en una conferencia de prensa, un encargado de la Motown intervino para decir que el grupo no se ocupaba de tales temas porque eran «un producto comercial».

Los pinitos de la Motown por involucrarse en los tiempos que corrían quedaron circunscritos en la breve y extraña carrera de Abdullah. Nacido en Brooklyn como Joseph MacClean, llegó a la recepción de la productora en 1968 exhibiendo un maltrecho estuche de guitarra y la convicción de que las estrellas lo habían elegido para ser la última sensación de la Motown. Lamentablemente, las estrellas no le habían dotado del talento necesario —su voz era endeble y estaba poco formado como guitarrista—, aunque le compensaron con un carisma torvo que convenció a los jefes casi siempre cabales de la discográfica para extenderle un contrato de grabación. Durante su estancia en prisión, Abdullah se había convertido al islam, una creencia que combinaba con la astrología, y solía asombrar a la plantilla de la empresa desenrollando su estera en el estudio cuatro veces al día. Las mujeres tenían prohibido acercarse a la batería porque, según decía, la menstruación minaba la potencia del instrumento.

En un año ya estaba de vuelta en Brooklyn después de haber atacado al directivo Ralph Seltzer, a quien tildó de «diablo de ojos azules», por una cuestión de dinero. Según cuenta una versión, su omnipresente estuche de guitarra contenía para la ocasión una nueva arma negociadora: un machete. Antes de su partida, sacó un sencillo: «I Comma Zimba Zio (Here I Stand the Mighty One)», un tributo afrocéntrico a «la tierra de un zulú», en tanto que la cara B, «Why Them, Why Me», se hacía eco del planteamiento de Stokeley Carmichael de que los negros no tenían nada que hacer en Vietnam, porque la auténtica guerra se estaba librando en casa. Si el disco hubiera tenido la mínima repercusión, la Motown habría saltado de golpe a la arena política, pero fueron otros quienes propiciaron dicho salto.

.....

En 1968 la Motown vivía bajo la tensión de la querrela entre Holland-Dozier-Holland y Gordy por cuestión de unos *royalties* impagados. El trío acabó recogiendo los bártulos y dejó la puerta abierta para que otros talentos cubrieran el puesto. Gordy reunió un equipo de cinco ases, al que denominó sin mucho tacto «el clan», y los encerró en el hotel Pontchartrain para que compusieran un éxito para las Supremes. Después de cuatro días volvieron con «Love Child», un vívido relato de embarazo no deseado en el gueto, pero de moraleja edificante. Lanzado en septiembre, se convirtió en el mayor éxito del grupo hasta la fecha (al aparecer en el *Ed Sullivan Show* cambiaron simbólicamente sus trajes de noche por ropa de calle), a la vez que mandó una señal alentadora al ávido compositor y productor Norman Whitfield.

Nacido en Harlem, Whitfield era un personaje ambicioso y vigilante que había invertido sus ganancias de los torneos de billar en merodear por Hitsville tomando notas y tramando su éxito. Se incorporó al control de calidad en 1962 y, cuatro años después, le arrebató la gestión creativa de los Temptations a Smokey Robinson. En 1968 tuvo la oportunidad única de reformular el sonido Motown. No sólo estaba

vacante el puesto de Holland-Dozier-Holland sino que los Temptations buscaban una orientación nueva tras la marcha del primer cantante David Ruffin y la llegada de Dennis Edwards. Whitfield también le había ganado una importante batalla a Gordy con la canción «I Heard It Through the Grapevine», que había escrito con su nuevo compañero de composición Barrett Strong.

Whitfield había grabado la paranoide «Grapevine» con Marvin Gaye en 1967, pero control de calidad la consideró poco apropiada. Furioso, Whitfield la retocó con nuevos arreglos para Gladys Night y los Pips, que la convirtieron en una mina de oro. (Era un tipo tenaz: si una canción fallaba con un artista, la volvía a ensayar con otro). Como Gordy seguía desdeñando la versión de Marvin, Whitfield se embarcó en una guerra de desgaste. «No paraba de insistir e insistir —le contó Strong al escritor Ben Edmonds—, hasta que Berry dijo por fin “¡Vete a paseo. Vuelve a mencionar ese puto disco otra vez y te despido!”». Gordy permitió incluirlo en el álbum de Gaye *In the Groove* (1968) y fue tal su éxito en las ondas que se ganó un lanzamiento en sencillo. No sólo barrió con la versión de los Pips sino que superó a cualquier otro sencillo de la Motown hasta la fecha. Whitfield aprendió una importante lección para lidiar con Gordy: el éxito era un argumento incontestable.

Otis Williams recuerda una noche de 1968 en que estaba en el exterior del club Casino Royale de Detroit y le sugirió a Whitfield que adoptara ciertas maneras del soul estrepitosamente psicodélico de Sly and the Family Stone. «Eso no es más que una moda pasajera», espetó el productor. «Ése era Norman ejerciendo de Norman —ríe Williams—. Si [una idea] no era suya, reaccionaba así. Era una persona fantástica, pero podía ser muy desabrido y áspero».

Sly and the Family Stone se aproximaban al cénit de su poderío y este poderío emergía de su optimismo, puro y salvaje. En el pop, el optimismo resulta un bien traicionero. Si lo manejas con frivolidad, como si los reveses de la fortuna te fueran ajenos, acabará sonando banal, pero Sly Stone no necesitaba que nadie le dijera lo dura que podía ser la vida. Creció en Oakland, la ciudad con una de las fuerzas de policía más racistas del país y cuna de los panteras negras, y su reacción ante un país asediado por la guerra, los disturbios y la desconfianza consistía en este gozo desbocado. Los títulos de las canciones eran ya declaraciones inequívocas: «Dance to the Music», «I Want to Take You Higher», «Everybody Is a Star», «Stand!».

Además, ningún grupo sonó jamás tan embriagado por ese mismo sentido grupal, tan exultante ante la oportunidad de juntarse para tocar y, con su mera existencia, comunicar que la unidad era posible. Sly, el guitarrista Freddie Stone y el bajista Larry Graham eran negros; la trompetista Cynthia Robinson y la vocalista Rose Stone, negras; el saxofonista Jerry Martini y el batería Greg Errico, blancos. Su mera estampa, con sus ropajes barrocos y extravagantes, por no hablar ya de su música, representaban un cuadro sin precedentes de las tribus de la Bahía de San Francisco: jipis de Haight-Ashbury, radicales de Berkeley y panteras de Oakland. Dijo Errico: «Acudir a vernos y escucharnos hacía que uno se preguntara “¿qué es lo que voy a

ver? ¿Qué es lo que voy a escuchar? ¿De qué va esto?»».

En 1968, tras el fracaso del disco de debut *A Whole New Thing*, Family Stone lanzó *Dance to the Music*, un álbum políticamente cauto —«Don't Burn Baby» y «Color Me True» se hacían eco del credo integracionista de James Brown— y musicalmente revolucionario. Los hermanos Chambers quizá fueran los primeros en gritar «¡Mi alma ha sido psicodelizada!» en su delirio *acid-rock* «Time Has Come Today», pero fue Sly quien definió el sonido del *soul* psicodélico. En los doce minutos finales del álbum, «Dance to the Medley», aprovechaban el exultante tema homónimo del disco y, con el vigoroso tempo propio de la Motown y la lúdica rutina de presentación del grupo, lo reconducían por un marasmo de tremendos efectos *wah-wah* y alternancia instrumental psicodélica, hasta descomponer la banda en sus partes constituyentes para recomponerla luego en un conjunto avasallador. En un año de disturbios y división, la visión abigarrada de Family Stone se antojaba positivamente utópica.

Quiero que todos entiendan mis canciones —contaba Sly—. Quiero que hasta los lerdos las entiendan para que dejen de serlo... Y a esa gente que le fastidia que les hablen demasiado alto, habrá que hablarles más suave.

Sin duda, Whitfield estaba más intrigado de lo que le habría gustado. Unas semanas después de la charla del Casino Royale, él y Strong presentaron una nueva canción a los Temptations, «Cloud Nine», que rompía con la tradición de la Motown al subrayar las aportaciones musicales y vocales individuales de cada miembro, igual que... Sly and the Family Stone. «Dije: “Vaya, así que éste es el tipo que no quería hacer eso” —cuenta Williams—. Y dijo él: “Vale, tenías razón. Venga, a por ello”». La modalidad de *soul* psicodélico de Whitfield era más tensa y amenazadora que la de Stone. «Cloud Nine» se abre con un sinuoso *wah-wah* e intrigantes ritmos y estalla a media canción cuando los Temptations cantan, al estilo «Dance to the Medley, “up, up and away”».

Aunque ni Whitfield ni Strong consumían drogas, el siempre cauto Gordy creyó detectar cierto atisbo narcótico. «Ya sé que Berry pensó que la canción iba de eso, pero Norman le dijo que no, que no era más que un estado anímico», insiste Williams. A regañadientes, Gordy acató la opinión de mayoría y dejó que se lanzara en octubre. «Cloud Nine» fue un fenómeno de combustión lenta y acabó ganando para la Motown el primer Grammy. Tras colar dos goles con «Grapevine» y «Cloud Nine», Whitfield tenía carta blanca.

Las producciones de Whitfield poseían un dramatismo progresivo y turbulento que las hacía mejores vehículos para el comentario social que el modelo de Holland-Dozier-Holland. Canciones como «Ball of Confusion (That's What the World Is Today)» y «You Make Your Own Heaven and Hell Right Here on Earth», ambas de 1970, rebosan admonición condenatoria: la sociedad está al borde del colapso, así que

mejor espabilar y asumir la responsabilidad por nuestras acciones. Los Temptations suenan más emocionados que entristecidos por el declive del país, mientras el nutrido coro apoyado por la sección de vientos en «Ball of Confusion» parece revelar una suerte de euforia apocalíptica.

Norman era un productor pragmático —dice el guitarrista Dennis Coffey, que debutó en Motown con «Cloud Nine»—. Podía estar en la sala con nosotros marcando la entrada de las canciones y todos nosotros sudando. Norman decía «enséñame lo que llevas. ¿Qué trucos nos traes?». Y yo abría mi bolsa y sacaba un mecanismo de distorsión o un Echoplex o un pedal *wah-wah* y entonces daba el arranque y decía «mete algo ahí». —(Los músicos de la Motown trabajaban deprisa)—. Nuestro trabajo consistía en leer la música, aportar ideas y tener listo un éxito en una hora —dice Coffey—. Cuando Norman empezó a prolongar sus canciones hasta los seis o siete minutos, completábamos dos canciones en una sesión de tres horas en lugar de completar tres. Y, llegados a un determinado momento sólo hacíamos una.

La producción Whitfield-Strong después de «Cloud Nine» daba a entender que contaban con una lista de temas de actualidad pegada a la pared del estudio. «Message From a Black Man» (1969) explotaba la conciencia negra post-James Brown, «Psychedelic Shack» (1970) se arropaba con hábito jipi y «Ungena Za Ulimwengu (Unite the World)» (1971) se sumaba al carro afrocéntrico. «Ball of Confusion» se nutría de disturbios, guerra, drogadicción, desempleo y del último álbum de los Beatles. Sin embargo, las personas próximas a Whitfield y Strong no les recuerdan debatiendo jamás de tales cuestiones con un mínimo de pasión. «No hablaban de política —dice Williams—. Simplemente, eso es lo que estaba sucediendo en el mundo por entonces. Norman y Barrett decidieron explotar lo que pasaba». George Clinton de los Parliaments (luego Parliament y Funkadelic) recuerda a Whitfield grabando los conciertos de su banda en busca de ideas. «Lo que me asquea de discos como *Cloud Nine* y *Psychedelic Shack* —le dijo a Ben Edmonds— es que los hizo sin ninguna implicación o conciencia de lo que los chicos trataban de decir con aquella música».

Con todo, la explosiva creatividad de Whitfield-Strong superaba a su propio fingimiento. Y otras discográficas se apuntaron al carro: en 1971, los Chi-Lites de Brunswick abrazarían brevemente la fórmula psicodélica con la espléndida «(For God's Sake) Give More Power to the People» y «We Are Neighbours». Por más que Whitfield no fuera más que un frío tahúr tratando de agenciarse la pasta que pudiera pillar del Poder Negro, dotó a la Motown de una voz contracultural demasiado potente como para ignorarla. Y en octubre de 1971 aportó «War» a la discográfica.

.....●.....

No fue hasta 1966, el año en que el SNCC de Stokeley Carmichael condenó oficialmente la guerra y en que el Proyecto 100 000 del secretario de Defensa rebajó

el listón de aptitud para sumar 240 000 hombres a la leva (4 de cada 10 serían negros), cuando el *soul* empezó a centrar su atención en Vietnam. Incluso entonces, canciones como «Marching Off to War» de William Bell eran sólo veladamente políticas. Los narradores eran invariablemente soldados que se despedían en la estación o escribían una carta a casa. Uno pensaría que la mayor amenaza que se cernía sobre la seguridad de los soldados negros no era el Vietcong sino quien fuera que estuviera insinuándose con sus mujeres y novias mientras ellos estaban lejos. De entrada, ningún cantante cuestionaba su presencia allí, más bien había un sentimiento de fatalismo pertinaz, de cumplir con su cometido antes de volver a casa. Las excepciones venían de fuera del *soul*: el tema «Vietnam Blues» del bluesman J. B. Lenoir; la adaptación por parte de Nina Simone del poema de Langston Hughes «Backlash Blues» («You raise my taxes, freeze my wages / And send my son to Vietnam» [subes mis impuestos, congelas la paga / y mandas a mi hijo a Vietnam]) y la intensa pieza *soul-jazz* (escrita por Eugene McDaniels) «Compared to What»: «The president he's got his war / Folks don't know just what it's for» [el presidente ya tiene su guerra, / la gente no sabe para qué].

Fue Martha Reeves quien rompió el molde. A principios de 1970, la compositora de canciones Pam Sawyer (coautora de «Love Child») le mostró «I Should Be Proud», en la que una mujer recibe un telegrama diciendo que su amante ha muerto en Vietnam. El mensaje dice que «debería estar orgullosa: estaba luchando por mí». «But he wasn't fighting for me, my Johnny didn't have to fight for me» [pero no estaba luchando por mí, mi Johnny no tenía que luchar por mí], canta Reeves. «Estaba luchando por los males de la sociedad. Me identifiqué con ella porque tenía un hermano herido en Vietnam que llegó maltrecho a casa y murió», dice Reeves. Las emisoras de radio se resistieron a ponerla por su furia despectiva y el sencillo, lanzado en marzo, no levantó el vuelo.

El mismo mes, sin embargo, los Temptations incluyeron su propio tema anti-Vietnam, «War», de Whitfield-Strong, en su álbum *Psychedelic Shack*. Strong, al menos, lo vivía con cierta implicación personal. «Tenía un primo paracaidista que fue malherido en Vietnam —le contó a *LA Weekly*—. También conocía a un tipo que solía cantar con Lamont Dozier y que fue alcanzado por la metralla y quedó lisiado de por vida. Hablas de estas cosas con la familia, cuando estás sentado en casa, y te acaban inspirando para decir algo al respecto».

El «War» de los Temptations tenía una vibración algo chusca de canción marcial: «Hup-two-three-four, hup-two-three-four». Sonaba tan efectista que el rechazo de la Motown a respaldar un lanzamiento en disco, a pesar de recibir una petición firmada por 4000 estudiantes, resultó ser una bendición. En lugar de arriesgarse a vincular a los Temptations con el movimiento contra la guerra, dejaron que Whitfield se la cediera a la vigorosa voz de Edwin Starr. Caminando por el vestíbulo de la Motown, Starr oyó que Whitfield gritaba: «¡Edwin, tengo una canción para ti!».

Cuando me trajeron la letra y el arreglo inicial, era algo insípido, poco llamativo —recordaba Starr—. Dije «puedo hacerlo pero tengo que cantar a mi manera. Tengo que hacer lo que siento». Así que improvisaré en esos... «good God, y'all» y «absolutely nothing». Grabé el disco en una sola toma.

Repartida entre los Temptations, la canción perdía fuelle. Canalizada por un rugido todopoderoso, abrió una brecha en la radio. De modo brillante, se trata de una canción contra la guerra que suena como la guerra, con Starr como sargento instructor por la paz y los vientos rasgando el aire y estallando como balas trazadoras. Ningún oyente podía aspirar a reproducir las intrincadas contracorrientes vocales de «Ball of Confusion», pero ahora ya se disponía de una canción que cualquier manifestante o colegial podía cantar. «War! Good god, y'all! What is it good for? Absolutely nothing! Say it again!» [¡Guerra! ¡Dios santo, tíos! ¿Para qué sirve? ¡De nada en absoluto! ¡Dilo otra vez!]. La simbiosis entre el cantante y la banda resulta más notable aún porque, según los métodos de línea de montaje en la Motown, uno y otra nunca coincidieron en la misma sala. «No teníamos ni idea de la letra —dice Coffey, que aplicaba toda la distorsión a la guitarra—. Lo único que sabíamos era el título».

Al igual que Coffey, Starr había servido en el ejército antes del recrudecimiento de la guerra, pero extrañamente le quitó hierro a la conexión del tema con Vietnam. «De hecho, estábamos hablando de la guerra entre personas: la guerra que libran día a día unas personas contra otras», adujo de modo poco convincente. «War» alcanzó lo más alto de las listas de *Billboard* y encontró un público igualmente entusiasta entre los contrariados soldados. «Está claro que a las tropas en Vietnam les gustó la canción», dijo Coffey.

Siempre a la que salta, Whitfield hizo que Starr grabara una secuela más explícita, «Stop the War Now», que cargaba las tintas: madres desconsoladas, políticos desalmados y un estribillo inspirado en el «Give Peace a Chance» de John Lennon. Starr la desechó más tarde por «completamente redundante»: sin duda, estaba exenta de la sencillez imperiosa de «War». A Whitfield se le había ido la mano y no porque permaneciera insomne y angustiado por los sucesos en el delta del Mekong. Cuando le preguntaron en una ocasión por los mensajes de sus canciones, contestó: «Para eso está Western Union».

Pero en la Motown había personas para las que la postura contra la guerra era algo más que un negocio.

.....●.....

Cuando el autobús de los Four Tops llegó a Berkeley en mayo de 1969, el grupo de la Motown debió de experimentar un *déjà vu* con el Detroit de dos años antes. Al presenciar el violento desalojo del Parque del Pueblo, Renaldo «Obie» Benson no

podía creer lo que veía.

Vi aquello y empecé a preguntarme qué coño pasaba —le dijo a Ben Edmonds—. ¿Qué está pasando aquí? Una pregunta llevó a la otra. ¿Por qué mandan a los chavales al extranjero tan lejos de sus familias? ¿Por qué atacan a sus propios hijos en las calles del país?

Con el letrista Al Cleveland, Benson introdujo tales cuestiones (salvo el «coño») en una vibrante expresión de dolor y desconcierto que bautizó como «What's Going On». Los Four Tops no estaban dispuestos a seguir la estela de los Temptations. «Mis compañeros me dijeron que era una canción protesta —dijo Benson—. Yo dije, no, tío, es una canción de amor, sobre el amor y la comprensión. No estoy protestando. Quiero saber qué está pasando». Aunque dotadas de fuerza volcánica, las composiciones de Whitfield-Strong no destacaban por su compasión o indecisión. «What's Going On», por otra parte, era tierna y vacilante, un grito del corazón más que de la cabeza, con el que Marvin Gaye se sintió identificado.

En aquel momento, Gaye era un alma atribulada. Todavía convaleciente de la muerte de su amante y pareja profesional, Tammi Terrell, molesto por el rol que le había impuesto Gordy como modoso seductor, harto de la rutina de las actuaciones en vivo, andaba perdido. Lo atormentaban también las largas y penosas conversaciones que mantenía con su hermano Frankie, que había regresado en 1967, después de haber pasado tres años en Vietnam, para desempeñar una serie de trabajos precarios en el gueto, una situación que hacía que las quejas de Marvin sonaran a lamentos de llorica consentido. Por si fuera poco, su primo, también llamado Marvin, había muerto en Vietnam el mismo mes en que «I Heard It Through the Grapevine» se había hecho con el número uno. Se sentía superficial e inane. «Sé que puede sonar extraño —le dijo Frankie al biógrafo de su hermano, David Ritz—, pero creo que Marvin siempre sintió celos de mi experiencia bélica. Lo veía como un acto viril que él había evitado».

En 1965, Marvin supo de los disturbios de Watts cuando un locutor de radio interrumpió uno de sus primeros éxitos, «Pretty Little Baby».

Se me tensó el estómago y el corazón empezó a latirme desbocado —le dijo a Ritz—. Quería tirar la radio por la ventana y quemar todas las chorradas que había estado cantando, salir a la calle y liarme a trompazos con el resto de los hermanos... Y me decía a mí mismo: «El mundo está ardiendo a mi alrededor y ¿yo debo seguir cantando canciones de amor?».

En 1970, después de que incluso Elvis Presley se apuntara a la crítica social con «In the Ghetto», le dijo a Ritz: «Sentí la necesidad perentoria de escribir música y letras que tocaran el alma de los hombres». Y ahí se topó con «What's Going On».

Excitado, llamó a Gordy, por entonces de vacaciones en las Bahamas, y le dijo

que quería hacer un disco protesta.

—¿Protesta? ¿Por qué? —preguntó Gordy.

—Vietnam, brutalidad policial, condiciones sociales, cantidad de cosas... —replicó Gaye.

Gordy reaccionó como un padre cuyo hijo preferido acabara de rechazar una beca de Harvard para convertirse en *yippie*.

—Marvin, no seas ridículo. Eso es llevar las cosas demasiado lejos.

Pero a Gaye no lo iban a disuadir tan fácilmente. Según Benson, retocó y enriqueció la canción, «añadió algunas cosas que eran más del gueto, más naturales, que hacían que pareciera más una historia que una canción... Le tomamos medidas para el traje y le sacó un partido espectacular». Gaye deseaba producirlo él mismo, mezclando a los habituales de la Motown con sus propios fichajes. Uno de ellos, Eli Fontaine, aportó la cálida brisa de saxo alto que iniciaba el tema. Fontaine estaba acabando de soltarse cuando Gaye le dijo que ya podía irse a casa.

—Pero si sólo estaba tonteando —protestó Fontaine.

—Pues tontee maravillosamente —respondió Gaye—. Gracias.

Todo ello era indicativo del ambiente inusualmente relajado de estas sesiones. Entre una humareda de marihuana, los amigos de Gaye aportaban la charla bulliciosa que se oye brotar amablemente en torno al saxo de Fontaine.

Como cabía esperar, Gordy declaró que era «lo peor que he escuchado en mi vida». Gaye, que nunca se había divertido tanto en un estudio, respondió declarándose en huelga hasta que su jefe recobrara el juicio. Al final, la Motown, ansiosa por contar con material nuevo de Marvin Gaye, lo sacó sin el conocimiento de Gordy, mientras éste andaba atareado en Los Ángeles dándose las de magnate cinematográfico. El éxito arrollador de la canción concedió a Gaye la posibilidad de vengarse. Cuando un arrepentido Gordy le pidió un álbum que sucediera al sencillo, el cantante le dio largas. Tragándose el orgullo, Gordy se fue en limusina hasta la casa de Gaye y sellaron un pacto: podía hacer el disco que le diera la gana con la condición de que estuviera listo para finales de marzo.

Las sesiones de *What's Going On* desafiaron todos los principios del manual de instrucciones de la Motown. ¿Terminar un tema en una, dos o tres horas? El equipo de Gaye trabajaba jornadas de 12 horas. ¿Recurrir a los expertos de la casa? Gaye se agenció la colaboración de un secundario anónimo como el ascensorista de la Motown James Nyx (que añadió texto a las letras de «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)», «What's Happening Brother» y «God Is Love») y la del saxo tenor Wild Bill Moore (que improvisó el intenso solo de «Mercy Mercy Me»). ¿Mantenerse sobrio? Gaye tenía porros y *whisky* a mano para los amigotes que asistían a las sesiones y se masturbaba antes de las tomas vocales a fin de bloquear toda distracción lúbrica. Trabajando como su propio productor e inspirado por el *jazz*, soltó las ataduras de los músicos para habilitar una fantasía creativa inagotable, con la que él y el arreglista David Van de Pitte elaboraron algo sin precedentes en la

Motown: un testamento personal polivalente. «Mucha gente me pregunta... “Cuéntame, ¿cómo pudiste apañar aquel condenado álbum? Un chalado como tú, no sé, de verdad, explícamelo” —le contó Gaye a *Rolling Stone*—. Y no lo sé. Simplemente sucedió. De verdad. Sucedió gracias a la divinidad, aquello fue algo divino».

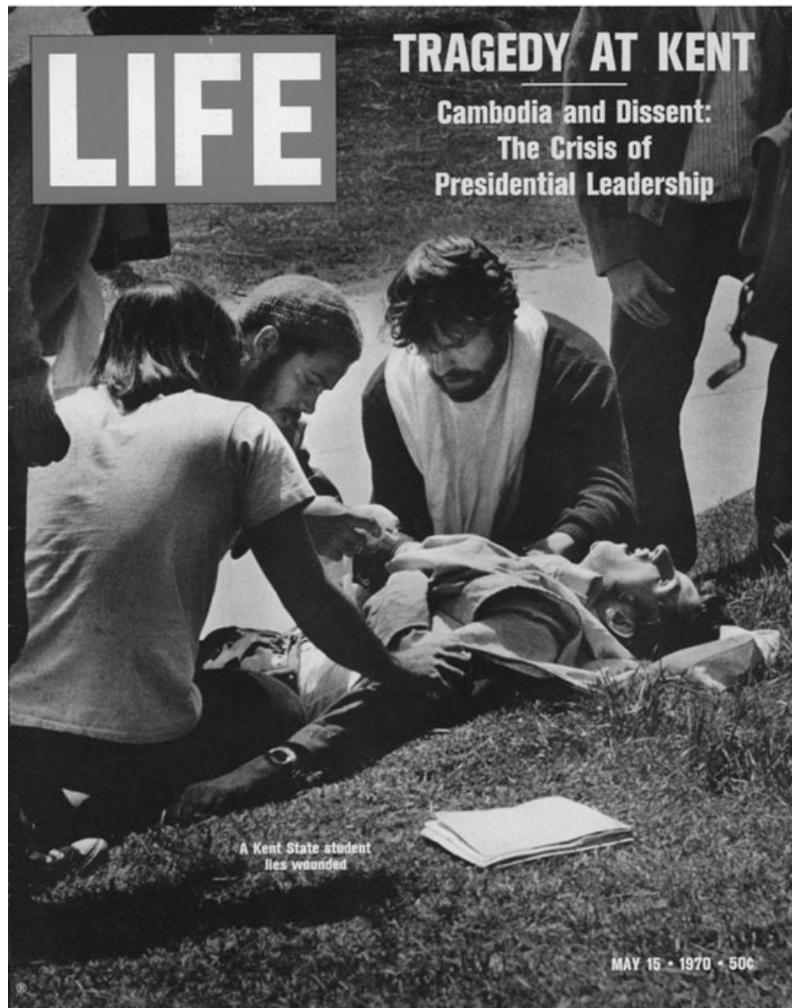
Mientras historias y rumores sobre las sesiones llegaban a oídos de otros productores de la Motown, Whitfield se refirió burlón a los «himnos nacionales» de Marvin. Quizá fuera una reacción similar a la que tuvo la primera vez que vio a Sly and the Family Stone: un latigazo de celos porque el juego había cambiado y él no era el responsable. Pero aunque pudiera aprender trucos nuevos de Sly Stone y los Parliaments, Whitfield, como producto de la línea de montaje y del departamento de control de calidad, era constitutivamente incapaz de seguir la nueva orientación de Gaye. La autobiografía era un anatema.

Gaye sacó *What's Going On* el 21 de mayo de 1971. Cualquiera que se hubiera dedicado a ojear los estantes se habría dado cuenta de que algo nuevo estaba en marcha. Nunca se había puesto tanto esmero en la carátula de un disco de la Motown: el retrato de Gaye con el cuello alzado de su abrigo de piel para protegerse del frío, las gotas de lluvia brillando en su pelo y en la barba y, al desplegarlo, por primera vez en la historia de la discográfica, aparecían las letras y los créditos pertinentes. La música que contenía era de una fluidez diáfana, un río de sonido que corría por Norteamérica transportando malas noticias —guerra, desempleo, drogadicción, deterioro ecológico—, pero también consuelo. La seductora mezcla de confusión y esperanza era un reflejo de aquellos tiempos. Entre los libros más vendidos de aquel año había jeremiadas tan funestas como *The Population Bomb* de Paul Ehrlich y *The Late Great Planet Earth* de Hal Lindsey; el año anterior se había celebrado el primer Día de la Tierra a instancias del movimiento ecologista estadounidense. Con todo, *What's Going On* no sonaba alarmista ni belicoso, se trataba de un disco protesta que podías escuchar en el dormitorio con unas velas encendidas.

Una de las inspiraciones reconocidas de Gaye era el melancólico anhelo propio del góspel, y *What's Going On* puede escucharse como un espiritual derivado de «A Change Is Gonna Come» de Sam Cooke. Ambos acabaron hablando por una nación entera sólo porque en primer lugar hablaban por ellos mismos. Ambos veían luz en la oscuridad. Ninguno enjuiciaba las cuestiones: ellos las sentían. La mayor diferencia es que Sam Cooke sintió la sangrante injusticia de las leyes segregacionistas, en tanto que Gaye anticipaba de modo inquietante el mundo sombrío y a la deriva de la década de los setenta. «Dios sabe hacia dónde vamos», exclamaba. Un cambio estaba por venir, pero ¿de qué tipo?

«Ahí vienen los soldaditos de Nixon»

Crosby, Stills, Nash and Young, «Ohio», 1970



América en guerra

El estudiante John Cleary, de la Universidad Estatal de Kent, yace herido después de que la Guardia Nacional abriera fuego y causara la muerte de cuatro manifestantes. Este número de la revista *Life* indujo a Neil Young a escribir «Ohio».

Un día de mediados de mayo de 1970, Neil Young estaba vagueando en casa de su *road manager* Leo Makota en Pescadero, California, cuando David Crosby, su compañero en Crosby, Stills, Nash and Young, le pasó un número de la revista *Life*. Contenía un vívido relato e impactantes fotografías de la matanza de cuatro estudiantes por parte de la Guardia Nacional de Ohio durante una manifestación

contra la guerra en la Universidad Estatal de Kent el día 4 de mayo. Sentado en el porche soleado de Crosby, Young cogió una guitarra que le pasó Crosby y al instante se puso a componer una canción sobre la masacre: «Ohio». «Estaba tan emocionado que al final de la canción me sentí enloquecer —le contó Crosby al biógrafo de Young Jimmy McDonough—. Se me erizó el pelo. Estaba sobrecogido porque lo sentía muy intensamente, gritaba “¿Por qué?, ¿por qué?”».

Crosby telefoneó a Graham Nash, que por entonces estaba trabajando en unas canciones con Stephen Stills en la Record Plant de Los Ángeles, y le dijo que reservara una sesión de estudio inmediatamente. Él y Young volaron a Los Ángeles y grabaron la canción en sólo unas pocas tomas. Al final, según Young, Crosby lloraba. Como hacía falta una cara B, el grupo se sentó en cuatro sillas, codo con codo, y cantó una versión a capela del tema con que solían cerrar las actuaciones, «Find the Cost of Freedom», sobre las víctimas de Vietnam. Entregaron el material a Ahmet Ertegun, el jefe de Atlantic Records, que mandó el sencillo a producción para tenerlo en la calle en unos pocos días, con una carátula que reproducía la sección de la Constitución que garantiza la libertad de reunión.

«Ohio» es quizá la canción de actualidad más potente que jamás se ha grabado: emocionante, memorable y perfectamente sincronizada. Con todo, más que un estimulante renacimiento, vino a significar el final de una era de la canción protesta de autor que había empezado con el *revival* folk. Los motivos eran varios, algunos artísticos, otros personales, pero la clave era el derrotero que estaba tomando Norteamérica. El optimismo y el sentimiento de voluntad común que habían sostenido a la música del movimiento por los derechos civiles estaban en las últimas. En su lugar: violencia y faccionalismo en la izquierda y ofensiva de la derecha. En mayo de 1970 parecía que el país estaba partiéndose en dos a una velocidad tan endemoniada que los cantautores, entre otros, se sentían perdidos.

Phil Ochs cerró un álbum titulado irónicamente *Greatest Hits* con la elegía desolada «No More Songs». «The drums are in the dawn» [resuenan los tambores al alba], cantaba. «And all the voices gone / And it seems that there are no more songs» [callaron todas las voces / y no parece haber más canciones].

.....●.....

En su sencillo «1969», los Stooges, un grupo pionero del *rock* de garaje proveniente de Ann Arbor, Michigan, anunció el fin de los sesenta con los versos: «Well it's 1969, OK! / War across the USA» [ya es 1969, ¡bien!, / guerra en todo EE.UU.].

Al descifrar en clave sociológica los vestigios que hacía un año habían dejado los sucesos de Chicago, el columnista Joe Kraft fue el primero en articular un nuevo concepto en la política estadounidense: «la Norteamérica media». Pete Hamill escribió un artículo similar para la revista *New York* con el titular «La revuelta de la clase media baja blanca». Los periodistas que habían probado en persona las porras

policiales en Chicago descubrieron para su desolación que muchos de sus lectores y espectadores respaldaban al alcalde Daley asqueados ante la visión de los melencidos corriendo desmandados por sus calles y cantando alabanzas de Ho Chi Minh.

Nos odiaban —dijo el destacado activista contra la guerra Todd Gitlin—. Nos veían, y no del todo equivocadamente, como parte de un colectivo radical que deseaba derrocar un mundo feliz. La mayor parte del país no deseaba que se procediera a esa demolición.

Nadie fue más astuto al explotar los miedos de la Norteamérica media y su frustración que Richard Nixon. Durante la campaña electoral de 1968, Nixon trató de colonizar al estamento medio, prometiendo a la vez «un fin honroso a la guerra» y «ley y orden» en casa. Al final, batió a Hubert Humphrey por menos del 1% de los votos. Si la convención demócrata no se hubiera revelado como la catástrofe que fue, si los escarmentados pacifistas no hubieran abandonado a Humphrey, si el tráfuga demócrata George Wallace no hubiera desviado millones de votos en el sur, si el presidente de Vietnam del Sur no hubiera saboteado la conferencia por la paz de Johnson en París, quizá Nixon habría vuelto a perder, como contra Kennedy hacía ocho años, pero no se iba a arriesgar a tanto por segunda vez.

Wallace era la versión depredadora de la Norteamérica media. Se presentaba como conservador radical al grito de «¡os quiero para la rebelión Wallace!» e hizo que reescribieran la letra de «The Battle Hymn of the Republic» como su tema de campaña: «He stands up for law and order, the policeman on the beat / He will make it safe to once again walk safely on the street» [defiende la ley y el orden, el policía en acción / hará que salir a la calle vuelva a ser seguro]. Nada le gustaba más que una confrontación con los jipis. En su último mitin electoral en Nueva York anunció: «Tendríamos que entregar el país a la policía dos o tres años y todo volvería a su sitio». Mientras, en el exterior, manifestantes contra la guerra parecían abundar en sus argumentos quemando banderas confederadas y enfrentándose a la policía.

La campaña de Wallace se derrumbó después de que su socio electoral, Curtis LeMay, admitiera públicamente que estaba dispuesto a soltar bombas nucleares sobre Hanói, pero por entonces ya había quedado demostrada la utilidad de la política de polarización. El equipo de Nixon dedicó grandes esfuerzos a arrebatarse a Wallace a los votantes sureños contrariados. Un estratega encargó una balada *country* («Dick Nixon is a decent man / who can bring our country back» [Dick Nixon es un hombre decente / que nos puede devolver nuestro país]), pero resultó que la mayoría de las estrellas de Nashville que buscaba para que la cantaran estaban en el bando de Wallace. El mensaje de Nixon a la Norteamérica media era Wallace edulcorado. Tal como observó astutamente Phil Ochs:

Nixon superó sus problemas de imagen. «Se trata de nosotros contra ellos. Quiero decir que, más allá de lo que penséis de mí, yo soy un norteamericano normal y corriente y, si no

vais a contar conmigo, lo que vendrá será un tipejo peludo, más droga en las calles y la destrucción del país. Así que está en vuestras manos». Ése es el juego que planteó y lo jugó muy bien.

En la Casa Blanca, Nixon hizo el papel de poli bueno con el vicepresidente Spiro Agnew desempeñando el de malo. Considerado de entrada un tipo risible por su aparente irrelevancia e inexperiencia, en octubre de 1969 el exgobernador de Maryland enseñó los dientes. En una fiesta celebrada para recaudar fondos en Nueva Orleans se cebó con «los disidentes radicales y los anarquistas profesionales dentro del llamado “movimiento por la paz”» y advirtió: «Impera un espíritu de masoquismo nacional, alentado por un colectivo afeminado de esnobs insolentes que se llaman a sí mismos intelectuales».^[59] Envalentonado por la respuesta entusiasta, una semana más tarde finiquitó cualquier posible pretensión de unidad nacional al llamar a una «polarización positiva»: un ataque sin cuartel al enemigo interior de Norteamérica. Husmeando los nuevos vientos que parecían soplar, el propio Nixon apareció en televisión para dirigirse a la «gran mayoría silenciosa de mis compatriotas norteamericanos» que deseaban paz afuera y paz en casa, pero, más allá de su tono razonable, estaba marcando deliberadamente las líneas de batalla: la mayoría silenciosa contra la minoría escandalosa, nosotros contra ellos.

.....

Los hombres del saco no escaseaban para Nixon y Agnew. Del mismo modo en que los acontecimientos de Chicago habían enrabiado a la Norteamérica media, habían radicalizado aún más a la Nueva Izquierda. En la Universidad de Michigan, en Ann Arbor, los miembros desencantados del SDS formaron una nueva facción de línea dura, el Jesse James Gang, que defendía una «política de confrontación agresiva». También emergieron otros nuevos grupos radicales, inspirados por los panteras negras, como la May Day Tribe, los Crazies, los marxistas-leninistas de Alice's Restaurant (por el título del éxito de Arlo Guthrie) y los panteras blancas.

Estos últimos eran el invento de John Sinclair, el provocativo mánager del grupo de *rock* de garaje de Detroit MC5. Después de trasladarse a Detroit para vivir la «aventura urbana», le entusiasmó la revuelta ciudadana de 1967. Según Michael Davis de MC5, presente en los disturbios, «queríamos reformular la sociedad. Queríamos construirla desde los cimientos: ya sabes, arrasar con todo y empezar de nuevo y hacerlo bien esta vez».

Sinclair fundó a los panteras blancas en noviembre de 1968, con un programa de diez puntos que contenía una fórmula memorable: «Ataque sin cuartel a la cultura por todos los medios necesarios, incluyendo el rocanrol, hierba y follarse en las calles». «No puedes relacionarte con el partido de los panteras blancas sin tener sentido del humor —dijo más tarde—. O sea, por un lado, éramos revolucionarios políticos serios que querían derrocar al gobierno. Por otro lado, íbamos puestos de ácido».

Basta una mera ojeada a su «manifiesto», que postulaba la libertad de todos los presos, el regreso al sistema de trueque y «comida, ropa, vivienda, hierba, música, cuerpos, asistencia médica gratis, ¡todo gratis para todos!», para entender que el ácido corría a espuertas.

Durante unos meses, sobre todo después de su actuación en Chicago, los MC5 parecían cumplir con los sueños más disparatados de la contracultura de convertir a las estrellas del *rock* en revolucionarios. «Soy un inútil, ¿qué pasará conmigo cuando llegue la revolución?», se quejaba un espectador atónito. Sin embargo, después de grabar la incendiaria «Kick Out the Jams» y una versión de la canción de John Lee Hooker sobre los disturbios de 1967, «The Motor City Is Burning», el grupo no pareció estar a la altura de las ambiciones de Sinclair y éste se encomendó a sus otros protegidos panteras blancas, los Up. Después de ser encarcelado por tenencia de drogas, escribió una carta angustiada al guitarrista de MC5 Wayne Kramer: «Chicos, vosotros queríais ser más grandes que los Beatles y yo quería que fuerais más grandes que el presidente Mao».

Había grupúsculos menos entretenidos con la droga y el sexo callejero y más capaces de causar auténticos problemas. En junio de 1969, el SDS se desintegró tras luchas intestinas tumultuarias, en las que diversas facciones rivalizaban por demostrar sus galones maoístas. La más extremista era un brote del Jesse James Gang que se llamaba a sí mismo Weatherman, por una frase del tema dylaniano «Subterranean Homesick Blues». «Nos sentíamos como mineros atrapados en un túnel contaminado sin una luz que nos condujera al exterior —recordaba el Weatherman Bo Burlingham—. Decidimos destruir el túnel aun a riesgo de destruirnos a nosotros mismos en el proceso».

El escenario capital para la «polarización positiva» de Agnew durante 1969 fue el juicio contra ocho activistas por inducción a la revuelta en Chicago: David Dellinger, Tom Hayden, Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Rennie Davis, Lee Weiner, John Froines y Bobby Seale.^[60] El juicio empezó el 24 de septiembre. Rubin y Hoffman esperaban sentar al propio sistema en el banquillo y difundir su mensaje a millones de hogares norteamericanos. La fiscalía pretendía relacionar a personas dispares e incluso opuestas para dibujar un complot siniestro y a gran escala. Cada bando estaba vendiendo una ilusión al público televidente, exagerando la maldad del rival en una especie de carrera armamentística mediática.

Abbie Hoffman demostró su olfato para la frase llamativa calificando a la sala de «horno de neón», insistiendo en que era un ciudadano de «la nación Woodstock» y sosteniendo, algo iluso, que «los roqueros eran los auténticos líderes de la revolución». La defensa llamó al estrado a todo un séquito de estrellas de la contracultura, entre los que destacaban Allen Ginsberg, Timothy Leary, Norman Mailer, Arlo Guthrie, Phil Ochs y Country Joe McDonald, quien empezó a cantar «Fixin'-to-Die». «No, no, señor testigo —lo interrumpió el juez Hoffman—. Nada de canciones». En su lugar, MacDonald recitó la letra.^[61] Aunque el humor imperante

era de traviesa insolencia, la sedicente revolucionaria Linda Hager Morse introdujo una nota más sombría: «Después de Chicago pasé de ser pacifista a darme cuenta de que teníamos que defendernos —dijo hablando por muchos de sus compañeros—. Una revolución no violenta era imposible. Yo deseaba desesperadamente que fuera posible».

Los Weatherman montaron su propio evento mediático, los Días de Rabia. La intención era una segunda batalla en Chicago: «Llevemos la guerra a casa», clamaban carteles y folletos. Aunque las esperadas hordas de proletarios revolucionarios no se presentaron jamás y los planes para un festival de *rock* «Wargasm» quedaron en nada, unos cientos de manifestantes se enzarzaron en una lucha callejera de dos días, en cuyo transcurso el abogado municipal Richard Elrod, que había tramitado las condenas de los 8 de Chicago, trató de saltar sobre un Weatherman, falló, se dio contra un muro y quedó parálítico de por vida. Aquella noche, Hayden tenía los nervios destrozados. «Entre la sala del juez Hoffman y los Weatherman —se preguntaba—, ¿dónde estaba la cordura?».

La mayoría de los comentaristas de izquierda contemplaron los Días de Rabia como un fiasco frívolo e irresponsable. Hendrik Hertzberg, de la revista antibélica *Win*, lo llamó «un inmenso favor gratuito a las fuerzas de la represión». El pantera negra de Chicago Fred Hampton, a quien los Weatherman consideraban aliado, denunció al grupo por «anárquico, oportunista, aventurero y custerista [del general Custer]». En diciembre, en la «reunión de guerra» de los Weatherman en Flint, Michigan, cantaron crueles parodias del *Weatherman Songbook*, incluyendo «Navidades blancas» («I'm dreaming of a White riot / Just like the one on october 8» [sueño con una revuelta blanca / como la del 8 de octubre] y una versión del «Lay, Lady Lay» de Dylan («Stay Elrod stay / Stay in your iron lung» [venga Elrod, va, / conecta la respiración asistida]). Los meses siguientes pasaron a la clandestinidad, cortaron lazos familiares y adoptaron nombres falsos preparándose para ulteriores acciones.

La idea de la revolución armada caló en el imaginario convencional en 1969. La banda de corta vida asociada a los Who Thunderclap Newman gritaba «pasad las armas y la munición» en «Something in the Air», en tanto que Jefferson Airplane aullaba «Got a revolution, got to revolution» [tengo una revolución, tengo que rebelarme] en «Volunteers». Columbia Records bautizó cínicamente sus primeros lanzamientos de 1969 como «Revolutionaries» con el eslogan «el sistema no puede trincar nuestra música» e incluso la empresa de ferretería Vaco se sumó al carro, clamando «¡únete a la revolución de las herramientas!». Tal como apuntó perspicazmente el crítico Robert Christgau: «Llevó unos dieciocho meses, de principios de 1967 a finales de 1969, que la idea de revolución evolucionara de una ilusión propia de activistas ceñudos a ser como una consigna a la última».

Aquel año turbulento, todo acontecimiento de cierta magnitud parecía concitar perspectivas opuestas. Por ejemplo, Woodstock. Los medios nacionales, bajo el

mismo breve frenesí acuariano que condujo a Hollywood a producir farsas lisérgicas tan calamitosas como *Candy* y *Skidoo*, perdieron la chaveta volcándose con el «mayor evento de la historia». Un extasiado reportaje de *Time* citaba aprobatoriamente a Jimi Hendrix y Janis Joplin y declaraba: «En su energía, en sus letras, en su defensa de gozos reprimidos, el *rock* es una gran sinfonía protestataria. Aunque a muchos adultos les resulte difícil de creer, la revolución que predicán, implícita o explícitamente, es básicamente moral». Algunos de sus lectores no lo veían claro: «¡Felicidades! —escribió la señora Anderson Huber desde Atlanta—. Su artículo... hace un gran trabajo para agravar el deterioro moral de esta nación».

Quienes entre la mayoría silenciosa veían Woodstock como una cenagosa Sodoma y Gomorra hallaron su propio himno el mes siguiente con el éxito *country* de Merle Haggard «Okie from Muskogee». Aunque Haggard la describiría más tarde como una mirada «satírica» a la Norteamérica media perpleja ante los jipis porreros y promiscuos —de hecho, es una canción bastante graciosa—, millones de oyentes la acogieron ajenos a toda ironía. El *Okie* celebrado antaño por Woody Guthrie como héroe proletario de la izquierda, era ahora un patriota resentido que ondeaba la bandera nacional y creía en «vivir libre como Dios manda». Una versión posterior en vivo venía acompañada por el grito exento de toda sátira «¡Sí, cuenta la verdad!» proferido por un espectador, y en el sencillo sucesivo ya no había lugar para humor alguno. En «The Fightin' Side of Me», Haggard pronunciaba una advertencia a los pacifistas «rajados y quejicas» que «arruinan a mi país». Al igual que «Okie», encabezó las listas de sencillos *country* varias semanas.^[62]

Las últimas semanas de 1969 encarnaron los peores temores de ambos bandos. En agosto, la Norteamérica media se despertó con Charles Manson, la pesadilla jipi de 35 años cuyas acólitas enloquecidas, pescadas en el arroyo del sector Haight-Ashbury, mataron a cuchilladas a la actriz Sharon Tate y a tres de sus amigos. Bernardine Dohrn de los Weatherman apostrofó los asesinatos como «¡una pasada!». A su vez, el movimiento contra la guerra vino a saber del teniente William Calley, un tipo tan guapo y anodino como un atleta universitario, que presuntamente había supervisado la matanza de 109 civiles en la aldea vietnamita de My Lai tras la ofensiva del Tet. En todo caso, en una encuesta realizada tras las revelaciones del reportero Seymour Hersh, el 49% de los ciudadanos de Minnesota se negaban a creer que eso hubiera sucedido.^[63] Dos crímenes, dos villanos emblemáticos, dos Norteaméricas.

Nixon no desaprovechó este desgarró cultural. Imaginen cómo debía de ver las cosas el norteamericano medio al contemplar las noticias de los primeros días de diciembre: Manson y su «familia» iban a ser procesados; el adolescente Meredith Hunter asesinado de una puñalada durante el concierto de los Stones en el festival de Altamont, California; el pantera negra Fred Hampton muerto por los disparos de la policía de Chicago, entre falsas alegaciones de que los panteras habían disparado primero. Daba igual que dichos sucesos no presentaran ninguna conexión entre sí.

Todo parecía el gran presagio de un desplome inminente. No cabe sorprenderse si el índice de popularidad del presidente se disparara hasta el 81%.

Así las cosas, en su primer número de 1970, *Time* proclamó al norteamericano medio como su «hombre/mujer del año». Según el artículo, los norteamericanos de a pie «respondían al haz el amor y no la guerra con honra a Norteamérica y Spiro es mi héroe», se apuntaban «a los desfiles, no a leer a Herman Hesse» y estaban preocupados por las drogas, la pornografía y el radicalismo estudiantil. Sus héroes eran Ronald Reagan, Spiro Agnew, el astronauta Neil Armstrong y John Wayne, que protagonizaba la belicista *Boinas verdes* (1968). Sus villanos eran los *yippies*, los panteras negras y los intelectuales progresistas que respaldaban sus payasadas radicales. *Time*, sin embargo, tuvo la prudencia de aportar una nota de cautela sobre la manipulación hecha por Nixon del resentimiento de la mayoría silenciosa. El artículo citaba un informe del National Committee for an Effective Congress, de tendencia liberal: «La administración está explotando las vetas escondidas del temor, el racismo y el resentimiento profundamente arraigadas en la Norteamérica media. Respeto por el pasado, desconfianza en el futuro, política “guerracivilista”». Guerra en todo Estados Unidos.

.....

El 18 de febrero el tribunal absolvió a los 7 de Chicago por conspiración, pero sentenció a cinco a la cárcel por cruzar las fronteras del estado con intención de iniciar una revuelta.^[64] Tras la sentencia, Rubin le entregó al juez Hoffman un ejemplar de su último libro *Do it! Scenarios of the Revolution*, con la dedicatoria «Julius, radicalizaste a más gente de la que jamás habríamos podido radicalizar. Eres el *yippie* del país».

Bajo fianza y pendiente de apelación, Rubin se embarcó de inmediato en una gira de conferencias, el 10 de abril recalaba en la Universidad Estatal de Kent, en Ohio. «La primera parte del programa *yippie* es matar a vuestros padres —les dijo a los estudiantes—. Y lo digo en sentido más bien literal, porque hasta que no estéis dispuestos a matar a vuestros padres, no estaréis listos para cambiar este país».

Poco después de la visita de Rubin, el anuncio de Nixon de expandir las operaciones militares en Camboya para liquidar bastiones enemigos precipitó un repunte masivo del activismo estudiantil. En una concentración del Primero de Mayo celebrada en Yale, Rubin y Hoffman encabezaron un coro de miles de personas en una nueva versión del himno pacifista de Lennon: «All we are saying is smash the state» [sólo proponemos aplastar al estado].

El 2 de mayo, en la Universidad de Kent, unos radicales pegaron fuego al cuartel general del Reserve Officers' Training Corps (ROTC) y lanzaron piedras contra la Guardia Nacional. Algunos de los guardias eran veteranos del Vietnam; otros se habían inscrito al cuerpo para evitar precisamente la guerra; ninguno simpatizaba con

las reivindicaciones de aquellos privilegiados estudiantes. Su himno, «Billy Buckeye», hacía hincapié en su picajoso orgullo: «No somos soldaditos de latón».

El domingo, con el campus bajo control de los guardias, el gobernador James Rhodes voló hasta allí y tachó a los manifestantes de ser peores que nazis o comunistas. No hacía mucho que el mismo Nixon había descrito a los activistas universitarios como «haraganes». Una estudiante de Kent expresó su desconcierto a un entrevistador: «Si el presidente me cree una vaga y el gobernador una nazi, ¿qué más da como actúe?».

Lunes. Había un mitin programado para aquella tarde. El gobernador Rhodes lo había declarado ilegal pero los estudiantes y profesores no habían sido debidamente informados. De hecho, muchos se habían perdido las actividades del fin de semana y sólo supieron del mitin al regresar aquella mañana para las clases y encontrar a los guardias en el césped. Al terminar las clases matinales, el número de estudiantes concentrado en el campus superaba el millar, con al menos el doble de curiosos rodeando la zona. Para el centenar aproximado de guardias presentes aquello debía de parecer una auténtica turba; para los estudiantes, aquellos agentes equipados con mascarar antigás debían de parecer tropas de asalto.

Al tocar las doce, tres unidades de guardias avanzaron sobre el terreno disparando botes de gas lacrimógeno. Les respondieron con piedras, pedazos de madera claveteados y una avalancha de insultos. Eran «soldados de juguete», «fascistas», «guerreros de fin de semana» y cosas peores. Sin saberlo, la mayoría de los guardias se metió en una ratonera, al toparse con un cercado que limitaba las instalaciones deportivas universitarias. Tras quince minutos de piedras y humillaciones, se retiraron colina arriba, perseguidos por gritos de «¡Fuera los cerdos del campus!». Entonces, a las 12.24 horas, un grupo de guardias se volvió para encararse con los estudiantes y abrió fuego. Trece segundos y 61 disparos más tarde, cuatro estudiantes yacían muertos en el suelo y nueve estaban heridos.

Si todos los efectivos hubieran disparado directamente a la multitud, aquello habría sido una masacre. Muchos, temiendo precisamente ese desenlace, dispararon al aire, pero cuatro muertos era una verdadera tragedia: con 19 años, el miembro del ROTC Bill Schroeder, que ni siquiera estaba manifestándose, murió de un disparo cuando se mantenía acostado en el suelo para guarecerse del peligro. Sandy Scheuer, de 21 años, fue alcanzada en el cuello mientras iba de una clase a otra. Allison Krause, de 19 años, recibió un disparo en el pecho mientras se escondía detrás de un coche. Jeff Miller, de 20 años, recibió un impacto en la boca que le arrancó media cara y quedó tendido en la calle.

Antes de que retiraran el cadáver de Miller, un estudiante tomó varias fotos de Mary Vecchio, una chica de 14 años huida de casa, que la mostraban arrodillada y con la boca abierta ante el cadáver. Fueron justamente estas horripilantes imágenes las que llamaron la atención de Neil Young.



«Neil sorprendió a todo el mundo —le dijo David Crosby a un periodista después de que saliera “Ohio”—. No es que se hubiera marcado como proyecto escribir una canción protesta... Vamos, que ya ni veíamos los telediarios, pero uno lee los titulares de los periódicos al pasar por la calle». Según Crosby, la explicación de Young fue más bien vaga: «No sé. Nunca había escrito algo así... pero ahí está...».

De hecho, Young era el único miembro de Crosby, Stills, Nash & Young que no había escrito hasta entonces una canción protesta. «Es bastante raro que Neil fuera visto como un animal político —declaró Nash a *Uncut* unos años después—. Eran siempre Crosby, Stills y Nash quienes se dedicaban a esas cosas».

Viejos integrantes, respectivamente, de los Byrds, Buffalo Springfield y los Hollies de Manchester, Crosby, Stills y Nash se había agrupado a principios de 1969. Por sugerencia de Stills, su viejo socio de Buffalo Springfield, invitaron a Neil Young a sumarse a ellos para reforzar los conciertos de verano, Woodstock incluido. La banda representaba lo que *Newsweek* veía como «un desplazamiento del *rock* como ofensiva cultural» hacia «la contemplación, el reconocimiento, la celebración, una armonía y un aplomo sobrios que pretendían calibrar una visión utópica que se iba embarullando». Jimi Hendrix resumió concisamente su sonido como «música western celestial, toda ella delicada y ding-ding-ding».

En el seno de la banda, sin embargo, nada era delicado y ding-ding-ding, ya que Stills, un maníaco del control, libraba una guerra en dos frentes contra el irreverente Crosby y el dominante Young. Crosby era el miembro más politizado del grupo, también el más hedonista, y había voceado su desdén por los «putos niñatos revolucionarios de medio pelo». El historiador de la música de Los Ángeles Domenic Priore resumió la dicotomía: «¿Vamos a cambiar el mundo yendo a contracorriente y arrojando mierda al sistema o lo abandonamos para convertirnos en una sociedad alternativa?». Esta indecisión dio lugar a un relato político embarullado: la extravagancia posapocalíptica de «Wooden Ships», la aberrante afectación jipi de «Almost Cut My Hair» y la santurronería boba de «Teach Your Children» de Nash. Sólo «Long Time Gone» (escrito la noche en que murió Robert Kennedy) y «Find the Cost of Freedom» tenían cierta mordiente.

«Ohio», por otra parte, es una obra maestra. Young lo condensa todo en diez líneas: el frío estribillo acusatorio de «Four dead in Ohio»; la valiente acusación a Nixon y los «soldaditos de latón» de la Guardia Nacional; el cambio súbito de perspectiva de un hombre leyendo las noticias a un amigo en duelo agachado sobre el cadáver de una víctima. Cuando las palabras parecen sobrar, el desgarrador solo de guitarra expresa toda la rabia y el dolor provocados por la situación. El único problema es el empleo de la primera persona del plural: «nos» hemos quedado solos, los soldados nos están abatiendo. En el polarizado vocabulario de la época podía

tener su sentido, pero seguía existiendo una gran diferencia entre los estudiantes de Kent y un puñado de estrellas de *rock*.

Gerald Casale era un miembro de SDS de la Universidad de Kent que presenció las muertes de Krause y Miller, amigos suyos. Años después formaría la banda de art-punk Devo, aparecería en la película de Young *Human Highway* (1982) e incluso versionaría el tema «Ohio», pero, por entonces, le contó a Jim McDonough: «pensábamos que los jipis ricos estaban amasando dinero con algo terrible cuyo carácter político no acababan de entender. En las reuniones del SDS había acaloradas discusiones en que se presentaba a Young como herramienta del complejo industrial militar».

«Siempre me resultó extraño ganar dinero con eso —le dijo Young a McDonough—. Y nunca lo resolví».

.....

Spiro Agnew consideró que las matanzas de Kent fueron «predecibles» y acusó a sus viejos rivales, los «elitistas», por fomentar una cultura de «traidores, ladrones, pervertidos, de gente irracional e ilógica». Los días siguientes, más de un millar de campus protagonizaron algún tipo de agitación. Huelgas, sentadas y mítines fueron la tónica habitual; en algunos casos, ardieron edificios del ROTC y se llamó a la Guardia Nacional. El 14 de mayo, en el Jackson State College, Misisipi, la policía abrió fuego, mató a dos estudiantes negros e hirió a doce.

Entre tanto, la Norteamérica media no escondía sus sentimientos: «Vamos 4 a favor, la próxima serán más» era un cántico que circulaba por las calles de la propia Kent, al tiempo que una encuesta de Gallup concluía que el 58% de los entrevistados culpaba a los cuatro estudiantes de sus muertes. El perro de presa conservador Al Capp afirmaba que «los auténticos mártires de Kent eran los muchachos de uniforme». La mayoría silenciosa, presuntamente tan estoica y digna, empezaba a sacar la navaja.

Cuatro días después de la matanza de Kent, el alcalde de Nueva York Lindsay ordenó que las banderas de la ciudad ondearan a media asta mientras los estudiantes se manifestaban en Wall Street en memoria de sus muertos. Para su sorpresa, se toparon con una contramanifestación cuyas pancartas lucían eslóganes como «Con norteamericanos como John Lindsay... Hanói no puede perder». Engrosada por cientos de trabajadores más durante la hora del almuerzo, los patriotas con casco marcharon hacia el Ayuntamiento cantando «God Bless America» y «The Star-Spangled Banner» mientras golpeaban a sus oponentes. Luego se dirigieron a la Universidad Pace donde atizaron a los estudiantes con tuberías de plomo envueltas en banderas norteamericanas, mientras la policía, mostrando su tácito respaldo, desistió de intervenir. El 20 de mayo, 100 000 trabajadores organizaron una marcha en favor de la guerra en Manhattan. Entre las pancartas esta vez: «Guardia Nacional 4 —

Kent 0». El cantante *country* Harlan Howard, antiguo paracaidista del ejército, aportó luego la banda sonora para los futuros desmanes obreros con su álbum *To the Silent Majority with Love*, que incluía canciones como «Better Get Your Pride Back, Boy» [mejor recupera tu orgullo, chico] y «Uncle Sam I'm a Patriot».^[65]

Nixon hizo un esfuerzo testimonial por reunirse con los estudiantes de Kent, invitándolos al Despacho Oval el 6 de mayo. Dos días después, mientras miles de manifestantes contra la guerra se concentraban en Washington D. C., se aventuró de madrugada hasta el Lincoln Memorial para charlar con algunos, pero se lo vio mucho más cómodo unos días después, cuando los trabajadores de la construcción de Nueva York le entregaron su propio emblema de orgullo proletario: un casco con las palabras impresas «Comandante en jefe».

El jefe de gabinete de Nixon, H. R. Haldeman, escribió más tarde: «La Universidad de Kent supuso un momento crucial para Nixon, el inicio de su declive hacia el Watergate». Para muchos jóvenes fue también el canto del cisne del idealismo jipi. «Aquello me cambió —le dijo Gerald Casale al escritor Simon Reynolds—. Hasta entonces había sido un poco jipi. Para mí fue el punto de inflexión. A partir de ahí, lo vi todo claro. Todos esos chavales con su idealismo, era algo muy ingenuo. Mataron sólo a unos cuantos y el mundo se vino abajo».

Alexander Heard, rector de la Universidad de Vanderbilt, advirtió a Nixon en privado: «El significado de Mayo [fue] un bandazo hacia la izquierda... La identificación por parte de los propios universitarios de su condición como una clase aparte en la sociedad está adquiriendo proporciones extraordinarias». Este radicalismo en aumento se manifestó el 21 de mayo, cuando los Weatherman emitieron su «declaración de estado de guerra», prometiendo que «en los próximos 14 días atacaremos una institución simbólica de la injusticia amerikana [sic]. Éste es nuestro modo de celebrar el ejemplo de Eldridge Cleaver y H. Rap Brown y de todos los revolucionarios negros que nos inspiraron con su lucha tras las líneas enemigas para liberar a su pueblo». Cumplieron la promesa con cierto retraso: pasaron 19 días antes de atentar contra su primer objetivo: el cuartel general del Departamento de Policía de Nueva York.^[66]

El número del 2 de noviembre de la revista *Time* lucía el epígrafe «Las guerrillas urbanas» y reunía en un mismo ovillo las vetas dispares del terrorismo doméstico, el IRA, los separatistas quebequeses, los naxalitas hindúes y los tupamaros uruguayos. En el artículo citaba un discurso admonitorio pronunciado en Naciones Unidas por el primer ministro británico Edward Heath: «Puede que en la década venidera, la guerra civil, y no ya las guerras entre naciones, sea el mayor peligro al que nos enfrentemos», y señaló que desde comienzos del año Estados Unidos había sufrido 3000 atentados y más de 50 000 amenazas de bomba. En muchos casos se trataba de obra de derechistas: la no tan silenciosa mayoría. En Texas, dos integrantes de una célula racista llamada Raiders fueron condenados por hacer estallar 36 autobuses escolares.

Los fanáticos blancos no eran, sin embargo, aquéllos en quienes pensaban los republicanos cuando emitieron anuncios televisivos para las elecciones parlamentarias en que apremiaban así a los votantes: «Acaba con la oleada de violencia en Norteamérica». Siguiendo instrucciones del manual de George Wallace, el partido acogía de buena gana a los activistas perturbadores, especialmente si intervenían cuando estaba hablando Agnew: «Si el vicepresidente fuera maltratado por alguno de esos patanes, sería lo mejor que podría pasarle a nuestra causa —les dijo Nixon a sus consejeros—. Y si a alguien se le ocurre siquiera rozar a la señora Agnew, decid a la señora que se tire al suelo».

Sin embargo, los republicanos no eran conscientes de que había algo que la Norteamérica media temía más que a los estudiantes radicales: la inflación creciente. En las elecciones, pues, perdieron terreno ante los demócratas. Un irritado Nixon elaboró una lista de nuevas prioridades, entre ellas: «Debemos cambiar la imagen del líder eremita, aislado del pueblo, enfrentado a la juventud del país, obsesionado por los asuntos exteriores» y «el vicepresidente debe moderar su tono».

El líder ermitaño encontró al menos una estrella de *rock* afín a sus valores. Poco antes de Navidad, recibió en la Casa Blanca a un ilusionado Elvis Presley. Según un informe escrito por el asistente presidencial Bud Krogh, Presley llamó a los Beatles «una verdadera fuerza contra el espíritu norteamericano», «expresó conmovido al presidente que estaba “de su parte”» y prometió enseñar a la juventud una vida sana y el respeto por la bandera. Nixon se mostró agradecido, aunque no muy convencido. En tres ocasiones, apuntó Krogh, el presidente expresó su «preocupación por la credibilidad de Presley».

.....

Poco después de los sucesos de Kent, Ritchie Yorke de *NME* escribió lo siguiente: «O haces algo para contrarrestar la embestida del sistema, o te conviertes en parte del mismo. Ya no hay estadio intermedio». Y predijo confiado que «con casi toda seguridad, en un futuro inmediato, asistiremos a una tendencia de grupos de pop muy politizados. Entretenimiento para las tropas revolucionarias, por decirlo de algún modo», pero sucedió más bien lo contrario. Para Neil Young, la amalgama de furia, dolor y precisión narrativa de «Ohio» resultó irreplicable. Tal como le dijo a Jimmy McDonough, «sucesos como aquél no pasan cada día, de modo que tiene que haber un artista dispuesto y perceptivo, capaz de sentir lo sucedido para poder expresarlo en palabras o en otro tipo de manifestación. Tiene que coincidir todo eso».

Su siguiente álbum en solitario, *After the Goldrush*, le hablaba a la desolación del cambio de década en términos más abstractos: los castillos ardientes y las sirenas quejumbrosas de «Don't Let It Bring You Down» o la angustia ecológica futurista del tema del título. Sus siguientes canciones protesta, «Southern Man» y «Alabama», eran ataques al Sur racista que sonaban curiosamente tardíos a principios de los

setenta, con sus referencias a las cruces ardiendo y a los chasquidos de los látigos. A pesar de que la versión sobrecogedora de la cantante negra Merry Clayton supuso una notable mejora, ambas canciones adolecían de condescendencia —por parte de un canadiense, nada menos— y su mayor mérito fue inspirar a los roqueros sureños Lynyrd Skynyrd a escribir una indignada réplica, «Sweet Home Alabama» (1974). «Nos pareció que Neil andaba disparando a todos los patos para cazar alguno», explicó el líder Ronnie Van Zant. En una entrevista radiofónica de 1973 sobre «Ohio», Young no demostró ser muy concienzudo con los detalles, tras confundir *Life* con *Time* y a Mary Vecchio con «Allison no sé qué».

En 1971, Nash intervino con sus insípidas «Chicago» y «Military Madness», en tanto que Crosby gruñía contra los señores de la guerra en la Casa Blanca en «What Are Their Names», pero era tal el ambiente decrépito de jipismo finiquitado imperante en todo el disco, *If I Could Only Remember My Name* [si sólo pudiera recordar mi nombre], que puede muy bien ser que los oyentes se tomaran el título como una confesión personal. La impresión se confirma en una escena de la abstrusa aberración fílmica de Young *Journey Through the Past*, en la que Crosby explica solemnemente la polarización cultural en términos de «un hombre gris que te odia frente a una chica corriendo por un campo de flores, medio desnuda y riendo al sol».

La mayoría de los cantautores parecían desconcertados ante el derrumbe del idealismo de los sesenta. La miserable «Student Demonstration Time» de los Beach Boys, donde repasaban lo sucedido en Kent, Jackson y el Parque del Pueblo, no se cortaba al decir que cualquiera que participara en una manifestación pedía a gritos que le dispararan. «Ya sé que estamos todos hartos de guerras inútiles y de la lucha racial —concedía Mike Love—, pero la próxima vez que se desaten disturbios, mejor que te quites de en medio». Los Who repudiaban el compromiso político con energético convencimiento en «Won't Get Fooled Again»: «Meet the new boss, / Same as the old boss» [aquí está el nuevo jefe / igualito al de antes]. El radical británico Mick Farren le había pedido a Pete Townshend que escribiera una canción que convirtiera a los Who en el «instrumento de la revolución británica», pero en su lugar respondió con «un himno a lo apolítico».^[67] «Es una canción pésima —le dijo algo avergonzado al escritor Robin Denselow, años más tarde—. Dice que no hay razón para involucrarse en la política y la revolución, porque es todo un sinsentido».

Pero, después de 1970, nadie ejemplificó la imparable debacle en calidad y eficacia de la canción protesta mejor que John Lennon.

.....

John y Yoko se habían instalado en Nueva York en agosto de 1971, donde fueron inmediatamente acogidos por los *yippies*. Como Stew Albert le comentó a Jon Wiener, «Lennon siempre decía que se sentía más cómodo con nosotros que con Tariq [Ali] y Robin [Blackburn] porque el estilo de nuestra política se asemejaba al

mundo del espectáculo». El nuevo apartamento de los Lennon en Bank Street se convirtió en un imán para activistas de la izquierda de todo pelaje, como Allen Ginsberg, Bobby Seale y Huey Newton.

La primera aparición pública de Lennon y Ono fue en una concentración en Ann Arbor en apoyo a John Sinclair. El antiguo pantera blanca había cumplido dos años y medio de los diez que le habían caído y había estado orquestando una campaña mediática desde su celda. El 10 de diciembre, Phil Ochs adaptó «Here's to the State of Mississippi» como «Here's to the State of Richard Nixon» y Stevie Wonder dedicó «Heaven Help Us All» a Nixon y Agnew. Al final, ya de madrugada, Lennon apareció por primera vez en un escenario norteamericano tras una ausencia de cinco años e hizo públicas sus últimas creaciones. «John Sinclair» y «Attica State», sobre el sangriento motín de septiembre en la cárcel de Attica, no eran más que un clamor obvio resumido en cuatro eslóganes precipitados. El «Sisters, O Sisters» de Yoko fue un extemporáneo numerito feminista.

Dos días más tarde, sorprendentemente, Sinclair fue liberado. «De algún modo la llegada de John y Yoko a Nueva York ha tenido el efecto místico de reunir de nuevo a la gente», escribió Rubin, anticipando ya, excitado, un «Woodstock político» para la convención republicana del año siguiente en San Diego. Lennon anunció planes para una gira mundial destinada a recaudar fondos para presos políticos y a hacer campaña contra Nixon en las siguientes elecciones, en las que, debido a un cambio en el límite de edad para votar, ya podía hacerlo toda la franja de población entre los 18 y los 21 años. Durante unas sesiones con Bob Dylan el mes anterior, Ginsberg había grabado una canción llamada «Going to San Diego» y Lennon le habló a Dylan sobre la posibilidad de que tocara en la gira antiNixon. Se respiraba una gran excitación al respecto: «Haremos historia tanto musical como políticamente —le dijo Rubin a Jon Wiener—. Todo el cotarro iba a revivir los sesenta».

A mediados de febrero, John y Yoko aparecieron cada tarde en el *Mike Douglas Show* durante una semana, y se invitó a personajes como Rubin y Seale a despacharse ante los televidentes norteamericanos contra la masacre de Kent y la Guerra de Vietnam. Para los adalides de la mayoría silenciosa, todo aquello parecía una pesadilla surrealista. El Departamento de Justicia puso en marcha los planes para deportar al cada vez más engorroso exbeatle.

Entre tanto, Lennon andaba ocupado grabando el siguiente álbum de la Plastic Ono Band, *Some Time in New York City*. Estaba obsesionado con la idea de las «canciones de portada» extraídas directa y espontáneamente de los últimos titulares, un poco como la «composición periodística» por la que abogaba Phil Ochs. «Se hacía según la tradición de los periodistas cantantes en el teatro de revista», explicó. «Ohio», inspirada literalmente por la portada de *Life*, había sido un óptimo ejemplo de cómo hacerlo bien. *Some Time in New York City* era una muestra consumada de cómo hacerlo mal. El apogeo de la canción protesta de los sesenta murió ahí.

La imagen de carátula era una réplica de una primera plana del *New York Times*

con la leyenda: «Ono news that's fit to print»^[68] [las noticias de Ono que cabe publicar]. Las causas defendidas eran de rabiosa actualidad: feminismo, el domingo sangriento, el baño de sangre en la prisión de Attica. Las canciones eran condescendientes, chapuceras, desangeladas y torpes. El culmen del papanatismo fueron los burdos ripios de «The Luck of the Irish» («marchemos como duendes sobre los arco iris»)^[69] La reseña de *Rolling Stone* tildaba el álbum de «tan embarazosamente pueril que se erigía en clamor contra sí mismo».^[70]

Al preguntarle, años después, de qué modo su pasión política había afectado a su música, Lennon respondió: «Casi la destrozó».

.....

En mayo de 1972, Lennon abandonó públicamente los planes de gira anti-Nixon. Se hallaba enzarzado en una notoria batalla legal para evitar su deportación y no era el momento de buscarle las cosquillas a la Casa Blanca. Cabría discutir, con todo, qué tipo de amenaza representaba él realmente. Un informador del FBI había revelado recientemente: «Lennon parece ser de orientación radical, pero no da la impresión de ser un auténtico revolucionario porque se halla constantemente bajo el efecto de los narcóticos».

Así pues, los afanes de los músicos por expulsar a Nixon en noviembre adoptaron formatos más convencionales. El actor Warren Beatty organizó conciertos benéficos en favor del candidato demócrata, el «populista de la pradera» George McGovern, con intérpretes como Simon and Garfunkel (reunidos para la ocasión), Peter, Paul and Mary, Carole King y los Grateful Dead. McGovern trató de ganarse al público de una gala benéfica en Los Ángeles al soltar una cita del «Here Comes the Sun» de los Beatles. «Buena parte del liderazgo de esta generación procede de músicos y cineastas —le dijo Beatty al *New York Times*—, tanto si eso gusta como si no».

El concierto benéfico era el nuevo rostro amable del activismo de las celebridades, pues las estrellas del *rock* lo encontraban más atractivo y bastante menos arriesgado que escribir canciones protesta o sumarse a las manifestaciones. La moda se había inaugurado en agosto de 1971, cuando George Harrison montó su concierto *all-star* para Bangladesh, que llegó a recaudar un cuarto de millón de dólares para ayudar a las víctimas de la guerra y de las inundaciones. Fue el primer paso de una larga trayectoria que culminaría con el Live Aid (1985).

Lamentablemente, el respaldo de los Grateful Dead y otros era quizá lo último que necesitaba McGovern. El senador demócrata Thomas Eagleton confesó desde el anonimato al columnista Robert Novak: «La gente no sabe que McGovern es favorable a la amnistía, al aborto y a la legalización de la hierba. En cuanto la Norteamérica media [...] se entere, está muerto». La cita —que pronto se abrevió como «amnistía, aborto y ácido»— redobló su poder destructivo durante la convención nacional demócrata celebrada en Miami Beach, donde las cámaras de

televisión captaron imágenes que provocaron escalofríos en la Norteamérica media: hordas de jipis desaliñados; Allen Ginsberg sentado con las piernas cruzadas y entonando cánticos; el líder negro Jesse Jackson ataviado con un *dashiki* africano; Rubin y Hoffman «entonándose con la democracia»; hombres besándose y luciendo camisetas del Poder Gay; triunfalistas seguidores de McGovern cantando «We Shall Overcome» y aullando «¡Las calles del 68 son los pasillos del 72!». Las imágenes del bando perdedor —cientos de delegados formalmente vestidos y la presencia de estrellas *country* como Tammy Wynette y George Jones— no constituían un metraje tan vistoso para su emisión.

Por el contrario, la convención republicana —que se trasladó a Miami Beach desde San Diego tras un escándalo de amiguismo— irradiaba tal unidad y fuerza que los periodistas se aburrían como si estuvieran contando ovejas. En el interior, los delegados brindaban fielmente por Nixon y comentaban que el Partido Demócrata había caído en manos de «radicales y extremistas». En el exterior, en Flamingo Park, diversos grupos alternativos —*yippies*, sus hijastros más radicales los *zippies*, la rama más belicosa del SDS, Attica Brigade, el menos aguerrido Partido Popular de la Hierba— competían por llamar la atención. Rubin y Hoffman se sintieron descorazonados: tras gozar del poder del espectáculo en Chicago, comprobaban que el espectáculo en su formato más previsible y acartonado había anulado el mensaje. Una encuesta del instituto Gallup realizada después de la convención reveló que el presidente Nixon iba por delante con una ventaja del 34%.

La campaña de McGovern descarriló cuando su compañero de candidatura, el algo indiscreto Thomas Eagleton, se retiró tras revelarse que había sido sometido a terapia electroconvulsiva por depresión y que no se había recuperado del todo. Nixon se benefició igualmente de la bala que en el mes de mayo había herido y paralizado para siempre a George Wallace.^[71] Con Wallace fuera, Nixon tenía garantizado el voto sureño.

El 7 de noviembre Nixon barrió a McGovern, tras vencer en todos los estados salvo en Massachusetts y en el Distrito de Columbia. Para cuando John y Yoko llegaron a casa de Rubin para ver los resultados, la magnitud de la derrota era terriblemente manifiesta. «¿Y ya está? —gritó Lennon—. ¡No me puedo creer esta jodienda! O sea, aquí estamos: somos la puta revolución: Jerry Rubin, John y Yoko y sus cómplices. ¡Ésta es la puta clase media que nos va a proteger de ellos!».

.....

Las secuelas de una derrota electoral son siempre difíciles. Las frágiles alianzas se desintegran. Las prioridades se revisan. Se lamen las heridas. La tradición de protesta roquera, ya vacilante, recibió el tiro de gracia con el activismo enérgico pero disperso de Lennon. Sacudido por fracasos tanto políticos como creativos y acosado por el gobierno, Lennon renunció a cambiar el mundo. Tiempo después, atribuiría su etapa

radical al «sentimiento de culpa por ser rico y también porque quizá el amor y la paz no basten y uno tiene que salir a que le peguen un tiro o algo así [...] para demostrar que se está con el pueblo. Todo lo hice contra lo que me dictaba el instinto».^[72]

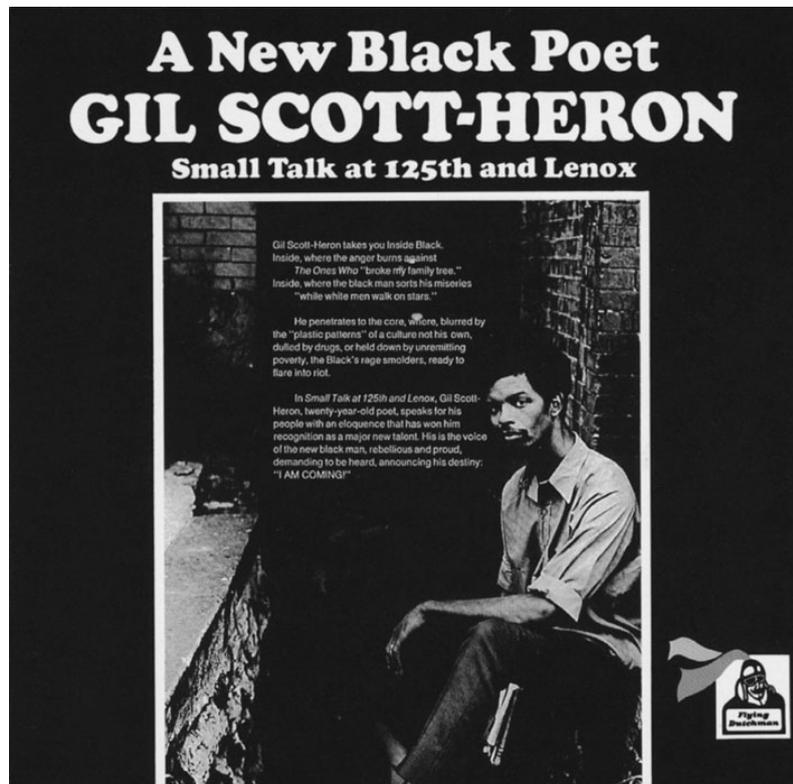
Para el resto de lo que Phil Ochs describiría como los «sodomizados setenta», las estrellas del *rock* circunscribieron su activismo a causas concretas: «Hurricane» (1975) de Dylan trataba del púgil retirado condenado por error Rubin «Hurricane» Carter, luego estaban las jocosas sátiras de Randy Newman sobre la intolerancia y la beligerancia norteamericanas en canciones como «Political Science» (1972) y «Rednecks» (1974). El *apartheid*, la energía nuclear y el medio ambiente también eran temas meritorios, pero no había causa que llegara a unir a la gente como lo había hecho la guerra. Después de que el último helicóptero estadounidense abandonara Saigón el 30 de abril de 1975, el hermano de Phil Ochs, Michael, le dijo a David Crosby que «parecía como si ahora que el dragón había sido vencido, todos se sintieran perdidos».

Muchos otros músicos rehuyeron completamente el comentario social. Cuando ya la música *soul* se lanzaba con voz firme a la canción protesta, el *rock* se ensimismó. Los puntos de referencia en ese sentido fueron los discos *Crosby, Stills and Nash*, *Nashville Skyline* de Dylan, *Blue* de Joni Mitchell y los postulados neorrurales del antiguo grupo de Dylan, The Band. En una elevada defensa de la apatía política, Pete Townshend habló acerca de crear «un microcosmos realista y contenido capaz de trabajar eficaz y humanamente en el seno de una democracia apática y corrupta». Este repliegue en la introspección apolítica se intensificó en algunos casos por efecto de una vasta riqueza y del consumo de drogas. «Lo que me importaba ante todo era el próximo chute —confesaba Crosby con franqueza en sus memorias *Long Time Gone*—. No me preocupaba mucho por los que pasaban hambre en Afganistán».

Esta nueva desconexión de la política venía sintetizada en uno de los éxitos de 1972. El sencillo de debut de los Eagles, una nueva banda de *country-rock* proveniente de Los Ángeles, era «Take It Easy», un himno gozosamente pragmático a la rendición que aconsejaba a los oyentes: «Lighten up while you still can / Don't even try to understand» [anímate mientras puedas, / no trates siquiera de comprender].

«No podrás enchufar, conectar y rajarte»

Gil Scott-Heron, «The Revolution Will Not Be Televised», 1970



Poemas que matan

Gil Scott-Heron, *Small Talk at 125th and Lenox* (Flying Dutchman LP, 1970). Este álbum incluía la primera grabación de «The Revolution Will Not Be Televised».

En los días previos al 19 de mayo de 1968, Abiodun Oyewole, de 20 años, se sentía nervioso. El joven poeta había sido contratado para aparecer en un homenaje al difunto Malcolm X en Mount Morris Park, Harlem, y no tenía idea de qué debía interpretar. Había estudiado poesía en el instituto en Queens y había descubierto la poesía oral tras asistir a un recital dramatizado de poesía del poeta del movimiento Harlem Renaissance Langston Hughes, pero hasta la fecha sólo había escrito un poema, «Wall Street Journal», sobre la explotación que se había hecho de la muerte de Martin Luther King acaecida hacía un mes... Un tema poco indicado para un homenaje a Malcolm.

Necesitado de inspiración, el poeta en ciernes se dio un paseo por Harlem para empaparse del lenguaje de las calles. «“¿Cómo va lo tuyo?” es lo que todos andaban

diciendo —recuerda en el libro *On a Mission*—. Significaba: “¿Qué estás haciendo por la revolución? ¿Qué haces por el movimiento...?”. Todo el mundo debía tener “lo suyo”. Oyewole escribió un poema titulado «What Is Your Thing?». Sus compañeros de bolo también lanzaban su desafío ante la comunidad negra: David Nelson preguntaba «Are You Ready Black People?» mientras Gylan Kain sentenciaba «Niggers Are Untogether People». Aquel día, los tres hombres se convirtieron en los Last Poets.

Yo era el peque del grupo —declaró Oyewole a *Perfect Sound Forever*—. Kain era el poeta más grande, más intenso, que había escuchado en mi vida, sobre todo al tratar la cuestión de la palabra *nigger* y dejar claro lo perjudicial que era para nosotros seguir empleando ese término.

Los tres hombres subieron al escenario en el Marcus Garvey Park interpretando un canto que Oyewole había oído en una transmisión sobre una manifestación en la Universidad Howard. «¿Estáis listos, *niggers*?», preguntaban. «Hay que estarlo». Enseguida la multitud se puso a cantar al unísono. «Estar listo» era una de las contraseñas del momento. ¿Para qué? Para la revolución, claro está.

Los Last Poets se agruparon durante un período en la historia de la Norteamérica negra en que no parecía haber límite para los cambios venideros. «No había duda sobre si se iba a producir o no —escribe Oyewole—: la revolución era inevitable». Y se esperaba que los artistas se unieran al esfuerzo de propaganda. «Todo el arte debe reflejar la revolución negra —declaraba Ron Karenga de la formación nacionalista negra US Organization— y todo arte que no trate de la revolución ni contribuya a ella es inválido». Comparado con la onda revolucionaria algo veleidosa de los grupos blancos de *rock*, esto era un empeño serio. Los Last Poets se bautizaron así tras leer el poema «Towards A Walk in the Sun», en que el poeta sudafricano asentado en Estados Unidos K. William Kgositsile sostiene que la lucha contra el opresor acabará haciendo del arte algo irrelevante: «El único poema que escucharéis será la punta de la lanza rotando en el tuétano perforado del villano». «Así pues —extrapolaba David Nelson—, nosotros somos los últimos poetas del mundo».

Los Last Poets, al igual que los Watts Prophets y Gil Scott-Heron, se nutrían del cruce de las dos formas artísticas más radicales de la Norteamérica negra: la poesía y el *jazz*. El más celebrado y controvertido poeta del Poder Negro era Amiri Baraka, bautizado como LeRoi Jones. Tras el asesinato de Malcolm X, abandonó a su familia blanca y a los amigos poetas de la esfera *beatnik* y se trasladó a Harlem, donde fundó el Black Arts Repertory Theatre. Su poema de 1965 «Black Art» era un vigoroso manifiesto en pro de la poesía negra como munición intelectual: «Queremos “poemas que maten”. / Poemas asesinos». La composición resulta perturbadora por su truculenta misoginia, su antisemitismo y su ensañamiento verbal, que anticipa el

controvertido discurso sobre el poder del hip-hop radical de 20 años después, donde el oprimido se convierte en opresor.^[73] Muchos poetas negros jóvenes respondieron a su llamada para un nuevo estilo de verso guerrero. «Estaba rebasando los límites — dijo Oyewole a *Perfect Sound Forever*—. Fue una influencia mayúscula y un verdadero mentor para los Last Poets».

Si hubiera que adaptar una banda sonora a las ideas que asomaban tras «Black Art», en 1965 contábamos con el *jazz* vanguardista de John Coltrane, Ornette Coleman, Archie Shepp y Albert Ayler; Baraka llegó incluso a grabar una versión *jazz* del poema con el batería Sunny Murray. Shepp, un saxofonista prodigioso que había homenajeado a Malcolm X en la estremecedora «Malcolm, Malcolm — Semper Malcolm», le contó a Nat Hentoff del *New York Times*:

El *jazz* es producto de los blancos, los nenazas, tantas veces enemigos míos. Y es obra de los negros, mis paisanos. Con ello quiero decir que vosotros poseéis la música y nosotros la hacemos... Yo toco acerca de mi muerte por obra tuya. Me extasío con la vida a tu pesar. Eso es de lo que trata la vanguardia. No somos meros jóvenes enojados: estamos coléricos y ya era hora.

El *jazz* y la poesía fueron más lejos y más a fondo de lo que la Motown haría jamás. Visto que las voces de protesta de la música *soul* estaban firmemente asentadas en la industria musical, ceñidas a factores como el espacio de emisión en antena y la tolerancia de los fans por determinada retórica, hasta sus letras más atrevidas palidecían ante los gritos de guerra de Eldridge Cleaver. Del mismo modo en que *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971) de Melvin Van Peebles inventó un cine negro sin ataduras que funcionaba fuera de Hollywood, la nueva camada de poetas orales negros soltaba mensajes ajenos a consideraciones comerciales. Larry Neal, uno de los aliados de Baraka en el Black Arts Movement, solía mantener acaloradas discusiones sobre la necesidad de un letrista negro auténticamente radical: «Imagina que James Brown leyera a Fanon». Los nuevos orfebres negros de la palabra eran en cierto modo una respuesta.^[74]

.....

Durante sus primeros meses juntos, los Last Poets se alinearon enseguida junto con la vanguardia revolucionaria. Recitaban en actos de los panteras e invitaban a poetas de la organización a actuar en su taller de poesía East Wind de la calle 125. Aquel verano, el director Herbert Danska filmó a tres de los Last Poets —Nelson, Kain y el recién incorporado Felipe Luciano— rimando en las calles y tejados de Harlem. La filmación *Right On!* sería celebrada por el productor Woodie King Jr. como «la primera película totalmente negra» que no hacía «concesiones de lenguaje o simbolismo al público blanco». Sin embargo, para cuando se estrenó en 1970, las

cosas se habían complicado. Los tres protagonistas de la película se separaron y pasaron a llamarse los Original Last Poets, dejando a Oyewole con el percusionista Nilija. «Queríamos contar con un grupo de hombres de distintas mentalidades, que no todos pensarán lo mismo, pero con una ideología similar como para compartir escenario —dijo Oyewole—. Eso demostró ser, con mucho, la prueba más ardua». Un día, no obstante, la pareja recibió a un visitante importante en East Wind, un joven duro de Ohio llamado Umar Bin Hassan.

Hassan había crecido en las casas baratas de Elizabeth Park, un crudo vecindario del norte de Akron. De adolescente, en 1966, había participado en los disturbios raciales de Hough, se había enfrentado a la Guardia Nacional en las calles de Cleveland y se había hecho seguidor del nacionalista negro local Ahmad Evans. Al ver a los panteras en televisión marchando hacia Sacramento, dijo: «Aquella movida me puso como una moto... ¡Me enamoré inmediatamente de aquellos hermanos!». El detonante que lo indujo a escribir poesía fue la foto de una revista en que aparecía Amiri Baraka, arrestado, sangrando y vendado, después de los disturbios de 1967 en Newark, con el siguiente pie de foto: «Machaca esas gelatinosas caritas blancas».

En febrero, Hassan se trasladó a Nueva York y se presentó ante los Last Poets, a los que había conocido el año anterior en un festival en Ohio. Oyewole le encontró un sitio donde quedarse y lo invitó a aparecer con él en un espectáculo. «Tenemos aquí a un hermano de Ohio —anunció Oyewole al público—. Vosotros decidís si es un *last poet*». Después de que Hassan interpretara dos de sus poemas, el típicamente combativo «Nigger Town» y «Muthafucka», la gente gritó: «¡Sííí, que sea un *last poet*!». Unos meses después los *poets* reclutaron a otro miembro, un antiguo paracaidista convertido al islam llamado Jalal Mansur Nuriddin, y fue esta formación la que grabó el álbum de 1970 *The Last Poets*.

Jalal estuvo a punto de no entrar en el grupo —reveló Oyewole a *Perfect Sound Forever*—. No le gustaba a nadie. Todo lo que decía era en rima. Todo el puto día rimando. No te hablaba a menos que no rimara, el capullo. Pero la verdad es que soy tolerante.

El primer verso que se oye en *The Last Poets* es de Oyewole: «Ya veo que nos vamos quedando sin tiempo». A su espalda, los compañeros entonan un cántico siniestro, «tic-tac, tic-tac». El efecto, que apuntala el álbum entero, se va haciendo claustrofóbico. Cada uno de los temas corresponde a uno de los *poets*, y el resto lo apoya cantando, aullando, susurrando, resollando, gimiendo y creando de este modo un ambiente de intensidad apremiante: hay demasiado que decir y poco tiempo para decirlo. Norteamérica está en el punto de mira («la estatua de la Libertad es una prostituta»), pero también lo están los negros indolentes y ajenos a la revolución: los *niggers*. Este término ya iba penetrando de puntillas en la música *soul* hacia 1970, pero aquí se acribilla con él y cada «g» se pronuncia como un balazo: «Niggers Are Scared of Revolution» [los *niggers* temen a la revolución], «Wake Up, Niggers»

[levantaos, *niggers*].^[75] El álbum relata una serie de exigencias a la que sólo el más revolucionario de los negros podría aspirar, un ultimátum sin concesiones concebido para sacudir la complacencia de los oyentes. Según el escritor negro Darius James, el disco «arrojó una bomba sobre los tocadiscos de la Amérikkka negra. Los hijoputas huyeron despavoridos. Nadie estaba preparado».

.....

No había, claro está, esperanza alguna de copar espacio en antena, pero «Wake Up, Niggers» llegó a cierta audiencia sofisticada cuando se incluyó en la banda sonora de *Performance*, la película de Nic Roeg protagonizada por Mick Jagger. Aquello venía a ser un frío zarpazo de realidad en el ambiente aislado y velado por las drogas de una estrella del *rock*, reflejaba el contraste real entre el desapego decadente de la aristocracia roquera y la fiera avidez de los militantes negros. El álbum entró en los primeros treinta de las listas gracias al boca a boca, una gesta memorable. También atrajo la atención de COINTELPRO, la sección de espionaje del FBI que, desde 1956, había estado supervisando, infiltrándose, acosando y saboteando a grupos «subversivos», especialmente a los movimientos por los derechos civiles y contrarios a la guerra.

Tan pronto como salió el álbum, el grupo se vio sometido a nuevos cambios. Nuriddin quería ser una estrella como su héroe Miles Davis y Oyewole ya estaba harto de poesía. «Empecé a sentir que un poeta era una patética estampa de revolucionario», recordaba. En primera instancia, se unió al Harlem Committee for Self-Defense, una rama de los panteras. Luego, en la Universidad de Shaw, se juntó con los estudiantes radicales. Oyewole y un amigo robaron algunas armas de fuego para asaltar a algunos miembros del Ku Klux Klan local, lo que desencadenó su persecución, arresto y reclusión de casi cuatro años en la cárcel. Así terminó la aventura revolucionaria de Oyewole.

Por entonces, quería que todo ardiera y ver a gente ahorcada —declaró a *Perfect Sound Forever*—. Quería ver disturbios. Lo que me detuvo en seco fue un tipo que vino a hablar a uno de nuestros foros: «No puedes ser un revolucionario hasta que no sepas en qué mundo quieres que viva tu hijo...». Esta gente aspiraba a otra noción de las cosas.

El poema más asombroso de Oyewole era «When the Revolution Comes» (1970), en el que imaginaba «pistolas y rifles... reemplazando a poemas y ensayos» y «centros culturales negros» como «fortines que suministran armas y comida a los revolucionarios». «Ahí estaba yo, en la vanguardia de esta gran revolución pendiente —recordaba Oyewole—. Pensé: “¿Cómo puedo ser un catalizador para este Armagedón?”. Me preguntaba cómo podría decir algo que no se hubiera dicho antes». Con todo, se mostraba terriblemente escéptico sobre la preparación de la

gente para un alzamiento de ese estilo: «Hasta entonces, tú y yo sabemos que los *niggers* se dedicaban a la juerga y la mandanga». Sea como fuere, el primer verso produjo su impacto en otro joven poeta negro, Gil Scott-Heron: «When the revolution comes, some of us will probably catch it on TV / With chicken hanging from our mouths» [cuando llegue la revolución, probablemente algunos lo veremos por la tele / con el pollo colgando de la boca].

.....

Gil Scott-Heron había nacido en Chicago en 1949 y pasó su infancia con su abuela en el Tennessee rural, donde ya tocaba el piano a los 4 años y escribía historias de detectives hacia los 11. A los 13 se trasladó al Bronx para vivir con su madre y consiguió una beca para la prestigiosa Fieldston School. En el instituto escribió un trabajo sobre Langston Hughes, quien lo alentó a que se inscribiera en su propia *alma mater*, la Universidad Lincoln de Pensilvania. Allí hizo amistad con un estudiante más joven y musicalmente dotado llamado Brian Jackson, con quien formó una banda de nueve miembros, Black and Blues, el comienzo de una larga y fructífera alianza creativa. «Nos enrollamos enseguida —le dijo Jackson al escritor James Maycock—. Pensé: “Hay que ver lo bueno que es este tío con las palabras...”. E imaginé que si la música salía bien, podríamos atraer a la gente para que nos escuchara».

Scott-Heron se descolgó un año de la universidad para volver a Nueva York y escribir su primera novela, un *thriller* urbano de contenido social titulado *The Vulture*. Nunca regresó a Lincoln para licenciarse porque se le fueron presentando oportunidades más estimulantes. Después de escribir una segunda novela, *The Nigger Factory*, ambientada en una universidad negra, y un libro de poemas, *Small Talk on 125th and Lenox*, entró en contacto con Bob Thiele, cuya flamante discográfica Flying Dutchman estaba afiliada con la editorial que publicaba a Scott-Heron. Thiele no tenía presupuesto para financiarle una grabación musical entera, pero dio a Scott-Heron la oportunidad de interpretar sus poemas de *Small Talk* como un recital con el respaldo de tres percusionistas (Jackson, que seguía estudiando en Lincoln no estaba disponible). Las apasionadas palabras impresas en la carátula junto a la imagen de un joven flaco e intenso apoyado en un portal del gueto prometía: «Gil Scott-Heron te lleva al seno de lo negro... La suya es la voz del nuevo hombre negro, subversivo y orgulloso, que reclama ser escuchado, al anunciar su destino: “¡Ya estoy aquí!”».

Scott-Heron pretendía desde el comienzo aportar una nueva dimensión a la música negra. «La experiencia negra se da en 360 grados —declaró a Sheila Weller de *Rolling Stone*—, pero la que sigue cantándose sin parar es siempre la misma: sexo y amor, amor y sexo». Estaba igualmente seguro del estilo que deseaba, inspirado por Baraka y, remontándose más atrás, por la tradición africana occidental del bardo errante, o *griot*. «Me parecía una solución práctica en un mundo donde muy pocos de los nuestros pueden leer con el tipo de percepción interpretativa que requiere la

poesía», explicó. Entre sus fuentes de inspiración citó a Langston Hughes, Huey Newton, John Coltrane y Nina Simone: «Era negra antes de que ser negro estuviera de moda».

Si los Last Poets exhibían la fuerza teatral propia de actores o predicadores, Scott-Heron era más bien un rapsoda. La grabación en vivo de *Small Talk on 125th and Lenox* está sazonada con la agradable cháchara y hay risas satisfechas del público, a la vez que Scott-Heron canta tres temas al piano, desplegando un registro doliente de tenor que contrasta vivamente con su voz áspera y sardónica. Subraya también la necesidad de contar con un hogar estable y una buena educación por encima de la retórica revolucionaria, y regaña a los radicales de boquilla por amenazar a otros negros con el fuego del infierno maoísta («Brother») o advierte a «un paliducho hijoputa del SDS» con que «vaya a buscarse su revolución» («Comment #1»). «Whitey on the Moon» [blanquito en la Luna] hace hincapié en la realidad más prosaica: «No puedo pagar la factura del médico / si blanquito se va a la luna». Pero el clímax indisputable del álbum es el poema que acabaría por ensombrecer a todo el resto: «The Revolution Will Not Be Televised» [La revolución no será televisada].

Al ver que funcionaba lo bastante bien como para costear un segundo álbum, Scott-Heron decidió dar un nuevo formato a su mejor tema. Jackson había sido expulsado de Lincoln por protestar contra el carácter eurocéntrico del programa de estudios, y estaba libre para aportar sus prodigiosas dotes de arreglista y compositor de canciones. Así pues, *Pieces of a Man* (1971) era un espécimen completamente distinto. De pronto, el «nuevo poeta negro» estaba cantando canciones de *soul-jazz* delicadamente matizadas como el relato de drogadicción «Home Is Where the Hatred Is» y la celebratoria «Lady Day and John Coltrane», con toda una banda de acompañamiento.

El único poema del disco era el retocado «Revolution», ahora enriquecido con unos graves acechantes y vigorosos y una garbosa flauta que concedían mayor autoridad a las palabras de Scott-Heron y las hacían más seductoras, al tiempo que aireaban su taimado sentido del humor. El tema trataba de la revolución mental, no armada.

Era una sátira —le dijo más tarde al escritor Rob Fitzpatrick—. La gente argumentaba que era un mensaje militante, pero ¿cuán militante puedes ser cuando estás diciendo «La revolución no te va a hacer adelgazar dos kilos»?

Scott-Heron despliega la imagen de los Last Poets sobre una revolución sin anuncios como un periplo alucinatorio y caleidoscópico de la cultura popular blanca con apariciones de Nixon, Agnew, Steve McQueen, Jackie Onassis y los Beverly Hillbillies. El lenguaje de la publicidad y de los telediarios es satíricamente manipulado con certera precisión: el propio Scott-Heron resulta un locutor muy persuasivo. Abundan los dobles sentidos: el culebrón infinito *Search for Tomorrow*

[busca el mañana] contrasta con «Black people... looking for a brighter day» [negros en pos de tiempos mejores]. Y concluye: «La revolución no será una reposición, hermanos / la revolución será en vivo». Aunque no era la primera canción que atacaba el poder alienante de la televisión (Frank Zappa ya lo hizo en 1966 con «Trouble Every Day», inspirada en los disturbios de Watts), aquélla era la primera que explotaba el lenguaje del medio contra sí mismo, dándole la vuelta a banalidades trilladas de cartón piedra para convertirlas en nuevos y subversivos mensajes. La canción acabaría definiéndolo por encima de todo el resto, lo cual acabó siendo un cierto engorro. «La canción que la gente decide pegarte, aquélla con la que te identifican, impide a menudo descubrir las otras», le dijo a Fitzpatrick.

El formato oral, recitado, atrajo a artistas que deseaban trascender las proclamas.

Tienes que ser capaz de percibir las cosas con claridad, en profundidad tanto como superficialmente —reveló Scott-Heron a *NME*—. Si estás tratando de que la gente piense, algo que indudablemente [James Brown] pretendía, tienes que procesar tu propia información: de otro modo resulta terriblemente evidente que no has hecho los deberes.

El autor llamaba a sus álbumes «kits de supervivencia en versos». «En ocasiones pensaba que era algo descarnado, como si le arreara a la gente en la cabeza con todo eso —le dijo Jackson a James Maycock—, pero, ¿sabes? A veces eso es bueno».

Fue un momento de auténtico *boom* discográfico de la poesía oral negra, con y sin acompañamiento musical. El sello Black Forum de la Motown editó discos de King, Carmichael, Baraka y la pantera negra Elaine Brown, entre otros. Nikki Giovanni presentó en televisión (WNET) el programa *Soul!* entre 1970 y 1972, con invitados como los poetas Baraka y Gylan Kain, los políticos Louis Farrakhan y Jesse Jackson o las celebridades Muhammad Ali, Bill Cosby y Sidney Poitier. Giovanni ya era una poeta con libros publicados cuando grabó *Truth Is On Its Way* (1971), un híbrido de poesía y góspel, con el Community Choir de Nueva York.

Aquel mismo año, los diezmos Last Poets lanzaron su segundo álbum, *This Is Madness*, con un severo aviso. «Si eres blanco, te vas a cagar con este disco», se leía en mayúsculas, blanco sobre negro; «si eres negro, se va a cagar el *nigger* que hay en ti».

En el distrito de South Central de Los Ángeles hizo su debut una alianza igualmente enérgica de poetas.

.....●.....

El Watts Writers Workshop había sido fundado por Budd Schulberg, guionista de *La ley del silencio* y *Un rostro en la multitud*, tras los disturbios. En aquella época, muchos jóvenes negros acudieron a Watts para sumarse a una nueva tendencia artística, al tiempo que afluía dinero de fundaciones benéficas, agencias

gubernamentales y medios progresistas de Hollywood. En 1966, uno de los recién llegados fue el texano Amde Hamilton, también recién salido de la cárcel tras cuatro años de internamiento por posesión de drogas. Se asomó al taller porque estaba sin trabajo y tenía que comer. «La gente de Watts eran los últimos desheredados, incluso los últimos entre la comunidad negra. Éramos los más pobres, los más desfavorecidos. El taller era un lugar donde venía la gente a expresarse. Se cantaba, se bailaba, se actuaba, se escribía».

Hamilton conoció a dos jóvenes poetas: Richard Dedeaux, un aspirante a actor de Luisiana, y Otis O'Solomon, originario del sur profundo. A pesar de las reservas iniciales sobre sus estilos dispares («Anthony [Amde Hamilton] salía y se ponía a hablar sobre destripar el mundo, y nosotros tratábamos de apañarlo un poco», contaba Dedeaux), decidieron reunirse para participar en un concurso de talentos en el Inner City Cultural Centre. Se llamaron Watts Fire hasta que una poeta que compartía cartel con ellos los rebautizó como los Watts Prophets. Ganaron el segundo premio y empezaron a organizar lecturas por todo el país, en escuelas, cárceles, parques, clubs nocturnos, viviendas sociales; con todo, su combativo mensaje no era fácil de vender. Tras una actuación en un club, el propietario le espetó a O'Solomon: «Chicos, vais a ganar un montón de dinero, pero no en este club».

Lo que hacía tan diferentes a los Watts Prophets era lo visuales que resultábamos —le dijo Hamilton al escritor Brian Cross—. Cada poema era para nosotros una obra en sí y cada poeta colaboraba para que así fuera. No nos limitábamos a estar sobre el escenario o a caminar arriba y abajo... lo representábamos. —(El teatro era un pilar de su enfoque y el jazz otro más)—. El tipo de enfrente puede soplar un solo a su aire, improvisando, y los tipos de atrás lo acompañan, como una sección rítmica —explica Hamilton—. Era como si Charlie Parker se encontrara con Dizzie y Monk: quizá no tengan nada preparado, pero todos saben qué deben hacer.

Al principio, los Prophets eran ajenos al trabajo similar que ejecutaban los Last Poets. «Nosotros no los conocíamos y ellos no nos conocían a nosotros —dice Hamilton—. Ellos estaban en el este y nosotros en el oeste. Ellos hablaban de los blanquitos y la revolución, nosotros hablábamos de nosotros. No tratábamos de ser revolucionarios, tratábamos de salvar a nuestra comunidad».

Cuando Laugh Records, «hogar» del cómico Richard Pryor, supo de los Last Poets, fundó una filial, ALA Records, para sacar una compilación de poemas del Watts Writers Workshop. *The Black Voices: On the Streets of Watts* (1969) incluía a cuatro poetas, que debían grabar tres poemas por cabeza, pero Hamilton andaba tan sobrado y vehemente que acabó dominando la grabación con nueve. De hecho, interpretó con tal energía que acabó lesionándose la espalda y tuvo que declamar su contribución final tumbado en el suelo. En contraste con las otras aportaciones más declaradamente poéticas y de un cariz más jazzístico, Hamilton suena como un profeta arrebatado y fatídico del Juicio Final: poemas que matan. En sólo seis

segundos, «The Meek Ain't Gonna» es una declaración de intenciones al estilo rap pandillero 20 años antes de que el fenómeno eclosionara. «The meek ain't gonna inherit shit» [los mansos no heredarán una mierda], escupe Amde, «cuz I'll take it!» [¡porque lo pillaré yo!].

En 1970, los Prophets demostraron su popularidad actuando durante 18 semanas seguidas en Maverick's Flat, un club influyente de Creenshaw Boulevard. Tras pulir sus habilidades mediante actuaciones día y noche, grabaron su primer álbum, *Rappin' Black in a White World* (1971), en una sola toma, con acompañamiento musical de la antigua compositora de la Motown Dee Dee McNeil. Los poemas, la mayoría de los cuales no superan los dos minutos, se funden en una pieza compacta. Pueden ser de una belicosidad exacerbada: «AmeriKKKa» secuestra a JFK y lo descoloca tergiversando su propia consigna: «No preguntes lo que puedes hacer por tu país sino qué coño ha hecho éste por ti». Pero los mejores momentos, especialmente *la suite* de cuatro canciones al piano «What Is a Man», reclaman una modalidad de relato más personal. «Nos dedicábamos a vomitar —afirma Hamilton—. Nos dolía el estómago, pero no era sólo rabia: aquello estaba muy relacionado con el amor y con tratar de comprender qué nos estaba sucediendo».

Comprensiblemente, las audiencias se mostraban divididas. «Los blancos nos temían, los intelectuales negros se avergonzaban», recordaba Richard Dedeaux ante el escritor Jeff Chang. «Y —interrumpió Amde Hamilton—, ¡las bases nos adoraban!». En 1971, el público negro ya estaba preparado para recibir a voces nuevas, ásperas.

.....

El nuevo icono de la revolución del Poder Negro no era siquiera una persona real. Su nombre era Sweetback y era la estrella del primer gran éxito cinematográfico negro en Norteamérica, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. Melvin Van Peebles, el hombre de 37 años que escribió, dirigió, montó, musicó y protagonizó la película, estaba aplicando su propio manifiesto de Guerrilla Cinema, cuya primera parte rezaba: «Nada de rajarse. Yo quería un film triunfante. Un film con el que los *niggers* pudieran caminar con la cabeza bien alta sin temer mirarse a los ojos».

Van Peebles dedicó su película, un homenaje a la hombría negra clasificado X, a «todos los hermanos y hermanas que ya estaban hartos del sistema». Entre sus actos de sacrilegio cultural estaba el empleo de célebres canciones por la libertad como fondo musical de la seducción del apenas púber Sweetback por parte de una mujer madura. Al estrenarse en abril de 1971, el diario de los musulmanes *Muhammad Speaks* la condenaba como «una visión informe, aberrante, supremacista blanca, insensata, salvaje, inhumana de la gente negra», pero el pantera negra Huey Newton se sintió seducido por su enfoque radical e instaba a sus hermanos a ver la «primera auténtica película revolucionaria negra». Y muchos siguieron su consejo: fue el

mayor taquillazo de una película independiente de la historia. Quizá Newton envidiara la capacidad de Sweetback para metérsela doblada al sistema y salir victorioso. Su propia vida estaba demostrando ser bastante más problemática.

La condena de Newton por homicidio había sido anulada el año anterior por un tecnicismo y salió libre bajo fianza hasta la celebración del nuevo proceso, el 5 de noviembre de 1970. Una multitud de diez mil personas saludó la liberación de su héroe con júbilo desatado. Newton, con todo, regresaba a un partido muy distinto al que dos años antes había dejado atrás. Durante su reclusión, la militancia en los panteras negras había menguado entre el rencor de las luchas intestinas, avivado por las jugarretas de la sección COINTELPRO del FBI. A pesar del impacto vigorizante que supuso la liberación de Newton, sanar las heridas del partido era una tarea ardua, y Newton, desgarrado por la paranoia y por expectativas imposibles, no era el hombre apropiado para esa tarea.

Incluso antes de su liberación, se había creado enemigos en la formación a partir del caso de George Jackson. Condenado por asalto a mano armada cuando tenía 18 años, Jackson se había convertido en un radical notorio durante su encarcelamiento: fundó la Marxist Black Guerrilla Family y se unió a los panteras. Durante su estancia en la prisión de Soledad, California, en enero de 1970, fue acusado de asesinar a un carcelero blanco como venganza por las muertes de tres reos negros. Él y otros dos prisioneros acusados del asesinato pasaron a ser conocidos como los Soledad Brothers, al tiempo que los escritos de Jackson redactados durante su confinamiento en solitario lo convirtieron en una celebridad internacional.

Mientras esperaba juicio, su hermano Jonathan, de 17 años, concibió un plan quijotesco para liberarlo. Desde su exilio en Argel, Eldridge Cleaver prometió una remesa de armas para habilitar el plan de Jonathan mediante la captura de rehenes que intercambiarían por su hermano, que luego sería trasladado a Cuba en un avión secuestrado. A Newton el plan le pareció ridículo y retiró el apoyo de los panteras. Imperturbable, Jonathan Jackson siguió adelante gracias a las armas propiedad de la profesora de UCLA Angela Davis y acabó reteniendo a varios rehenes en los juzgados del condado de Marin. El tiroteo que se produjo acabó con las vidas de Jackson, de otros dos reos huidos y del juez Harold J. Haley, y hubo tres heridos.

Algunos panteras imputaron la muerte de Jackson no a su propia temeridad, sino a la cobardía de Newton. Más tarde, Newton perdió el apoyo de las bases al negarse a aplicar medidas disciplinarias contra el errático e interesado David Hilliard, que en su ausencia había dirigido (y hecho naufragar, según algunos) el partido. De hecho, Newton parecía más interesado en las sobras del famoseo que en los retos del liderazgo. Cortejado por progres de Hollywood, el hombre se aficionó al coñac, la cocaína y las *groupies*. ¿Seguía siendo éste el hombre cuyo icónico retrato disfrazado de guerrero adornaba aún tantas paredes? ¿Éste era el hombre al que se había confiado liderar la revolución? En febrero de 1971, miembros de Panther 21, un brazo del partido que esperaba juicio por conspiración por atentar contra edificios y

asesinar a policías en Nueva York, escribió una carta abierta alabando a los Weatherman por su apoyo y acusando a la dirección de los panteras de «delirio, seudomasoquismo, arrogancia, fanatismo, dogmatismo, provincianismo, rigorismo y miedo». La respuesta de Newton fue la expulsión de Panther 21.

Los panteras desencantados con Newton se dirigieron a Eldridge Cleaver. El FBI encontró las tensiones por medio de cartas falsificadas que enviaba a Cleaver, como si fueran de los militantes, en las que se lo apremiaba a tomar el control. En marzo, Newton apareció en un programa matinal, *AM San Francisco*, para hablar del Intercommunal Day of Solidarity que los panteras iban a organizar en el auditorio de Oakland, y entonces el polvorín explotó. Al teléfono desde Argel, Cleaver destripó el liderazgo de Hilliard y exigió que Newton readmitiera a los Panther 21. Furioso ante el desafío a su autoridad, Newton expulsó a Cleaver y éste, a su vez, expulsó a Newton y a la dirección de Oakland. A grandes rasgos, las secciones de la Costa Este respaldaban a Cleaver, mientras la Costa Oeste seguía fiel a Newton, lo que desencadenó una guerra fratricida. A pesar de la ofensiva zalamera de Newton, que se centraba en asistencia sanitaria gratuita y programas de alimentación, así como en el activismo político, la militancia abandonaba el partido en masa. En cuanto a George Jackson, murió de un disparo en la cárcel de San Quintín el 21 de agosto. Las autoridades penitenciarias adujeron que había muerto durante un intento de huida en el que también murieron tres guardias y dos prisioneros blancos. Los defensores de Jackson lo consideraron un asesinato político.^[76] En cualquier caso, había desaparecido otro icono revolucionario negro. Por otra parte, Ron Karenga, de U. S. Organization, fue encarcelado por torturar a dos seguidoras, el FBI cerró el complejo en Misisipi de la separatista Republic of New Afrika y estaba aún por llegar el colofón traumático de un año aciago.

El 9 de septiembre, unos mil reclusos de la penitenciaría de Attica, en el estado de Nueva York, se amotinaron y tomaron el control de la cárcel, reteniendo a 38 guardianes y funcionarios como rehenes. Tras cuatro días de negociación, la policía del estado tomó Attica durante un sangriento asalto que dejó 26 prisioneros y 9 rehenes muertos. Una comisión de investigación apuntó que aquella había sido la peor jornada de violencia entre norteamericanos desde las masacres de indios de finales del siglo XIX. La comisión advirtió que, sin una pronta reforma, los enfrentamientos no tardarían en reproducirse: «Attica es todas las cárceles y todas las cárceles son Attica».^[77]

Quizá Sweetback se saliera con la suya luchando contra el sistema, pero, en el mundo real, George Jackson, los amotinados de Attica y los panteras negras restantes y reñidos, no iban a ver revolución alguna ni por televisión ni de ningún otro modo.

.....●.....

Aunque el programa de contrainteligencia fue desmantelado en abril de 1971, el

gobierno continuó supervisando a los artistas negros con otros medios a lo largo de la década. Sin que ellos lo supieran, un empleado negro del Watts Writers Workshop, Darthard Perry, resultó ser un informador apodado Othello; Amde Hamilton, para gran consternación suya, había sido quien lo había contratado. Años después, en una interesante entrevista televisiva, Perry reveló toda la atención que la agencia dedicaba al arte en la comunidad negra. «Puedes aprovechar su cultura y utilizarla en su contra», dijo subrayando que el archivo del FBI en materia de libros, vídeos y discos afroamericanos excedía al de una bien equipada biblioteca de Harlem. Su supervisor blanco en el FBI, según dijo él, «podía nombrar algunas grabaciones de Miles Davis que yo desconocía, y podía citar libros que yo ni siquiera sabía que pertenecieran a la cultura negra». En 1975, Perry se coló en el taller con dos latas de queroseno y una bengala y le prendió fuego. «Me afectó mucho —admitió con expresión indescifrable—. Adoraba aquel teatro. Yo construí el escenario».

Después de *Rappin' Black in a White World*, los Watts Prophets no pudieron encontrar una discográfica en la que sacar la secuela, *Hey World*, y ya no lanzarían un álbum juntos hasta 1997. «Nuestro objetivo consistía en abrir una vía de expresión para gente que no la tenía y cosechamos un gran éxito en la tarea —declara Hamilton—, pero no ganamos ni un céntimo».

Los Last Poets, dirigidos ahora por Nuriddin, siguieron adelante, aunque Hassan se largó en 1975. «Primero, empecé a pasar cocaína, luego a tomarla y entonces me hice adicto. Era ya una época en que no quería seguir siendo un Last Poet, pero tampoco me podía salir. Solía dar lecturas de poesía en fumaderos de crac. Alguna gente decía “¿tú no serás...?”».

El propio Scott-Heron perdió varios años por culpa de las drogas en las décadas siguientes, pero en los años setenta gozó de una racha creativa. Existen muchos motivos por los que prosperó de un modo en que ni los Last Poets ni los Watts Prophets pudieron: contaba con un socio musical fiable, el respaldo de una gran discográfica y con un estilo bastante más flexible y armónico. Además, en tanto que los otros grupos estaban inextricablemente ligados al mundo del Poder Negro, Scott-Heron evolucionó hacia cuestiones más variadas como el Watergate («H2Ogate Blues»), el *apartheid* («Johannesburg») o la inseguridad nuclear («We Almost Lost Detroit»). «Tienes que hacer que se oiga tu voz —le dijo a Rob Fitzpatrick—. Hay una diferencia entre ser un pianista de Tennessee y librar una cruzada internacional a favor o en contra de lo que sea. No era eso lo que yo trataba de hacer».

A medida que la llama revolucionaria menguaba, Scott-Heron captó perfectamente la sombría realidad de la vida en los centros urbanos de Norteamérica: como anunciaba su álbum de 1974, era *Winter in America* [invierno en Norteamérica].

«Este lugar es cruel, no puede haber sitio más frío»

Stevie Wonder, «Living for the City», 1973



Soul, *Super Fly* y el taimado Richard Nixon

Solar con un coche destrozado en la esquina de Findlay Avenue con la calle 165 Este; South Bronx, Nueva York, 4 de enero de 1973.

Cuando Sly Stone se mudó a una imponente mansión gótica en el número 783 de Bel Air Road, en Coldwater Canyon, Los Ángeles, algunos de sus amigos susurraban que la casa estaba encantada. Más tarde, uno musitó que «había una nube suspendida sobre la casa». A lo largo de su problemática estancia, hubo grandes y desmadradas fiestas, más bien espectros de fiestas, en las que los miembros de la banda e invitados alargaban la farra durante días, esnifando cocaína, polvo de ángel y demás sustancias. Había también un flujo constante de *groupies* entrando y saliendo. Había armas, montones de armas. Había perros por todas partes y los suelos parecían minados con sus excrementos. El más temido era un pitbull feroz llamado Gun. «[Sly] tenía un babuino —recordaba el saxofonista Jerry Martini—. Gun mató al mono y luego se lo folló». Además, al perro le daba por perseguir su propia cola sin parar. «Le cortaron la cola —dijo Kitsaun King, uno de los inquilinos—. Volvió a casa y no paraba de ir tras de su propio culo». Así que será cierto eso de que los perros acaban pareciéndose a sus amos.

El Sly Stone que emergió de Bel Air Road en noviembre de 1971 con un puzzle siniestro a modo de disco al que llamó *There's a Riot Goin' On*, era una pálida sombra

del vigoroso flautista de Hamelín que había puesto a bailar a Woodstock a las 3 de la madrugada y que representaba el idealismo multicolor de los años sesenta. «No había más —le contó el guardaespaldas Bubba Banks al escritor Joel Selvin—. Estaba acabado. Hacía burradas propias de gente internada en centros para retrasados mentales. Él y Freddie [su hermano] deambulaban por la casa como zombis».

El álbum, resultado de largas sesiones de grabación, insomnes y pasadas de drogas, era como el negativo fotográfico de la realidad previa: inercia en lugar de movimiento, disipación en lugar de comunión. Con los integrantes de Family Stone sumidos en la desafección en favor de personas ajenas como Bobby Womack e incluso de instrumentos como la caja de ritmos, el sonido del grupo no parecía completamente desgajado ni del todo compacto. «Family Affair», el gran éxito del disco, es tremendamente fatalista: «You can't leave 'cause your heart is there, / But you can't stay 'cause you been somewhere else' [no puedes irte porque tu corazón está allí, / pero no puedes quedarte porque estuviste en otros lugares]. Varias de las canciones comunican un mensaje similar: marcharse, quedarse, no importa, no puedes hacer nada. Como cuando Sly avisa en ese agujero negro *funk* de “Africa Talks to You (The Asphalt Jungle)”: “Watch out, 'cause the summer gets cold” [vigila, porque el verano refresca]».

El título del álbum llevó a algunos oyentes a leerlo como una réplica al *What's Going On*, la sensación *soul* del año. Aquella producción tan emborronada y mezclada sonaba como un giro malicioso del *sfumato* prodigioso de Marvin Gaye, pero no se hacía mención alguna al disco. La letra elusiva, mascullada, de *Riot*, al igual que su música, parece que se colocan frente al oyente como un cristal grueso y sucio. El crítico Ian Penman cita a *Riot* como un ejemplo de música «en la que cualquier inclinación política aparece únicamente como un rastro de confusión o ambigüedad». No trata sobre la desconexión y la decadencia, ella es desconexión y decadencia. La broma más negra del álbum es el tema del título, que ofrece una respuesta gélida a la pregunta de Gaye: *What's going on?* Nada.

Tanto por el sonido como por la naturaleza de su creación, la obra maestra distópica de Sly Stone relataba la historia de la Norteamérica negra en 1971. Ya no bastaba con ser negro y estar orgulloso, porque los enemigos estaban por todas partes: no sólo en Washington sino en tu edificio y hasta dentro de tu cabeza. No hacía falta atiborrarse de cocaína en una mansión llena de armas y perros para estar paranoico. Muchas canciones de éxito, como «Back Stabbers» y «Smiling Faces (Sometimes)», advertían a los oyentes que anduvieran con ojo con los ubicuos zalameros; otras, como «Slippin' Into Darkness» y «Hell» profetizaban el caos y la debacle.

Se trataba de canciones desoladas para tiempos desolados: recesión, escasez de combustible y el Watergate, a escala nacional; «guetización», drogadicción y crisis de liderazgo en la comunidad negra. Mientras los artistas blancos renunciaban a la política, sus homólogos negros se apropiaban de la canción protesta y lo hacían con

gran éxito. Y si Sly Stone encarnaba la derrota, nadie representaba el optimismo y el empuje mejor que el joven Stevie Wonder, que por entonces estaba a punto de embarcarse en una racha de creatividad sin parangón. Sus rivales simbólicos eran dos canallas emblemáticos: el paranoico Richard Nixon en la Casa Blanca y el altanero buscavidas llamado Youngblood Priest en las calles.

.....

Curtis Mayfield accedió a componer la banda sonora para *Super Fly* porque le gustaba el guion de Philip Fenty acerca de un camello de cocaína negro que planea una última gran operación antes de retirarse del negocio. Preocupado porque el director novel Gordon Parks Jr. estaba convirtiendo la historia en una suerte de «publirreportaje sobre la cocaína», decidió contrarrestarlo con un poderoso mensaje y lanzar la banda sonora tres meses antes de la película para que los potenciales espectadores pudieran acudir al cine con la visión alternativa de Mayfield en la cabeza; el álbum vendió dos millones de copias y permaneció en las listas casi un año.

Super Fly no era en absoluto ajena a la política; el colega de trapicheos de Priest observa: «Ya sé que es un negocio asqueroso, pero es el único que nos permite el sistema». Con todo, Mayfield tenía razón acerca del aura peligrosamente chic que informaba aquel universo gánster. Pisándole los talones a *Sweet Sweetback* y películas con detective negro como *Shaft* y *Cotton Comes to Harlem*, ingresó 10 millones de dólares, al tiempo que los astutos ases de la mercadotecnia también hacían caja vendiendo cucharitas de cocaína en forma de crucifijo como la que utiliza el propio Priest. Junius Griffin, del NAACP, que había acuñado el despectivo término *blaxpotation*, se quejaba: «La película le dice a los jóvenes que si no puedes derrotar al sistema en la vida real, lo puedes hacer en la fantasía. Todo esto resulta contrarrevolucionario porque nuestros líderes siempre han hecho hincapié en la necesidad de lidiar con la realidad».^[78]

Naturalmente que era contrarrevolucionario. Desencantados por el fracaso de los líderes negros en su intento de derrocar al sistema, muchos afroamericanos estaban dispuestos a rebajar sus objetivos y centrarse únicamente en sus asuntos. A los valedores del Poder Negro que regañan a Priest —«Los negros han sido muy buenos contigo y tú le debes también algo a esa gente»— se los descarta como mera retórica exenta de acción. Quizá Priest represente la cara oscura del capitalismo negro, al explotar a sus hermanos en lugar de ayudarlos, pero eso no mermaba su heroicidad a ojos de los fans de *Super Fly*.^[79] Mientras los panteras despedazaban *Super Fly* como «parte de una conspiración», Huey Newton se abismaba en la paranoia inducida por la coca, en tanto que su viejo camarada Bobby Seale se presentaba para alcalde de Oakland luciendo vistosos sombreros de ala ancha al estilo macarra.

Priest era producto de su tiempo. Mientras los panteras se inmolaban sumidos en

el caos y los sueños progresistas se hacían añicos, la Norteamérica negra se enfrentaba a una crisis de confianza. En tal sentido, fueron sintomáticos dos discos de *soul* notables, impregnados de dramatismo. En el tema «Back Stabbers» (1972), los O'Jays se ven atrapados entre vibrantes acordes de piano y unos metales que se clavan como un cuchillo entre los omoplatos. En «Smiling Faces (Sometimes)» (1971) de Undisputed Truth, la orquestación de Norman Whitfield suena a la vez espectacular y contenida, incapaz de escapar al tirón persistente de una pauta de bajo escalofriante. «Beware of the pat on the back» [ojo con la palmadita en la espalda], advierte el líder Joe Harris. «It might just hold you back» [puede que te retenga].

En el campo minado del *soul* paranoide, uno no puede fiarse ni de sus ojos ni de sus oídos. Detrás de cada «rostro sonriente» acecha una puñalada traperera, alguien dispuesto a llevarse a tu mujer, tu dinero o algo peor. En cierto modo, todo esto reflejaba el recelo que emanaba de la Casa Blanca. La «brecha en la credibilidad», definida por Henry Trehwitt del *Baltimore Sun* como «el grado de rechazo popular a la hora de aceptar sin más lo que dice y hace el gobierno», fue una expresión acuñada durante la administración Johnson, cuando la Guerra de Vietnam corroía la fe ciudadana en la honestidad de sus líderes. A principios de los setenta, esa brecha se había convertido en un abismo.

Dick el taimado [Nixon] era a la vez un instigador de la paranoia, por medio de las infiltraciones practicadas por COINTELPRO, su víctima. En septiembre de 1971, su asistente Chuck Colson empezó a trabajar en una «lista maestra» de figuras anti-Nixon, donde acabaron cabiendo hasta 30 000 nombres, entre los que se contaban políticos, activistas, periodistas, profesores, hombres de negocios y celebridades.^[80] Según John Dean, consejero de la Casa Blanca, la lista de enemigos formaba parte de un plan para «aprovechar la maquinaria política federal a fin de joder a nuestros enemigos políticos», recurriendo a armas tales como inspecciones fiscales o filtraciones perjudiciales. Sin embargo, los hombres de Nixon no se limitaban a los recursos federales disponibles. La noche del sábado 17 de junio de 1972, un guardia nocturno del hotel Watergate de Washington DC alertó a la policía por una irrupción en la sede del Comité Nacional Demócrata, que acabó con el arresto de cinco intrusos. Dos periodistas del *Washington Post* se olieron una conexión entre los ladrones y el Comité para la Reección del Presidente: así estalló el escándalo que iba a finiquitar políticamente a Nixon.

Marvin Gaye tenía presente a la Casa Blanca en «You're the Man» (1972) cuando abogaba por un candidato que desafiara las «mentiras» de Nixon: «Don't give us no V sign / Turn around and rob the people blind» [no hagas la señal de la victoria / para esconderte y robar a la gente]. Pero muchos discos de *soul* paranoide se centraban en la traición en el seno de la comunidad negra. El padre ausente de «Papa Was a Rolling Stone» (1972) de los Temptations no es únicamente un haragán mujeriego y bebedor sino un hipócrita predicador callejero. La canción cita el título del encarnizado ataque de Paul Kelly contra la hipocresía religiosa, «Stealing in the

Name of the Lord» (1970). La retórica del Poder Negro tampoco era mucho más fiable. James Brown acusaba a la gente de «hablar como negros, *blacks* entre semana y vivir como *negros* el fin de semana» en «Talkin' Loud and Sayin' Nothing» (1972), al tiempo que los O'Jays se ensañaban con los picos de oro lameculos que «te sisan mientras sonrías» y levantan el puño como «gesto de poder» en «Don't Call Me Brother» (1973). En otro sencillo de los Temptations, «Law of the Land», Norman Whitfield advertía a los oyentes para que se ocuparan de procurarse su propio liderazgo moral: «A teacher man can't be found / Until you find yourself» [no encontrarás a un mentor / hasta que te encuentres a ti mismo].



Las canciones de *soul* paranoide de los O'Jays salieron en un sello emergente cuyo nombre revelaba tanto orgullo local como aspiraciones de grandeza: Philadelphia International Records (PIR), de Kenny Gamble y Leon Huff. Educado por una madre soltera profundamente religiosa, Gamble era un capitalista negro sin complejos con una firme vena moral. Gradualmente, fue trepando en la industria musical y acabó forjando una alianza para producir y componer con el huraño Leon Huff, de Nueva Jersey. Después de fabricar éxitos para gente como Jerry Butler y Wilson Pickett, convencieron a la Columbia Records para que respaldara su nueva firma, PIR, en 1971. Era el mismo año de *What's Going On*, *Sweet Sweetback* y del nuevo programa musical emitido a escala nacional *Soul Train*. El mercado negro era un gran negocio y, en 1978, PIR se colocó como la quinta mayor empresa de propiedad negra del país.

Gamble, al igual que Whitfield, olisqueó el potencial comercial de la música con mensaje, pero, a diferencia del productor de la Motown, él edificó sobre unos cimientos de sincera convicción política. Estuvo a punto de seguir los pasos de su madre y convertirse en testigo de Jehová, pero se decantó finalmente por la Nación del Islam. La estrella del PIR Teddy Pendergrass observó que Gamble «nunca pareció preocupado por las posesiones materiales. Ni siquiera llevaba reloj». Ante todo, creía que los negros debían asumir la responsabilidad por sí mismos: procurarse una educación, conseguir trabajo, ayudar a la comunidad.

«Back Stabbers» había sido escrita por dos recién llegados, Gene McFadden y John Whitehead, y entroncaba perfectamente con el desdén que Gamble sentía hacia los negros que desvirtuaban el duro trabajo de muchos de sus hermanos, así que adaptó el tema a su propia composición «Shiftless, Shady, Jealous Kind of People». El sencillo se hizo un hueco entre el público blanco y negro —y el álbum *Back Stabbers* fue el primer disco de oro del PIR—, aunque es probable que fueran más quienes lo compraran por los arreglos extraordinariamente atractivos de Thom Bell que por el mensaje. El «*soul* sinfónico» exuberante y ambicioso del sonido Filadelfia permitía a Gamble vehicular todo tipo de mensajes sociopolíticos hacia millones de hogares.

Como llevando esta estrategia hasta sus límites, el siguiente álbum de los O’Jays, *Ship Ahoy* (1973), abría con el tema homónimo de diez minutos de duración, una turbadora revisión cinematográfica del trayecto de los barcos esclavistas a través del Atlántico, sazónada con el crujir de los maderos y el chasquido de látigos. El álbum también incluía «For the Love of Money», una andanada terminante y temible a la interesada avaricia de *Super Fly*. No era una fórmula fácil, pero se mantuvo en las listas durante 48 semanas. En ocasiones, los artistas de PIR no tenían tan claro aquel enfoque ostensible de Gamble. Billy Paul, de 37 años, estaba disfrutando de su primer número uno en las listas con el grandilocuente drama sobre el adulterio «Me and Mrs Jones», cuando Gamble decidió darle seguimiento con el tema escandalosamente funky «Am I Black Enough for You?» (1972). Paul le rogó que no sacara el sencillo, temiendo que le «cortara el rollo a mucha gente», pero, recordaba él, «Kenny Gamble insistió». Como temía Paul, el sencillo se encalló en el número 75 y de un plumazo acabó con su potencial de estrella de fusión, relegándolo a flor de un día. «Me perjudicó y me sentí amargado un montón de tiempo», confesó Paul.^[81]

El tipo de mensaje que la audiencia media deseaba escuchar era menos conflictivo, más integrador. Del mismo modo que «People Get Ready» de los Impressions había actualizado «This Train» para la era de los derechos civiles, el exultante optimismo de «Love Train» (1972) de los O’Jays globalizó el concepto y los llevó de gira por Europa, Rusia, China, África e Israel. Stevie Wonder alabó a Gamble y Huff por mezclar «el gozo del amor con el dolor de la opresión. Lo dejaron en adobo y salió bien dulce».

.....

A medida que se acercaba el 13 de mayo de 1971, Wonder tenía más razones que la mayoría de los jóvenes para ansiar la llegada de su vigésimo primer cumpleaños. Según la ley estadounidense, cualquier contrato firmado antes de esa edad quedaba anulado, lo que significaba que el brazo editorial de la Motown, Jobete, perdía todos los derechos sobre las canciones compuestas por Wonder. A lo largo de los últimos tres años había estado acumulando material y guardándose mucho de grabarlo bajo aquellas condiciones draconianas. «No le había tocado aquellas piezas a nadie —dijo Malcolm Cecil, uno de sus colaboradores musicales—. Y estaban a punto de reventarlo». El día de su cumpleaños, Wonder le dijo a Berry Gordy que sólo permanecería en la Motown si se le garantizaba control creativo absoluto. Gordy no las tenía todas consigo: hasta ese momento el éxito de la Motown se había fundado sobre la premisa de no ceder el control a los artistas, pero no tenía otra opción. Envalentonado por el éxito de Marvin Gaye al despachar *What’s Going On* según sus deseos, Wonder se mantuvo firme.

El cantante ya había dado sus pasos para establecer una nueva identidad, distinta de «Little» Stevie Wonder. «Heaven Help Us All» (1969), compuesta por el

productor Ron Miller, era un clamor góspel contra el racismo y la guerra y el álbum de transición *Where I'm Coming From* (1971), su primera creación de producción propia, supuso la despedida de su contrato vigente con cierto contenido de conciencia social. «Deseo un mañana mejor —le dijo a un entrevistador—. Creo que lo único que puedo hacer es ayudar a expresar mis ideales. De ahí que mi nuevo álbum parta de una postura política, para que la gente sepa quién soy y dónde estoy».

Al tiempo que su nuevo y aguerrido abogado Johanan Vigoda pergeñaba un nuevo contrato con la Motown, Wonder se embarcó en una racha creativa de composiciones y grabaciones. Malcolm Cecil y el técnico de sonido Robert Margouleff acababan de lanzar un disco pionero, *Zero Time*, bajo el nombre de Tonto's Expanding Head Band. TONTO —The Original Neo-Timbral Orchestra— aludía a un tuneado sintetizador Moog, de casi siete metros, que habían instalado en su estudio de Manhattan. Un día de mayo, Wonder apareció con una copia de *Zero Time* bajo el brazo, ansioso por escuchar aquel nuevo invento.

Los tres hombres empezaron a trabajar el fin de semana del Día de los Veteranos y amanecieron el lunes con 17 canciones en su haber. Tras mudarse a los estudios Electric Ladyland de Jimi Hendrix en el Greenwich Village, sacaron algunas más. Wonder era capaz de trabajar toda la noche, en ocasiones hasta 48 horas seguidas, sesiones en las que a veces se adormilaba junto al equipo para poder grabar de inmediato si se despertaba con una nueva idea. «Tenía todos los instrumentos dispuestos en círculo en el estudio: el piano, el clavinet, el piano Rhodes, el sintetizador, todo —explicaba Margouleff—. Stevie iba de uno a otro, como leyendo en Braille. Estaban todos conectados en todo momento».

Los primeros frutos de su colaboración aparecieron en *Music of My Mind* (1972), donde se jactaba orgulloso: «Este álbum es prácticamente obra de un solo hombre». El álbum pilló a muchos fans desprevenidos y sus ventas fueron modestas, de tal modo que Wonder se dispuso a cortejar también al público roquero blanco. Tras hacer amistad con John Lennon en el festival celebrado para liberar a John Sinclair, Wonder y su banda interracial Wonderlove lograron un contrato como teloneros de los Rolling Stones para su gira norteamericana de 1972. Aunque la relación con los Rolling, que se hallaban en la cúspide de su desenfreno, no siempre fue fluida, la colaboración sí dio resultado.

Wonder apuntaló su atractivo transversal con un nuevo sencillo estratosférico, «Superstition». Buena parte del material de Tonto lidiaba con el amor y sus derivados, pero «Superstition» también hacía sus pinitos en el ámbito de la paranoia nacional. Aunque resultara curioso que a un entusiasta de la astrología le diera por criticar la superstición, el poder imponente de la canción era indiscutible. En *Talking Book* (1972) había otra canción acerca de la necesaria vigilancia sobre qué y en quién se depositaba la confianza. «Big Brother» se ensañaba con los políticos mentirosos que «sólo vienen a verme por las elecciones», matan a líderes negros y espían a sus ciudadanos. Según el vocabulario del momento, una de las frases resultaba

vívidamente reveladora en su concisión: «I live in the ghetto» [vivo en el gueto].

.....

El gueto fue el gran foro de la angustia psicosocial de los cantantes negros durante buena parte de los años setenta. Hasta la década anterior, las urbanizaciones residenciales de clase media habían estado descaradamente segregadas. Las agencias inmobiliarias hacían lo que fuera para impedir que familias negras se mudaran a vecindarios blancos y aquéllas que lo conseguían a menudo acababan siendo expulsadas por la presión vecinal: cruces ardiendo, palizas y amenazas de muerte. Entre tanto, las minorías se instalaban en masa en los centros urbanos cada vez más deteriorados, en busca de un trabajo en las fábricas que resultaba cada vez más escaso. El hacinamiento engendraba desempleo, que engendraba alcoholismo, drogadicción, prostitución y delincuencia. Incluso cuando las políticas racistas de vivienda fueron ilegalizadas, la segregación persistió por otros medios. Cuando determinada área se veía dominada por la afluencia de minorías, los bancos dejaban de conceder hipotecas, los caseros recortaban gastos y los agentes inmobiliarios depredadores conocidos como *blockbusters* [revientamanzanas] asustaban a los restantes vecinos blancos para que vendieran a precios de saldo. Algunos propietarios, ante la pérdida de valor de sus bienes, se limitaron a minimizar esas pérdidas y dejaban que sus propiedades se cayeran en pedazos; los más piratas incendiaban los edificios para cobrar el seguro. Los residentes del gueto, muchos de los cuales vivían de un salario mínimo o de los subsidios, no tenían muchos motivos para sentir orgullo de barrio. La negligencia comportaba malas costumbres, desde la dejadez higiénica hasta los incendios provocados. Las bandas de negros y latinos, que hasta entonces habían actuado en defensa propia contra grupos de blancos que pretendían dominar el territorio, pronto se expandieron como poderosas organizaciones criminales, mientras la influencia de los panteras se iba desvaneciendo. En 1971 se produjo una guerra de bandas en el South Bronx que duró meses.

El ritmo de la guetificación podía ser endiablado. En 1960, el 85% de los residentes del distrito de Brooklyn era blanco y en su mayoría estaba compuesto por judíos trabajadores. Sólo siete años después, el 80% era puertorriqueño y negro, aunque los números no cuadraban del todo: muchos de los edificios abandonados se quedaron vacíos. En 1971 un periodista del *New York Times* describió la escena:

Las casas vacías de East Nueva York... han sido incendiadas, asoladas, derribadas, se ven llenas de zapatos viejos, mobiliario hecho añicos, perros abandonados, y desprenden un efluvio acre de negligencia y desesperación... Las aceras y las calles están tapizadas de basura, hojas de periódicos vuelan al viento y lucen colchones pudriéndose... Al caminar se va oyendo el crujido de cristales bajo los pies.

El doctor Harold Wise, del Centro de Salud del South Bronx Martin Luther King, recurría a un lenguaje más desolador si cabe y declaró su zona «una necrópolis: una ciudad de muerte». La guetificación era desenfundada antes incluso de que los compositores se aferraran a su poder emblemático. Cuando Mac Davis, un blanco de Texas, escribió «In the Ghetto» (1969) para Elvis Presley, la bautizó originalmente como «The Vicious Circle»: «Ghetto» fue una adición posterior, como la nueva consigna. El mismo año, la cantante de jazz asentada en Chicago Marlena Shaw grabó el asombroso «Woman of the Ghetto», que remitía a ecos de la esclavitud («*chained, tied together*») [encadenada y atada] y de la retórica de los derechos civiles («*I'm free at last / I've seen the children dying*») [libre por fin / he visto morir a los niños] para atacar a la clase política, al tiempo que vituperaba a los traficantes a bordo de sus limusinas y a los padres irresponsables («*Remember me, I'm the one who had your babies*») [recuérdame, soy la que tuvo a tus niños]. Aunque no fue un gran éxito, este disco vívido, culto e indignado contenía elementos de todas las canciones del gueto que estaban por venir.^[82]

Era tan popular el cliché del gueto a principios de los setenta que cuando los Temptations lanzaron la producción de Whitfield «Masterpiece» (1973), todos sus tópicos estaban ya algo raídos: las cucarachas, las ratas, los drogatas, los asaltantes, la madre coraje que trata de mantener unida a la familia, etcétera. Bobby Womack fue algo más allá en «Across 110th Street» (1972). Grabada para la película *blaxpoitation* del mismo nombre, el título hacía referencia a la frontera entre el Upper West Side de Manhattan y Harlem, que demarcaba simbólicamente el hábitat de la clase media blanca neoyorquina y el de los empobrecidos afroamericanos. «*The family on the other side of town / Would catch hell without a ghetto around*» [la familia en la otra punta de la ciudad / sin el gueto lo pasaría mal], apuntaba Womack.

Naturalmente, muchas ciudades tenían sus guetos, pero Nueva York pasó a ser el gran icono del deterioro urbano. El alcalde John Lindsay, un republicano liberal que se pasó a los demócratas en 1971, era un patricio idealista, ajeno a las políticas beligerantes de Nixon, pero con una tremenda falta de tacto político. En ese sentido, su plan para combatir la guetificación mediante bloques de viviendas para familias pobres diseminados en zonas de clase media, se topó con una airada oposición por parte de los vecinos que acababan de abandonar sus viejos barrios y que asociaban a las minorías étnicas con un declive urbano irreversible.

Durante el mandato de Lindsay (1966-1973), los apuros de Nueva York quedan claramente reflejados en las estadísticas: el índice de asesinatos aumentó un 137%, la ciudad perdió doscientos cincuenta mil puestos de trabajo y tres de cada 20 neoyorquinos —1,25 millones de ciudadanos, una cifra sin precedentes— dependían de alguna forma de subsidio. Mientras el resto del país salía de la recesión en 1971, el salario medio en Nueva York iba a la baja. Igualmente significativa fue la crisis moral. Al tiempo que Times Square pasaba a ser el corazón del vicio, los grafitis se expandían como el musgo en cada muro y vagón de metro, y las crónicas de sucesos

llenaban las portadas de los periódicos. Nueva York parecía haberse convertido en una urbe disfuncional, como aparecía en la pantalla en películas como *Cowboy de medianoche* y *Pánico en Needle Park*. Era, por tanto, el perfecto escenario para la canción protesta más enérgica de Stevie Wonder hasta la fecha.

.....

Los primeros dos álbumes de Wonder con Cecil y Margouleff sólo habían sido esporádicamente políticos, pero, abatido por la reelección de Nixon en 1972 y la muerte del niño de 10 años Clifford Glover a manos de un policía blanco en 1973, Wonder empezó a pronunciarse en términos apocalípticos acerca de un disco al que pretendía llamar *The Last Days of Easter*.

Son los últimos días de la vida y la belleza —dijo—. Todo es horror e hipocresía en el mundo de hoy. La gente desatiende los problemas de otros. Hay que enmendarlo social, espiritual y familiarmente. Yo sólo puedo hacerlo cantando y trato de ser positivo al respecto.

El álbum, que acabó titulándose *Innervisions*, ofrecía una visión panorámica de un país arrasado por la drogadicción («Too High»), la falsa religiosidad («Jesus Children of America») y el engaño («He's Misstra Know-It-All»), al tiempo que Wonder titubeaba entre la fe («Higher Ground») y la duda («Visions»). En esta última canción, al igual que en «Woman in the Ghetto», se retoma el grito de King de «por fin libre» con aguzada ironía.

El tema central del álbum es «Living for the City». «Fue lo más hondo a lo que podía llegar para plasmar mi reacción frente al estado de las cosas —explicó Wonder—. Me vi capaz de mostrar el dolor y la rabia». En la canción, una familia negra se muda del Misisipi rural a un gueto de Nueva York. Los padres se dedican a trabajos no cualificados, el primogénito busca empleo sin éxito, la hermana va a la escuela con ropas raídas y el hermano menor, personaje principal, patea desesperado las desastradas calles. En el verso final, Wonder se dirige al oyente, clamando por «un mañana mejor». Nueva York, explica, «es cruel: no puede haber sitio más frío». Uno se pregunta qué pensaría Lindsay, que luchaba en vano por la reelección, de tan cruda afirmación.

A mitad del tema asistimos a un retrato sonoro de la vida urbana, concebido para mostrar al oyente cómo percibe la ciudad un ciego. Su mosaico de diálogo, ruido de tráfico y sirenas parece remitir a la cháchara que se deja oír en *What's Going On* y se anticipa a la tradición de representaciones callejeras del hip-hop. La verdad es que la narración se comprime un poco artificiosamente (en 45 segundos, un chaval terriblemente desafortunado —al que da voz el hermano de Wonder, Calvin Hardaway— se baja del bus, tiene un altercado con un camello, es arrestado,

condenado injustamente y encarcelado), pero acaba consumando así una pieza más ambiciosa. Cuando Wonder reaparece para el verso final, nunca se le había oído tan enojado, con la voz convertida en un extraño y denso rugido. Para la primera presentación del disco y a fin de enfatizar el concepto de paisaje sonoro, a Wonder se le ocurrió vendar los ojos de los periodistas, darles un paseo por la ciudad e interpretar la obra sin que se desprendieran del velo en los ojos. «La experiencia de escuchar “Living for the City” por vez primera fue bestial», recordaba Dave Marsh de *Rolling Stone*.

Innervisions fue un éxito creativo y comercial, ganó el Grammy al mejor álbum del año, al tiempo que «Living for the City» fue galardonada como mejor canción de R&B. El DJ Gary Byrd, que luego colaboraría escribiendo canciones con Wonder, recordaba la capacidad de éste para «comunicar con gente que de otro modo no se habría prestado para ese tipo de mensaje, pero que a través de su genio musical no sólo lo escuchaba, sino que lo digería y lo comprendía».

El álbum llevaba sólo tres días en la calle cuando, el 6 de agosto de 1973, un coche conducido por el primo de Wonder, John Harris, se estrelló contra un camión cargado de troncos en Carolina del Norte. Uno de los troncos penetró por el parabrisas y golpeó al cantante, que iba dormido en el asiento del copiloto. Sangrando e inconsciente, fue trasladado al hospital donde le diagnosticaron fractura craneal y conmoción cerebral: se hallaba en coma. Numerosos pinchadiscos radiofónicos siguieron los informes médicos de su estado de salud con la canción «Higher Ground» de fondo. Despertó varios días después como un hombre distinto.

.....

Al hablar sobre el trabajo de Wonder, Malcolm Cecil resumía su significación cultural: «Su obra hace mucho más que vender millones de discos. Llega a la gente derribando barreras étnicas. De pronto, hay dinero que va de los bolsillos de los blancos a los bolsillos de negros, aunque sólo sea por su maldita música».

Los negros nunca habían sido tan visibles en la cultura estadounidense, no sólo por su maldita música sino también por sus malditas películas. Después de años y años en que el único rostro negro que veían los espectadores era el de Sidney Poitier, la *blaxpoitation* dotó a los negros al menos de un cine propio. «Tienes que entender esto —dijo el protagonista de *Super Fly* Ron O’Neal—. ¡No podías ver a negros en la pantalla! Antes de estas películas eran inexistentes».

La *blaxpoitation* también resultó una mina para los músicos. Entre los que cosecharon bandas sonoras de gran éxito estuvieron Isaac Hayes (*Shaft*, *Truck Turner*), Marvin Gaye (*Trouble Man*) y Willie Hutch (*The Mack*). Cuando los productores de *Hell Up in Harlem* vetaron el plan del director Larry Cohen de utilizar a James Brown para la banda sonora, Brown recicló la música descartada para su propio álbum *The Payback*, que terminó alcanzado un disco de oro.^[83] Álbumes

como *The Payback*, *There It Is* y *Hell* tenían una vibración áspera y cinematográfica, como un adusto pavoneo.^[84] La portada de *Hell* era un denso *collage* de males contemporáneos: un soldado completamente vendado, una bobina de cinta del Watergate, un surtidor vacío de gasolina y, para no dejar cabos sueltos, un nativo norteamericano, envuelto en la bandera nacional, leyendo ceñudo el periódico. Ilustraba, aunque sin demasiada gracia, un ambiente asfixiante de crisis por el que se hacía difícil que un cantante *soul* no protestara. La Motown, tradicionalmente alérgica al contenido político, lanzó el tema de influencia africana, mántrico, «My People. Hold On» de Eddie Kendrick, así como «Just My Soul Responding», una canción tremendamente conmovedora de Smokey Robinson. La tragedia de los veteranos negros del Vietnam que volvían a la jungla urbana fue certeramente articulada por Curtis Mayfield en «Back to the World» y por Bill Withers en «I Can't Write Left-Handed».

Aunque las canciones y las películas sobre el gueto permitieron que los negros más esforzados ya no se sintieran invisibles, eso no redundó en una mejora material de su situación. De ahí surgió el acontecimiento sin precedentes conocido como Wattstax, idea original de Richard Dedeaux, de los Watts Prophets. El 20 de agosto de 1972, el último día del festival de verano de Watts, miles de vecinos de Watts pagaron un dólar por cabeza para contemplar a un cartel estelar en el Los Angeles Coliseum. Fue una velada inolvidable. En una de las formaciones encabezadas por el calvo y grandote Isaac Hayes, alias «el Moisés negro», el Rance Allen Group relataba una historia de fraude norteamericano, remontándose hasta Colón: «Lying on the Truth»; la banda familiar Staple Singers mantuvo sus cabezas en alto al cantar «Respect Yourself» y «I'll Take You There»; los Soul Children se lamentaban en «I Don't Know What This World Is Coming To», y Kim Weston cantó «Lift Ev'ry Voice and Sing» de James Weldon Johnson y «If I Had a Hammer» de Pete Seeger. Estrellas del cine como Richard Roundtree de *Shaft* y Melvin Van Peebles de *Sweet Sweetback* presentaron las actuaciones. El carismático activista negro Jesse Jackson, espectacular con su peinado afro y ataviado con un *dashiki*, enardeció al gentío con el canto reivindicativo de «I am somebody» y concluyó el espectáculo, con el puño alzado, junto al jefe de la discográfica Stax Al Bell.

El festival cumplió con orgullo su programa político. La filmación del concierto («¡100 000 hermanos y hermanas orgullosos de ser negros... diciendo las cosas como son!») intercalaba metraje en vivo con atisbos de la vida en el gueto, y los beneficios fueron destinados a organismos tales como el Martin Luther King Hospital o la Operation PUSH de Jesse Jackson. Sin embargo, los escépticos se preguntaban si no era Bell, con diferencia, el mayor beneficiario de todo aquello.

¿De qué causa se trataba... de la de Wattstax o de la de Al Bell? —preguntaba Duck Dunn del grupo Booker T and the MGs, del propio sello Stax—. ¿Lo estaban haciendo por la gente de Los Ángeles o lo hacían para promover a Al Bell en Los Ángeles? ¿Y qué es lo que hicieron por Memphis? [Sede de Stax]. Ni una puñetera cosa.

A pesar del éxito de Wattstax, la discográfica luchaba por sobrevivir, y acabó por declararse en bancarrota en 1975. En PIR, Kenny Gamble se hallaba también bajo presión. Adicto declarado al trabajo, era capaz de supervisar cinco álbumes a un tiempo, mientras despachaba el papeleo, lidiaba con un matrimonio que hacía aguas y con las exigencias de su fe musulmana. Un día de 1975, llamó a doce de sus empleados al despacho y les dijo uno a uno: «Eres uno de mis discípulos». Luego cerró la puerta con llave y los sometió a una perorata de ocho horas. Después de cuatro días de comportamiento cada vez más errático, terminó ingresado por una crisis nerviosa y PIR se mantuvo varios meses prácticamente inactiva. A su regreso, Gamble se mostró tremendamente locuaz, acuñó el nuevo lema de la empresa —«el mensaje está en la música»—, a la vez que redactaba largos y admonitorios escritos para las carátulas de los discos. En *Family Reunion* de los O’Jays advertía de un «plan maligno» para desintegrar la familia negra. En *When Love Is New*, de Billy Paul, arremetía contra el aborto y exhortaba a los compradores: «Sigamos haciendo niños para poder contar con una gran, hermosa, sabia, recta y fuerte nación». Mientras tanto, sus letras resultaban cada vez más manifiestamente prosaicas. «Hay sólo 16 familias que controlan el mundo entero», cantaban los O’Jays en «Rich Get Richer»... «I read that in a book y’all» [lo leí en un libro, ya sabéis]. Los tiempos de «Love Train» parecían lejanos.

.....

Stevie Wonder salió del coma con la mente puesta en asuntos espirituales, pero se mantuvo como la cara amable de la protesta. Su fama era mayor que nunca: en enero de 1974 dio un concierto en Londres, cuyo público incluía a Paul McCartney, Pete Townshend y David Bowie. Dos meses más tarde se llevó a casa cinco grammys y logró el clímax en el Madison Square Garden al cantar «Superstition» junto con Sly Stone, Roberta Flack y Eddie Kendricks. Sin embargo, algunos miembros de su círculo lo veían cada vez más distante al tiempo que se rodeaba de un séquito impenetrable de consejeros y parásitos. «Stevie intensificó su conciencia negra respecto de la gente con que trataba —dijo Malcolm Cecil—. No quería a nadie que no fuera negro a menos que resultara completamente imprescindible». El cuarto y último álbum de Tonto con Wonder fue *Fulfillingness’ First Finale* (1974), que concluía con la canción protesta más agresiva que Wonder había grabado jamás: «You Haven’t Done Nothin’».

En 1974 los embustes de Nixon se habían extendido por todo el país como una nube tóxica. Gil Scott-Heron, siempre alerta, había escrito una réplica al escándalo, «H2Ogate Blues», en marzo de 1973, antes incluso de que comenzaran las vistas del proceso. A medida que el escándalo revelaba detalles más escabrosos y sucios del nefasto proceder del presidente, otros músicos empezaron a intervenir: la banda *funk*

Honey Drippers exigía «impeach the President» [impugnad al presidente]; el antiguo director de la banda de Nina Simone, Weldon Irvine, se despachó con una serie de chanzas en el tema «Watergate»; el grupo de acompañamiento de James Brown, los JB's, optó por un pragmatismo jocosos en «You Can Have Watergate Just Gimme Some Bucks And I'll Be Straight», y el antiguo cantautor de la Motown, Lamont Dozier, imploraba «tricky Dick please quit» [Dick el taimado, vete por favor] en «Fish Ain't Bitin'».

Pero ninguno de estos artistas era del calibre de Stevie Wonder. «You Haven't Done Nothin'» era un obituario *funk* inmisericorde que iba más allá del Watergate para condenar todo el mandato de Nixon. «Estamos hartos y asqueados de oír tu canción», declaró Wonder, respaldado por los Jackson 5. En una rueda de prensa realizada con motivo de la presentación del disco, Wonder declaró: «Todo el mundo promete todo, pero, al final, nada de nada... Y te nutren de esperanzas durante años y años. Estoy harto y asqueado de escuchar todas esas mentiras». *Fulfillingness' First Finale* salió el 22 de julio de 1974. Dieciocho días después, Nixon se doblegó ante lo inevitable y renunció al cargo.

El nuevo presidente, Gerald Ford, era un hombre decente y honesto con el particular infortunio de reemplazar en el cargo a dos malhechores sucesivos. Había ascendido a la vicepresidencia en octubre de 1973, después de que Spiro Agnew dimitiera por un escándalo de soborno, y, en aquel momento, menos de un año después, le tocaba limpiar toda la mugre que había dejado Nixon. Al jurar el cargo, prometió a los norteamericanos que «nuestra larga pesadilla nacional ha terminado», pero un mes más tarde absolvió al causante de dicha pesadilla, provocando la mayor caída en el índice de popularidad de un presidente en la historia de los sondeos Gallup.^[85] Otra encuesta reveló novedades algo más desalentadoras. En 1964, el 76% de los entrevistados declararon que confiaban en su gobierno; la cifra había descendido hasta el 36%. El congresista demócrata William Hungate se lamentaba: «La política ha pasado de la era de Camelot, cuando todo parecía posible, a la era del Watergate, cuando todo resulta sospechoso».

De ahí el título del álbum de Gil Scott-Heron y Brian Jackson: *Winter in America* (1974). «Se aproxima el invierno, el período más deprimente de la historia de este imperio industrial, con la amenaza de escasez de petróleo y crisis energética» era la nota ominosa que mostraba la carátula del disco. Estados Unidos seguía sufriendo los efectos de la crisis del petróleo de 1973, cuando los países de la OPEP decretaron un embargo para protestar contra el apoyo estadounidense a Israel durante la Guerra del Yom Kippur. La crisis, que condujo al racionamiento de la gasolina, fue el colmo de un panorama económico ya de por sí desolador: precios al alza y desempleo, devaluación del dólar y una quiebra mundial de la bolsa. Problemas de gran calado y falta de confianza en el gobierno para resolverlos.

La recesión destruyó muchos de los progresos de la clase media negra. A medida que los centros urbanos perdían fuerza e ingresos, que pasaban a los barrios

residenciales, dichos barrios pasaban a ser más dependientes de ayudas federales y estatales, justo en el momento en que los políticos negros empezaban a copar algunas posiciones de poder. Coleman Young se convirtió en el primer alcalde negro de Detroit en noviembre de 1973, con la ciudad sumida en el desastre. «Me ocupé de la administración de Detroit porque los blancos habían renunciado a la maldita ciudad —escribió Young—. Se estaban largando todos, encantados de pasar la patata caliente a un pringado como yo».

Wonder escogía sus causas con cuidado. Era un valedor entusiasta de Coleman Young, pero desechó una invitación de Ford para asistir a una gala benéfica porque, aparte de algunos diplomáticos africanos, él sería la única presencia negra en el acto. Wonder estaba cada vez más interesado en África, se ataviaba con un *dashiki* y visitó el continente por primera vez en 1975. Llegó incluso a decir que planeaba retirarse para ir a trabajar con niños discapacitados africanos, aunque quizá se tratara sólo de una táctica para negociar los últimos detalles del contrato con la Motown.

La idea popular de que el *soul* con conciencia social se vio barrido por el escapismo superficial de la música disco no hace justicia a ninguno de los dos géneros. El caso es que, hacia 1976, los artistas ya estaban agotando los modos de comentar los males de Norteamérica y el público empezaba a aburrirse de escucharlos. Después de *Masterpiece* y *1990*, los Temptations habían perdido la paciencia con las canciones «mensajeras» de Norman Whitfield y con sus maneras crecientemente autoritarias. «Leí una reseña sobre *Masterpiece* donde hablaba de “los cantantes de Norman Whitfield” y, al verlo, me dije, “vamos, que ahora nos quitan nuestra identidad” —dice Otis Williams de los Temptations—. La suerte estaba echada». Incluso Kenny Gamble abandonó su proselitismo después del álbum *Message in the Music* de los O’Jays. Stevie Wonder dispersó algunas canciones de actualidad en su mastodónico *Song in the Key of Life*, para proseguir después con un desconcertante álbum conceptual sobre la flora, *Journey Through the Secret Life of Plants*. Sólo Curtis Mayfield mantenía su compromiso político: *There’s No Place Like America Today*, lo más sombrío que había gestado jamás.

La atmósfera imperante en los años de Ford fue de un enfurruñamiento depresivo, un dolor de cabeza a escala nacional que no se aplacaba. En 1975, los Isley Brothers se mostraban hartos y asqueados de «trámites burocráticos» y «evasivas» en «Fight the Power», donde rompieron un tabú del pop al soltar la palabra *bullshit* [gilipolleces], como si el resto de opciones más educadas se hubieran consumido ya. Billy Paul condenaba la corrupción y lamentaba la estanflación en «Let the Dollar Circulate», y Alexander Review le sacaba punta al ferviente anhelo de Sam Cooke con la exigencia apremiante «A Change Had Better Come». «Time’s getting short» [el tiempo se acaba], gruñía James Brown en «Funky President (People It’s Bad)» (1974), que trataba al nuevo hombre en el Despacho Oval como a una inanidad. Hasta los títulos de los álbumes sonaban cansinos y tristes: *Survival* (los O’Jays) y *Reality* (Brown). «¿Qué pasó con la protesta y la rabia?», se preguntaba Gil Scott-

Heron en «South Carolina (Barnwell)».

Si las canciones protesta más tempranas habían pretendido educar y alertar a los oyentes, Brown e Isleys asumían ahora que todo el mundo conocía los problemas y que ya estaba tan harto como ellos mismos. Howard Beale, «El profeta loco de las ondas», en la sátira desesperanzada de Paddy Chayefsky *Network* (1976), se sabía la copla: «No tengo que deciros que la cosa está mal. Todo el mundo sabe lo mal que está». Beale quería que los espectadores se «cabrearán como monas». En el mundo real, sin embargo, un gran número de norteamericanos sólo querían olvidarlo todo y empezar a divertirse un poco.

Del mismo modo que el testigo de la música protesta había pasado del *rock* al *soul* a principios de los setenta, en aquel momento se mandaría al extranjero: Sudamérica, África, Jamaica y Gran Bretaña.

TERCERA PARTE

1973-1977

Chile, Nigeria, Jamaica

«Un hombre que morirá cantando»

Víctor Jara, «Manifiesto», 1973



El asesinato de un cantante protesta

Foto sin fechar del cantante folk y activista chileno Víctor Jara.

Corría el verano de 1971 cuando Phil Ochs decidió que necesitaba visitar Chile. Los años anteriores, desde la debacle de Chicago y la elección de Nixon, no habían sido fáciles para él. Deprimido e incapaz de escribir, bebía muchísimo y engullía vólum como caramelos. Se juró que visitaría todos los países del mundo antes de su muerte, un suceso que estaba seguro que sería prematuro.

Cuando empezó a leer acerca de los acontecimientos ocurridos en Chile, le picó la curiosidad. En el mes de noviembre, Salvador Allende se convirtió en el primer jefe de estado marxista democráticamente elegido en todo el mundo, lo que supuso una

inspiración para todos los izquierdistas del planeta. Ochs sugirió un viaje a su habitual compañero de aventuras, Jerry Rubin, quien a su vez invitó a Stew Albert.^[86] El trío aterrizó en Santiago en agosto y se embarcó en un largo periplo para documentarse, a lo largo del cual visitaron «junglas, minas, grutas, fábricas, canchas de baloncesto, estudios de cine y televisión, redacciones de periódicos, el desierto...». La mañana del 31 de agosto, andaban paseándose por Santiago cuando divisaron a un hombre guapo de cabello rizado que sostenía una guitarra y charlaba con una mujer. Rubin se les acercó y descubrió que se trataba del cantante folk Víctor Jara y de Joan, su esposa inglesa.^[87]

Jara era prácticamente desconocido en Estados Unidos, pero en Chile era un folclorista, un activista y una estrella, el carismático adalid de los pobres del país y un actor clave en la campaña electoral de Allende. Aquel mismo día debía dar un buen concierto durante el descanso de un partido de baloncesto disputado entre una universidad local y un equipo de mineros del cobre e invitó a Ochs para que cantara un par de canciones y departiera con los trabajadores. Durante las siguientes semanas, Ochs acabó enamorado de Chile y de su anfitrión, con quien actuó en la televisión nacional. «Acabo de descubrir lo auténtico de verdad —le dijo más tarde a su hermano Michael—. Pete Seeger y yo no somos nada comparados con esto. Éste es un hombre que realmente es quien dice ser». Luego viajó a Argentina y a Uruguay con su nuevo compañero, el radical judío David Ifshin, esperando reencontrarse de nuevo con Jara algún día.

Dos años después, Ochs acababa de regresar de un viaje a África con Ifshin cuando escuchó las noticias sobre su amigo. El 11 de septiembre de 1973, una junta militar respaldada por la CIA había derrocado el gobierno de Allende, matando al presidente y a cientos de sus seguidores. Entre ellos, supo Ochs, estaba Jara, que había sido ejecutado durante su detención en el Estadio Nacional de Chile.

Era una noticia sobrecogedora. Los cantantes protesta norteamericanos habían sido acosados, como Paul Robeson, o perseguidos, como Pete Seeger, pero nadie podía suponer que acabaría asesinado.^[88] Jara era demasiado educado para decírselo a Ochs, pero solía contemplar a sus homólogos norteamericanos como a un hatajo de frívolos consentidos manipulados para fines siniestros. Consideraba que las autoridades norteamericanas habían «tomado ciertas medidas: en primer lugar, la comercialización de la llamada “música protesta”; luego, la creación de “ídolos” de la música protesta que acatan las mismas reglas y sufren las mismas limitaciones que los ídolos de la música más comercial, se mantienen un tiempo en la brecha y luego desaparecen. Así, funcionan como un recurso eficaz para neutralizar el espíritu innato de rebelión de la juventud. El término “canción protesta” ya no es válido porque resulta ambiguo y ha sido desvirtuado por su uso. Yo prefiero el término “canción revolucionaria”». Todo el negocio de los cantantes protesta norteamericanos no era, en el fondo, más que espectáculo. En Chile, como bien sabía Jara, las apuestas eran algo más arriesgadas.

El país en el que Jara había nacido en 1932, concretamente en el pueblo de Lonquén, estaba bendecido, atendiendo a los cánones sudamericanos, por la estabilidad política. En tanto que el resto del continente se veía asolado por los golpes militares y las guerras civiles, los chilenos se enorgullecían tanto de sus tradiciones de democracia y pactismo que se llamaban a sí mismos «los ingleses de Latinoamérica». El electorado se dividía de modo bastante equilibrado entre los tres grandes partidos, lo cual significaba que los gobiernos debían trabajar coaliciones y esforzarse por llegar al consenso. Después de un período accidentado en los años veinte, con un par de golpes de estado de breve duración, las coaliciones encabezadas por los liberales gobernaron a lo largo de las dos décadas siguientes.

El padre de Jara, Manuel, era un campesino analfabeto, pero su madre Amanda era una cantante folk leída que deseaba un mejor futuro para sus hijos y decidió mudarse a Santiago con toda la familia cuando Víctor era todavía un niño. Sin embargo, en la ciudad no había demanda para sus dotes musicales y su guitarra acabó criando polvo. La familia luchaba por salir adelante y, en 1950, Amanda sufrió un infarto mortal. Abatido, Víctor pasó entonces dos infelices años en un seminario católico y un año en el ejército para cumplir con el servicio militar obligatorio. Estudiaba para contable cuando por fin se vio impelido a explorar el legado musical de su madre y viajó por el campo para estudiar las canciones populares. Se unió, asimismo, a un grupo de mimo y en 1956 consiguió que lo aceptaran en la escuela de teatro de la Universidad de Chile.

Durante los años siguientes, la música fue su afición y el teatro su vocación. En un café bohemio de Santiago se hizo amigo de la folclorista Violeta Parra, una especie de Alan Lomax chilena, que cantaba según la tradición campesina e incluso había grabado canciones populares para la BBC. Víctor se unió a un grupo de folk llamado Cuncumén, cuyo nombre indígena era un indicio de sus auténticas aspiraciones. Estudió atentamente el modo en que la canción tradicional y los estilos de danza variaban según la región y los oficios, de modo parecido a como lo hacían Ewan MacColl y A. L. Lloyd en Gran Bretaña por aquel entonces. En 1961, pasó varios meses de gira con Cuncumén viajando por el este de Europa y la Unión Soviética, al tiempo que su reputación como uno de los más talentosos dramaturgos y directores de teatro chilenos le abrió nuevas puertas para otros viajes. En 1959, poco después de la Revolución Cubana, cuando se hallaba de gira por el país con una obra teatral, se le concedió una audiencia con el Che Guevara. Y fue en 1964, durante un festival de teatro en Uruguay, cuando conoció al presidente del Partido Socialista Chileno, Salvador Allende.

Nacido en 1908, Allende era un médico que había librado sin éxito dos campañas electorales como candidato del Frente de Acción Popular, en 1952 y 1958. Era un orador vibrante con un toque populista en cuya campaña de 1964 introdujo un

marcado contenido musical. Desde los primeros años del siglo xx, el movimiento obrero había recurrido a las canciones para hacer llegar su mensaje a los trabajadores analfabetos. En las circunstancias del momento, mientras las emisoras principales, propiedad de las grandes empresas y terratenientes, favorecían el pop norteamericano, la música folk se convirtió en la banda sonora de la izquierda. Jara era uno de los cantantes folk que participaba en los mítines del FAP. La Revolución Cubana había sobrecogido a la derecha chilena, que tomó la decisión estratégica de respaldar al democristiano Eduardo Frei, impidiendo así por tercera vez la victoria de Allende. Con todo, Frei heredó un país fragmentado y su «tercera vía» entre el capitalismo y el marxismo no logró soldar las fisuras. En tanto que sus programas sociales progresistas enojaban a los acaudalados conservadores, sus valedores de la clase trabajadora acabaron viéndolo como un agente del sistema afín a los intereses de los ricos.

Durante el sexenio de Frei, Jara se convirtió en un icono de la oposición izquierdista y del *revival* folk conocido como la Nueva Canción, que inició su andadura en Chile (la expresión se acuñó primero en Santiago), Uruguay y Argentina y fue escalando posiciones continente arriba. El corazón de la Nueva Canción Chilena era una cooperativa de artistas fundada en la Peña de los Parra, en el centro de Santiago, por los hijos de Violeta Parra, Ángel e Isabel. Aquel local destartalado era un lugar de paso para músicos, escritores, estudiantes, políticos e intelectuales que deseaban escuchar folk en su propio ambiente informal y bullicioso. Tres veces por semana, cuando Jara terminaba su trabajo en el teatro, acudía a la Peña para cantar hasta la madrugada, mientras los cosmopolitas hermanos Parra presentaban a los visitantes las canciones que habían recopilado por toda Latinoamérica. Tres de los jóvenes barbudos que frecuentaban la Peña de los Parra formaron el grupo de Nueva Canción Quilapayún (Jara ejerció de director artístico) y otra peña, en la Universidad Técnica, dio origen a otro grupo importante, Inti-Illimani.

La reputación de la Peña de los Parra se extendió más allá de las fronteras chilenas y se convirtió en un imán para los músicos que huían de la persecución en otros países del continente. En 1968, tras cuatro años de autocracia militar en Brasil, el nuevo sonido de vanguardia, irreverente, de *tropicália* supuso un desafío a la junta, por más que se evitaran las letras declaradamente resistentes. Los pioneros de *tropicália* Gilberto Gil y Caetano Veloso fueron arrestados al año siguiente y se exiliaron tras su liberación. Otros músicos menos afortunados fueron torturados o ingresados en psiquiátricos. Argentina, entre cuyas estrellas de la Nueva Canción destacaba Mercedes Sosa, vio como los militares tomaban el poder en 1966.^[89] Uruguay declaró el estado de emergencia en 1968 y el país devino progresivamente más opresivo; el cantante folk Daniel Viglietti fue arrestado y encarcelado cuatro años después y Braulio López de Los Olimareños fue arrestado y torturado en Argentina en 1976.

Durante aquel año capital de 1968, Jara visitó Estados Unidos y Reino Unido

durante una gira teatral, pero la experiencia lo abrumó por descorazonadora. «Parece que nadie se atreve a ser él mismo —se quejaba en una carta a su esposa Joan—. Le tienen miedo a la soledad y, por ello, todos están solos entre una masa de gente solitaria... Aunque esté en manos de Estados Unidos y tenga otros defectos, Chile es al menos un lugar donde el pan es pan y la tierra, tierra».^[90]

Mientras tanto, sus canciones resultaban cada vez más politizadas. En 1967 dedicó «El aparecido» al Che Guevara, que por entonces se hallaba promoviendo la revolución en Bolivia, pocos meses antes de ser asesinado. «El soldado», una canción que escribió para Quilapayún, criticaba a los militares, que se ocupaban cada vez más de aplastar la disensión interna y menos de la defensa nacional. En nombre del anticomunismo, Estados Unidos enviaba armas y equipamiento antidisturbios a los temidos escuadrones especiales de la policía chilena, el Grupo Móvil. Cuando el Grupo Móvil irrumpió contra las manifestaciones estudiantiles por las reformas universitarias con cañones de agua y gas lacrimógeno, él y Quilapayún escribieron «Movil Oil Special», un juego de palabras con la petrolera norteamericana Mobil, y salpicaron su grabación con el sonido de los manifestantes, sus cantos y el estallido de las granadas de gas. A instancias de organizadores sindicales y activistas, su música acabó saliendo de las peñas para viajar hasta los campos, las explotaciones petrolíferas y las ciudades mineras. «Un artista debe ser un verdadero creador y, por tanto, un revolucionario en esencia —dijo Jara—. Un hombre tan peligroso como una guerrilla por su gran poder de comunicación».

La mañana del 6 de marzo de 1969, siguiendo instrucciones del ministro del Interior Edmundo Pérez Zúkovic, la policía armada bajó hasta una extensión de terreno situada en las afueras de la ciudad de Puerto Montt. La zona había sido ocupada por docenas de familias campesinas como protesta por las condiciones de la vida rural. Zúkovic, un acaudalado derechista que dirigía el Grupo Móvil, estaba decidido a echarlos y, si hacía falta, por la fuerza bruta. La policía rodeó el campamento, pegó fuego a las chozas improvisadas y disparó con metralletas sobre los campesinos que corrían en desbandada. Murieron ocho campesinos. Cuatro días después de la masacre, Jara se subió al escenario durante una protesta multitudinaria en Santiago y estrenó su canción más airada hasta la fecha: «Preguntas por Puerto Montt».

La canción cimentó el prestigio de Jara como cantante indómito y defensor del hombre común. Allí donde iba se le pedía que la cantara. Pero en aquel clima político cada vez más febril, otros veían en aquella canción su confirmación como radical peligroso. Se le defendía y atacaba a partes iguales, según fuera la filiación de la prensa. Mientras actuaba en una escuela en el mes de junio, fue apedreado y casi linchado por estudiantes anticomunistas antes de poder escapar por la puerta trasera. Aun así, la oposición no hacía más que inflamar su celo revolucionario. El Primer Festival de la Canción Chilena celebrado aquel año se convirtió en un escaparate para la Nueva Canción, en el que actuaron Jara, Quilapayún, Inti-Illimani y los hermanos

Parra (Violeta se había suicidado en 1967). El premio a la mejor canción se lo llevó Jara por su nuevo himno campesino «Plegaria a un labrador».

A medida que se acercaban las presidenciales de 1970, la tan preciada tradición de civismo político en Chile se había hecho trizas y tanto la derecha como la izquierda intensificaban sus actividades en las calles. En octubre de 1969, militares derechistas airados por los recortes de Frei en el gasto militar intentaron dar un golpe, que fracasó gracias a que los altos mandos seguían respetando la Constitución. El nuevo comandante en jefe, el general René Schneider, juró respetar el resultado de las elecciones, pero algunos de sus colegas tenían otros planes. Cuando la coalición de Unidad Popular eligió a Allende como candidato, algunos sectores de la derecha decidieron que había que cortar el paso al buen doctor.

Los meses anteriores a la elección, la consternación por las pretensiones de Allende de hacerse con la presidencia en su cuarta intentona no se limitaba a las élites del país. En Washington, Henry Kissinger echaba humo: «No veo por qué debemos cruzarnos de brazos y ver cómo un país cae en manos del comunismo por la irresponsabilidad de su propia gente». En marzo, el «Comité de los 40» de Kissinger, un grupo concertado del Congreso, autorizó los primeros pagos a los adversarios políticos de Allende, dando así a entender que si Estados Unidos no podía impedir la victoria de Allende, se dedicaría a desestabilizarlo una vez asumiera el cargo.

Las elecciones fueron terriblemente reñidas. Los grupos de campaña rivales, las «brigadas», tapizaron las calles de Santiago con eslóganes opuestos en favor de Allende, del democristiano Radomiro Tomic y del derechista Jorge Alessandri del Partido Nacional. Los defensores de la Unidad Popular se enfrentaron a la policía y a los paramilitares fascistas. Cuando el manifestante de 18 años Miguel Ángel Aguilera murió a manos de aquéllos, Jara lo homenajeó con el tema «El alma llena de banderas». También escribió una nueva letra para el tema de campaña de Allende, «Venceremos». El día de las elecciones, 4 de septiembre, casi un millón de seguidores de la Unidad Popular lo cantaron por las calles de Santiago.^[91]

Mientras se procedía al recuento, se hizo evidente que la derecha había cometido un error estratégico fatal. Al abandonar a los democristianos por su enfado con Frei, habían dividido el voto anti-Allende, brindando así al líder socialista una victoria ajustadísima, pero victoria. Sin embargo, de acuerdo con la ley chilena, un candidato ganador con una mayoría relativa debía ser confirmado por el Congreso. Circulaban rumores de que los democristianos anularían el voto popular y respaldarían a Alessandri e incluso de que iba a intervenir el ejército para frenar a Allende. La delegación de la CIA en Santiago recibió un cable de la sede en Langley, Virginia: «La línea a seguir es firme y sin enmienda, que Allende sea derrocado por un golpe».

La derecha chilena cumplió con su parte. Para avivar el miedo a la escasez y al desplome económico, los empresarios cerraron sus fábricas, retiraron sus ahorros e indujeron una caída del valor de las acciones. Los votantes de la Unidad Popular

respondieron con masivas manifestaciones en favor de Allende. Todo el país parecía estar aguantando la respiración. El 22 de octubre, dos días antes del voto del Congreso, en un intento de secuestro por parte de jóvenes golpistas, el general Schneider murió por los disparos de aquellos muchachos. Su asesinato arrojaba una sombra siniestra sobre la decisión del Congreso: los democristianos decidieron acatar la voluntad de los votantes y Allende se trasladó al Palacio de la Moneda el 3 de noviembre. Durante uno de los discursos de la victoria, apareció ante una pancarta que rezaba: «No habrá revolución sin canción».

Con todo, ya desde el primer día, aquella victoria andaba coja, asediada por fuerzas hostiles tanto internas como foráneas. Allende no era el monstruo marxista que sus rivales habían pintado, pero no dudó en llevar adelante sus políticas izquierdistas: disolvió al Grupo Móvil, entabló relaciones con Cuba y China, nacionalizó minas y bancos y recortó millones de dólares en «ingresos extraordinarios» de las compañías de cobre extranjeras. Estados Unidos replicó reduciendo sus ayudas e inundando de cobre el mercado internacional a fin de perjudicar las exportaciones chilenas. La prensa derechista, financiada secretamente por el Comité de los 40, procedió con su campaña para aterrorizar a la población.

El sucesor de Schneider como comandante en jefe, el general Carlos Prats, reafirmó el compromiso del ejército de respaldar al gobierno legítimamente elegido, pero ¿por cuánto tiempo? En todo el continente, los trabajadores contemplaban al gobierno de Unidad Popular como un hito de progreso, en tanto que el mundo del capital lo veía como un cáncer peligroso que debía extirparse del cuerpo político antes de que hubiera metástasis. Allende podía sentar precedente: la probabilidad de que otros países siguieran esa misma línea dependía de si su gobierno se mantenía o caía.

Para Jara y sus amigos, la etapa de gobierno de Allende fueron tiempos de celebración turbada por la ansiedad. «La gente creía que el paraíso estaba a la vuelta de la esquina —recordaba el antiguo aliado de Allende Marco Antonio de la Parra—. Hubo un estallido de pasión, una borrachera de ideas... Pero también se respiraba violencia, una sensación de que todo podía venirse abajo. Sufrimos el impacto calamitoso de una era utópica».

Jara escribió varias canciones en las que celebraba la nueva era y ensalzaba a los pobres (*La población* era un álbum conceptual sobre la vida campesina), a la vez que no se arrugaba a la hora de azucarar a la derecha. «Las casitas del barrio alto», su versión de «Little Boxes» de Malvina Reynolds, convirtió una sátira amable en un ataque demoledor contra las élites ricas que aprobaban el asesinato de Schneider. Por entonces emergieron incontables grupos musicales (Quilapayún se multiplicó como la hiedra con subgrupos como Quila I, Quila II, etcétera) y cada nuevo acontecimiento político generaba su canción correspondiente, quizá no siempre buena. «Algunas eran divertidas, otras divulgativas y, por tanto, quizá útiles, algunas satíricas, pero muchas eran simplemente aburridas y musicalmente anodinas», escribió Joan Jara. La

oposición también encargó sus propias composiciones anti-Allende.

Fue la ferocidad de las fuerzas de la oposición lo que permitió a Jara preservar el dejo radical, a pesar de su estrecha cercanía con el presidente. Se hace difícil imaginar a un cantante protesta estadounidense componiendo la sintonía de la cadena de televisión nacional, tal como hizo Jara para Canal 7, pero incluso detentando la presidencia el gobierno de la Unidad Popular se antojaba una administración rebelde. Por su parte, la oposición derechista contaba con dinero (incluyendo ocho millones de dólares cedidos por la administración Nixon) y con las empresas de comunicación. La derecha empezó a organizar manifestaciones para difundir el temor por la escasez de alimentos y, en 1971, mujeres de clase media desfilaron aporreando cacerolas en la «marcha de las cacerolas vacías». El eslogan de la oposición era «acumular rabia» y sus tropas de choque eran la milicia fascista Patria y Libertad.

Lamentablemente para Allende, las guerrillas marxistas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) respondieron a las actividades de Patria y Libertad con su propia violencia. En julio de 1971, un grupúsculo radical escindido, Vanguardia Organizada del Pueblo, asesinó al exministro del Interior Zucovic, un asesinato que algunos trataron de endosarle al autor de «Preguntas por Puerto Montt». La Unidad Popular se vio comprimida entre extremistas de ambos bandos, a la vez que se veía impelida más a la izquierda por los militantes. Deseoso de mejorar las condiciones de vida, el gobierno rebajó en exceso los precios y subió los salarios, ocasionando así un estancamiento de la economía.

Al final, la escasez de comida dejó de ser un miserable rumor, consecuencia de la huelga de camioneros, impuesta por los empresarios más que por el sindicato, que bloqueó los suministros de bienes esenciales en octubre de 1972 y provocó colas en los comercios y racionamiento. La crisis se cerró con la designación del general Prats como ministro del Interior, garantía de una calma relativa hasta las elecciones parlamentarias del siguiente mes de marzo. En cualquier caso, el poeta chileno Pablo Neruda habló por muchos de sus conciudadanos en diciembre cuando celebró su reciente Premio Nobel en el Estadio Nacional y expresó su temor de una guerra civil inminente.

El día de Nochebuena, Víctor estaba sentado con su mujer Joan en el exterior de su casa cuando le dijo: «Este año será crucial, mamita. Me pregunto dónde vamos a estar la Navidad que viene».

.....

La campaña de las elecciones parlamentarias se desarrolló bajo la banda sonora de las canciones militantes de ambos bandos. La oposición incluso se apropió descaradamente de la melodía de «El hombre es un creador», de Jara, para un anuncio televisivo con el eslogan «Allende = caos». Jara hizo campaña incansablemente por la Unidad Popular, pronunció discursos y cantó. El partido se

llevó más del 40% de los votos, desbaratando los intentos de la oposición de apartar a Allende por medios democráticos y acelerando sus planes para recurrir a medios alternativos.

Una sensación de crisis se cernía sobre Chile como un nubarrón. Tras las elecciones, Patria y Libertad lanzó una nueva campaña de violencia callejera anunciada en los muros con las iniciales S. A. C. O., Sistema de Acción Cívica Organizada. En más de una ocasión, Jara escapó por los pelos de ser aporreado por cuadrillas fascistas, y en su trayecto diario al trabajo debía sortear los enfrentamientos entre alborotadores y policías. «Trabajábamos bajo un trasfondo sonoro de griterío callejero, ruido de cristales rompiéndose, el estallido de las granadas de gas lacrimógeno», escribió Joan Jara. Víctor grabó una canción antifascista con Inti-Illimani, «Vientos del pueblo», en la que flagela a «los que hablan de libertad / y tienen las manos negras».

La impaciencia de las fuerzas armadas se intensificó por la extendida convicción (que resultó enormemente exagerada) de que las milicias izquierdistas estaban reuniendo armas y preparándose para una revolución marxista. Cundía una rumorología febril sobre una conspiración de Allende para asesinar a los oficiales conflictivos —el llamado plan Z—, aunque no existen pruebas de que dicho complot fuera cierto. En junio, un regimiento de carros de combate amotinado dirigió sus cañones hacia el Palacio de la Moneda en una intentona de golpe. De nuevo, el general Prats fue el héroe del momento al enfrentarse personalmente a los tanquistas para ordenar a los conspiradores que se rindieran, pero sólo logró posponer su asalto al poder. Los democristianos desecharon la última tentativa desesperada de Allende para tratar de ganarse su respaldo vital, en tanto que los golpistas en el seno de las fuerzas armadas tramaban deshacerse de Prats y de sus leales constitucionalistas, uno de los cuales, el comandante de navío Arturo Araya, fue asesinado en julio. Otra huelga inducida por los empresarios, mejor concertada que la de octubre, paralizó la economía, coincidiendo con una nueva oleada de sabotajes de los paramilitares. «La tarea es ingente —escribió Prats en su diario—. La huelga de camioneros prosigue, como la de los propietarios y los gremios; se extiende el terrorismo [...] el diálogo entre el gobierno y el Partido Cristiano Demócrata ha fracasado por el momento. El país está cansado».

El 22 de agosto cayó la última pieza del dominó cuando la Cámara de Diputados instó a los militares a apartar a Allende; Prats, consciente de que ya no contaba con la confianza de sus oficiales, dimitió del ejército y del gobierno. Su reemplazo fue un militar de manual —austero, puntual, disciplinado, incansable—, al que se presumía leal a la Constitución pero que nutría un odio profundo por el comunismo: el general Augusto Pinochet.

El 3 de septiembre, los atemorizados defensores de Allende celebraron el tercer aniversario de su elección con una manifestación masiva, el último gesto de amor por un gobierno moribundo. El matrimonio Jara fue avisado de que debía hacer planes

para huir cuando sucediera lo peor, pero Víctor decidió quedarse y luchar. De modo inesperado, su último álbum fue el menos politizado, se trataba de una colección de osadas canciones campesinas llamada *Canto por travesura*. «Nosotros los chilenos somos gente jovial con gran sentido del humor —explicó—. Y necesitamos recordarlo». Estaba programado para salir en septiembre, pero no fue más allá de la impresión. Jara también había grabado algunas canciones para su próximo álbum, que se compiló de manera póstuma. En el tema que lleva el título del disco, «Manifiesto», Jara explica por qué canta, emplazándose, como Pete Seeger, ya no como estrella sino como vehículo para el mensaje: «Que el canto tiene sentido / cuando palpita en las venas / del que morirá cantando». La interpretación es tremendamente triste: suena como un adiós.

.....

La mañana del 11 de septiembre, Joan Jara se despertó con las noticias de extraños movimientos de tropas en Santiago. Y Víctor y ella escucharon la emisión de despedida de Allende, en que agradecía su apoyo a los oyentes. «La historia nos pertenece —prometió—, porque es la gente quien la hace». Luego la señal se interrumpió; los militares habían cortado todas las transmisiones de las emisoras favorables a Unidad Popular y ya sólo se escuchó música marcial. Más tarde, una voz interrumpió la música para anunciar que Allende tenía hasta mediodía como límite para abandonar su cargo. Mientras sus vecinos progolpistas le lanzaban insultos rastreros, Víctor acudió a su trabajo en la Universidad Técnica, tras prometerle a su esposa: «Volveré tan pronto como pueda».

Ocho minutos antes de mediodía, Joan oyó como dos cazabombarderos sobrevolaban su casa y, segundos después, sintió una gran explosión con los primeros impactos contra la Casa de la Moneda. Luego fue el turno de los helicópteros, que acribillaron la sede presidencial. Actuaban bajo las órdenes de Pinochet, reclutado a última hora para el golpe pero entregado en su rol con salvaje empeño. Antes de ordenar el ataque aéreo desde su base en las afueras de Santiago, peroró ante sus auxiliares sobre «toda esa piara de cerdos... toda esa escoria que nos iba a arruinar el país».

Los guardaespaldas de Allende respondieron al ataque antes de salir del palacio en llamas ondeando una bandera blanca. Al entrar en el Palacio de la Moneda, un grupo de soldados descubrió al presidente desplomado en un sofá de terciopelo rojo con la cabeza destrozada y las manos manchadas de pólvora. Tenía apoyado contra él un rifle automático con las palabras grabadas: «A Salvador, de su compañero en armas. Fidel Castro».

Ya antes de que cayera la Moneda, los soldados estaban barriendo los bastiones de Unidad Popular, arrojando a los seguidores de Allende. Algunos grupos de estudiantes y trabajadores, armados por el MIR, lucharon, pero sin los recursos ni la

preparación para montar una resistencia a gran escala. Se impuso el toque de queda. Hacia las 16.30, Víctor llamó a Joan para decirle que no podía llegar a casa desde la universidad, pero que se verían por la mañana. «Mamita, te quiero», dijo antes de colgar.

Joan permaneció despierta tumbada en la cama toda la noche, escuchando ráfagas de metrallata que iban quebrando el silencio. Cuando salió para comprar pan a la mañana siguiente, las calles estaban invadidas por soldados y milicias fascistas. Ni una señal de Víctor. Se pasó casi todo el día mirando las noticias y supo que los tanques habían tomado la universidad. Un amigo le contó que todos los que habían sido arrestados allí habían sido trasladados al Estadio Nacional de Chile, antaño escenario del Festival de la Canción y ahora gigantesco complejo carcelario. El viernes, tres días después del golpe, Joan se dirigió al estadio, pero no pudo entrar. El domingo recibió la visita de un joven comunista que la informó, dolido, de que el cadáver de Víctor estaba en la morgue, junto con otros centenares más transportados desde el estadio. Al llegar a la morgue, pasó junto a una larga hilera de cadáveres antes de encontrar a su marido. Tenía una herida abierta en el abdomen y el pecho era un coladero, las manos colgaban inertes de las muñecas machacadas. Al menos, pensó Joan, había podido identificarlo y podría tener su funeral, al menos no sería sepultado en la fosa común con todos los muertos que nadie había podido reclamar.

Según supo más tarde Joan, Víctor había pasado la noche del 11 en la universidad, tratando de consolar con sus canciones a unos cientos de estudiantes y profesores. Después de que los soldados tomaran el campus a la mañana siguiente, fue reconocido antes de llegar al estadio. «Tú eres ese jodido cantante, ¿no?», ladró un soldado, derribándolo y pateándolo. Fue arrastrado a una zona especial del estadio reservada para prisioneros destacados. El martes por la mañana un oficial se acercó a él e imitó sádicamente el gesto de tocar la guitarra, al tiempo que deslizaba un dedo por su garganta. A lo largo del día fue tan brutalmente golpeado que apenas podía caminar.

Los 5000 prisioneros del estadio no recibieron ni agua ni comida y los torturaron con focos deslumbrantes, los bombardeaban con amenazas y, de vez en cuando, eran ametrallados. Todo ello lo recogió silenciosamente Víctor en su última canción inacabada, que garabateó en un pedazo de papel prestado. En el momento en que los soldados lo retiraban de allí, le pasó la canción a otro prisionero, que la escondió en su zapato. Otros detenidos memorizaron algunos versos para asegurar la supervivencia de aquella canción, incluso en el caso de que se descubriera el papel. Ésta empieza con un repaso de las condiciones en el estadio, se transforma en una plegaria a Dios pidiendo justicia y concluye, prematuramente, con un giro desgarrador sobre el tema de las motivaciones para cantar declamado en «Manifiesto». «Canto que mal me sales cuando tengo que cantar espanto», dice un verso. «El silencio y el grito son las metas de este canto», sentencia después.

En uno de los mismos camerinos donde se había preparado para cantar en el

Festival de la Canción, fue torturado durante horas, luego trasladado al campo para una última humillación pública. «¡Canta ahora si puedes, cabrón!», ordenó el oficial que antes se había mofado de él. Entre los labios ensangrentados, Jara farfulló un verso de «Venceremos» antes de que lo derribaran y lo arrastraran fuera. Más tarde, lo asesinaron a tiros.^[92]

En diciembre, unos 1500 civiles habían sido asesinados como resultado del golpe, pero entre ellos Jara era el único músico conocido. Inti-Illimani y Quilapayún tuvieron la suerte de encontrarse de gira en el extranjero, donde compusieron un himno a la resistencia nacional a partir de la canción de la Unidad Popular creada por Sergio Ortega: «El pueblo unido jamás será vencido». Ángel Parra fue retenido en el estadio, pero finalmente liberado. Cuando un desolado Pablo Neruda murió el 25 de diciembre tras una larga enfermedad, su funeral público se convirtió en una despedida a Jara, Allende y al resto de las víctimas del golpe: un último y fúnebre hurra por la era de la Unidad Popular. Los discos de Jara y de todo el movimiento de la Nueva Canción fueron arrojados al fuego junto con los volúmenes de literatura desafecta. Joan fue obligada a inmolar la colección familiar, pero se hizo con la copia maestra de las últimas grabaciones de Víctor para llevársela, agradecida como nunca a su pasaporte británico, de vuelta a Londres.

.....

Joan Jara dejó atrás un país que vivía bajo la tenaza del terror estatal. La junta militar de cuatro hombres disolvió el Congreso, prohibió los partidos políticos, implantó una censura sistemática y encarceló a decenas de miles de opositores políticos, que soportaron meses de humillaciones y abusos. Muchos chilenos conservadores respetuosos con la ley que habían celebrado el final de lo que la propaganda oficial tildaba de «caos, ambulancias, violencia» contemplaron con inquietud que la junta no tenía intención de devolver el poder a los políticos hasta completar su tarea de «limpieza moral», una represión para la que no había plazo fijado, pero cuya víctima fue la izquierda. El miedo y la paranoia anticomunistas generados por los conspiradores a lo largo de los últimos tres años dieron rienda suelta a todo tipo de atroces venganzas y desapariciones. «Sólo podía suceder en un país que estaba ya enfermo —dijo el antiguo seguidor de Allende Marco Antonio de la Parra—. Los crímenes fueron cometidos por un bando, pero la pasión que se vivía en el otro bando les arrebató toda cautela e hizo posible cualquier desmán».

Los historiadores Pamela Constable y Arturo Valenzuela describen el contraste con la experiencia previa:

La era de Allende fue una gran vivencia cívica, con un flujo constante de actividad política y cafés bulliciosos hasta el alba. El golpe dejó caer un telón de acero sobre toda esta intensa experiencia. Las librerías cerraron, la vida nocturna desapareció, las emisoras de radio sustituyeron la música protesta andina por mariachis y pop norteamericano. Santiago pasó

a ser una ciudad tensa y sometida donde los residentes iban y venían en silencio en los autobuses y hablaban susurrando en los restaurantes.

Phil Ochs quedó devastado. «Cuando sucedió, me dije, “vale, esto es el fin de Phil Ochs”», contó más tarde. Sin embargo, consiguió que ese dolor se transformara en energía y organizó un masivo concierto benéfico para concienciar a la gente: *Una noche con Salvador Allende*. Deni Frand, una antigua voluntaria por McGovern que ayudó en la organización, recordaba: «Phil solía decirme “a menos que estés preparado para morir por algo, no vale la pena hacerlo”... Él creía. Creía de verdad». La venta de entradas iba muy floja hasta que un día se cruzó con Bob Dylan por el Greenwich Village y lo bombardeó con los detalles de la situación chilena, incluyendo una apasionada remembranza del discurso inaugural de Allende. La víspera del espectáculo, Dylan accedió a actuar y, unas horas después, las entradas se habían agotado.

Una noche con Salvador Allende fue el concierto benéfico más manifiestamente político que había montado Ochs. Los asistentes, entre quienes se contaban Joan Jara y la viuda de Allende, Isabel, presenciaron intensos discursos, breves documentales, así como apariciones de artistas como Arlo Guthrie, que cantó la recién compuesta «Víctor Jara», y Pete Seeger, que más tarde grabó una versión inglesa de la última canción inacabada de Jara, «Estadio Chile».^[93] Aunque la voz de Ochs estaba muy dañada tras un asalto sufrido en África, se unió gozosamente a Dylan, su viejo amigo, rival y crítico, para un ebrio y áspero final con «Blowin' in the Wind». Fue el último gran logro del cantante.

Ochs tenía elevadas aspiraciones, pero ya carecía de la fe y de la sensatez para verlas realizadas. Su alcoholismo empeoró tanto como sus depresiones y sus cambios de humor. La concentración que, bajo el lema «la guerra ha terminado», celebró la caída de Saigón ante los norvietnamitas en 1975, le concedió un último aliento de energía al que siguió un declive catastrófico. Pasó a anunciarse como John Butler Train, un hosco, mugriento, paranoide Mr. Hyde que alardeaba de haber matado a Phil Ochs. Como un *déjà vu* cruel, su último gran plan, un concierto *all-star* benéfico en Perú se vio frustrado a última hora por un golpe de estado derechista. El cantante protesta estaba sin blanca, dependía de la caridad de los amigos y contaba a quien quisiera escuchar que el FBI lo seguía para asesinarlo. Su simbólico «asesinato» a manos de Train era una anticipación de lo que estaba por venir. El 9 de abril de 1976, Ochs se colgó con su cinturón en el baño de la casa de su hermana.

Tanto Ochs como Jara murieron porque creían de verdad en la importancia de protestar cantando. Sin duda, sus historias eran distintas: Jara aún cantaba y componía cuando faltaba poco para que lo asesinaran, en tanto que Ochs había perdido su voz creativa y su optimismo, mucho antes de quitarse la vida. En última instancia, sin embargo, ambos fueron víctimas de aquella década políticamente brutal y desoladora. No deja de ser asombroso que sus caminos se cruzaran brevemente

cuando, cargados de energía e idealismo, se encontraron por casualidad una mañana en las calles de Santiago.

«Ve y mata, ve y muere»

Fela Kuti y Afrika 70, «Zombie», 1976



La revolución afrobeat

Zombie, de Fela Kuti y Afrika 70 (Coconut Records, 1976).

«No verás a otro como Fela —dice Tony Allen mirando con los ojos inyectados en sangre por encima de su taza de té—. Era quien era y no tiene sentido tratar de desafiarlo». Allen tiene 70 años, es un hombre reservado y algo lacónico cuando habla al dictáfono, pero todavía increíblemente versátil a la batería. Han pasado tres décadas desde que trabajara por última vez con Fela Anikulapo Kuti y cuatro desde que ambos inventaran el afrobeat. A Allen, como repite a menudo, sólo le importa la música. Fela quería hacerlo todo. Era el James Brown de África, su Bob Marley, su John Lennon: líder de grupo, icono, hedonista, moralista, aspirante a político y agitador sin tregua. Cuando las autoridades nigerianas decidieron que ya las había atosigado bastante, se abatieron sobre él con tal dureza que otro hombre se habría partido en dos.

Fela nació en 1938 con la rebeldía en las venas. Era miembro de la influyente dinastía Ransome-Kuti, que pertenecía a la etnia yoruba y vivía en el estado de Ogun, en el suroeste de Nigeria. Su padre, el reverendo Israel Oludotun Ransome-Kuti, fue uno de los fundadores de los sindicatos de maestros y estudiantes del país. Su madre, Funmilayo, era una defensora de los derechos de las mujeres. Uno de sus primos era el Nobel de literatura Wole Soyinka. Un editorial de 1946 del *Daily Service* describía la ciudad natal de los Ransome-Kuti, Abeokuta, como «la más explosiva con diferencia de toda Nigeria... La temperatura está casi siempre a punto de ebullición».

Fela creció en un entorno relativamente próspero y cultivado; sus cuatro hermanos se dedicaron a la medicina. Los padres no toleraban la desobediencia en casa y el travieso y cabezón Fela se ganó varias zurras de castigo, pero fuera del hogar luchaban contra la autoridad. «Lo que me gustaba de mi padre es que les daba cien vueltas a todos», recordaba Fela. A finales de 1940, Funmilayo animó a participar a las mujeres del lugar en grandes protestas contra la política fiscal discriminatoria del municipio y acabó por mandar al exilio al corrupto líder de la ciudad, cuyos oídos zumbaban aún por los insultantes cánticos a él dedicados: «Ademola Ojibosho, / tiparrón con una gran úlcera, / tu actitud es deplorable». Los yorubas contaban con una vieja tradición de cantos de alabanza —canciones en que se celebraba la gloria de diversos mandatarios— y estas canciones de protesta espontáneas mostraron su potencial cuando el halago era sustituido por el escarnio. Tras aquel éxito inesperado, Funmilayo se convirtió en una afamada activista: líder del movimiento por el sufragio femenino, buena amiga del primer presidente de Ghana Kwame Nkrumah y compañera epistolar de Paul Robeson.

En cualquier caso, el adolescente Fela estaba más interesado en la vida nocturna de Lagos. El highlife, un género musical que había evolucionado durante décadas como una amalgama vibrante y enormemente popular de sonidos provenientes de África occidental, Cuba y el Caribe, era también la música con que se divertía la élite acaudalada y Fela empezó a cantar con los Cool Cats de Victor Olaiya. En 1958, se marchó a Londres a estudiar trompeta en el Trinity College of Music, donde formó su propia banda de highlife, Koola Lobitos, para entretener a otros estudiantes negros, al tiempo que se introducía en la escena del jazz. Aquél fue un momento histórico muy estimulante para un africano joven y ambicioso. Kwame Nkrumah desató la avalancha poscolonial subsahariana en 1957 en Ghana, a la que se sumó Guinea al año siguiente; en 1960, el año en que el primer ministro británico Harold MacMillan habló de «vientos de cambio... soplando por todo el continente», 17 países, incluida Nigeria, declararon su independencia.^[94] Pero aunque los aires de liberación revoloteaban en torno a él, Fela no prestaba gran atención: «Tío, por entonces era tan jodidamente ignorante sobre política mundial, no sabía una mierda —le contó al entrevistador Carlos Moore—. ¡Y no me importaba un carajo!».

Fela se casó con una negra británica, tuvo tres hijos muy seguidos, se graduó en Trinity y regresó a Nigeria en 1963. Su nueva banda, también llamada Koola Lobitos,

fusionaba highlife y *jazz* valiéndose de la percusión polivalente y avasalladora de Tony Allen. No obstante, el highlife estaba a punto de experimentar una drástica evolución por motivos que iban mucho más allá de la música.

.....

Nigeria era una amalgama forzada de cientos de grupos étnicos, impuesta por el Imperio Británico a principios del siglo xx. Tres eran las etnias dominantes: los yorubas en el suroeste; los musulmanes, semif feudales, hausa-fulanis en el norte, y los mayoritariamente cristianos y democráticos igbo en el sureste. En enero de 1966, un grupo dominado por oficiales igbos protagonizó un golpe militar que pronto se vio contrarrestado por otro golpe por parte de líderes hausa-fulanis, que designaron a Yakubu Gowon, un hombre de 32 años, como jefe del estado. Decenas de miles de igbo fueron masacrados en el norte en una serie de matanzas. Más de un millón de personas huyeron al este para cobijarse en su patria, entre ellas la mayoría de las grandes estrellas del *highlife*. Al tiempo que los músicos eran expulsados de Lagos, también pareció desvanecerse el optimismo despreocupado que había animado aquel estilo musical.

En mayo de 1967, el líder igbo Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu decretó que la región se separaría de Nigeria para convertirse en la República de Biafra, lo que precipitó la guerra civil. El gobierno quería asegurarse las reservas de petróleo que yacían bajo territorio rebelde y disuadir a otras regiones de sumarse al carro. Un año después, las fuerzas nigerianas se hicieron con la gran vía de suministro de Biafra, Port Hartcourt, y sometieron el país a un embargo que ocasionó la muerte por inanición de cientos de miles de biafreños.

Después de la guerra, Fela expresó su apoyo a los biafreños, aunque él seguía volcado en el trabajo como músico. Con la penetración del *soul* norteamericano en los clubs de África occidental, Fela cambió el highlife por un nuevo sonido al que bautizó como afrobeat. En junio de 1969, aceptó una invitación para salir de gira por Estados Unidos con los Koola Lobitos y conoció a la pantera negra Sandra Smith, que lo introdujo en un nuevo círculo: Nina Simone y los Last Poets, Martin Luther King y Stokeley Carmichael, Nikki Giovanni y Angela Davis. Se entusiasmó especialmente por la *Autobiografía de Malcolm X*. «Me dije “¡Esto es un hombre!” —le comentó a Moore—. Yo quería ser como Malcolm X. ¡Mierda! ¡Que se jodan! Yo quería ser Malcolm X... Y empecé a pensar en todo lo que pasaba en África». La banda de Fela, llamada ahora Nigeria 70, prosperó y evolucionó en Los Ángeles; más funky y pulido, el afrobeat ya no sólo era un nombre, sino un nuevo sonido radical. «Había estado recurriendo al *jazz* para interpretar música africana, cuando debería de haber recurrido a la música africana para tocar *jazz*», le explicó Fela al escritor John Collins.

«Todo cambió después de Norteamérica —dice Tony Allen—. La música cambió,

la ideología cambió, todo cambió».^[95]

.....

Las asediadas fuerzas biafreñas se rindieron en enero de 1970, dos meses antes del regreso de Fela a Nigeria, y Gowon comenzó la tarea de reconstruir el país. Se mostró astutamente magnánimo en la victoria, al conceder la amnistía a las tropas secesionistas y reintegrarlas a la sociedad nigeriana. El temido genocidio de los igbos no se produjo y las heridas del país fueron cicatrizando gracias a la prosperidad: al final del año, Nigeria era el décimo exportador mundial de petróleo e ingresaba millones de dólares al día; las cifras mejoraron todavía más durante la crisis del petróleo de 1973. Por entonces, Nigeria podía exhibir la economía más próspera de África y el ejército más potente.

La afluencia de dinero permitió la expansión de la industria musical. Tanto EMI como Decca establecieron sus sedes de África occidental en Lagos y contrataron a una nueva generación de artistas, entre los que destacaban King Sunny Ade y Sonny Okosuns. Un número creciente de jóvenes nigerianos de clase media viajaban y estudiaban fuera y, así, de vuelta, llegaban con un renovado gusto por el *rock* y el *funk*. El productor de la EMI en la región, Odion Iruoje, había sido destinado a Londres para presenciar la grabación del *Abbey Road* de los Beatles y se dedicó luego a buscar talentos por toda Nigeria a fin de reclutar grandes músicos de sesión para mejorar sus grabaciones. Bandas como los Hygrades y los Funkees tocaban con el vigor desatado de los grupos norteamericanos de *rock* de garaje, aprovechando una coyuntura que quizá no volvería a repetirse. Iruoje también trabajó con Fela, pero no durante mucho tiempo. «Hablaban del gobierno, de política —se queja—. Y eso no me gustaba. La música es su don. Uno no puede decidir abandonar la música y dedicarse al activismo. Y él permitió que la vertiente política dominara la musical».

Al volver a Nigeria, Fela necesitaba adaptar su nueva conciencia negra a los oídos africanos. En su concierto de regreso a Lagos, levantó el puño saludando a la manera del Black Power y se encontró con un público desconcertado por no tener ni idea de lo que aquello significaba. En «Black Man's Cry» y «Why Black Man They Suffer» defendía una versión africana del nacionalismo racial. En 1972, añadió un coro femenino de seis voces para aportar a sus canciones una dinámica de llamada y respuesta y empezó a cantar en el inglés *pidgin* de la clase trabajadora nigeriana, una decisión tanto política (que acercaba a este retoño de la élite a la calle) como musical (que le permitía ir improvisando a partir del ritmo). Sus canciones se hicieron más largas, pero no resultaban gratuitamente hinchadas. «En la música de Fela no hay *jam sessions* —dice Allen—. Nunca. Toda la música está escrita. Toda. No puedes añadir nada salvo a mí mismo. Sólo yo cuento». Fela desechó otros géneros, del highlife al afrorock, como expresiones de una concepción colonial poco saludable. En contraste, el afrobeat era la música de la independencia.

Su base de operaciones, frente a su casa, en el número 14 de Agege Motor Road, era un insalubre patio de hotel al que llamó el Santuario Africano. Varias veces por semana, la veintena de miembros de la banda, ya conocida como Afrika 70, tocaba en sesiones de seis horas ante cientos de fiesteros bajo el techo de chapa ondulado. El patio estaba cercado por banderas de las naciones africanas independientes y, sobre el escenario en forma de *T*, brillaba un mapa de neón del continente. El aire estaba siempre aromatizado por el humo de la marihuana. Más tarde, Fela construyó un altar con imágenes de iconos políticos como Nkrumah y Malcolm X, a los que solía dar las gracias antes de actuar. El lugar pasó a ser un enclave de peregrinación casi mística, una especie de cruce entre club nocturno e iglesia, donde Fela ejercía de carismático sacerdote maestro de ceremonias; de hecho, su mordaz columna en un periódico se llamaba «Chief Priest Say» [dice el sumo sacerdote].

Pero Fela no cantaba como un sacerdote. Se trataba más bien de un cabecilla astuto, *sexy* e ingenioso que traducía la energía vibrante de las calles de Lagos en una imaginería vívida y en sinuosas interpretaciones. La noche del viernes era la noche *Yabis*; *yabis* implicaba un tono satírico; de hecho, significaba mofarse de alguien. En ocasiones, el variado público de estudiantes, trabajadores y disidentes podía incluir a alguna estrella internacional, como Paul McCartney, que estaba en la ciudad para grabar *Band on the Run*, o el exiliado sudafricano Hugh Masekela. «Allí pasaron muchas cosas —afirma Allen enigmáticamente—. Uno tenía que estar seguro de sí mismo para acudir. Podía pasar de todo».

Con el tiempo, Fela convirtió su casa en un campamento para la familia, los amigos, los integrantes de la banda, su séquito creciente y sus numerosas novias (la monogamia, explicó, era otra imposición colonial). Solía acostarse al alba y despertar a mediodía, cuando los criados le servían comida, bebida y marihuana, antes de dirigirse al edificio principal sin otro atavío que un par de calzoncillos, más la compañía de sus novias. Antes de la actuación de cada noche, se montaba en un burro y, a la cabeza de Afrika 70, se encaminaba por la carretera hacia el santuario, rodeado por los fans que lo aclamaban y cantaban.

La celebridad de Fela tenía una electricidad propia: política, musical, tribal, sexual. Hablaba como Huey Newton, vivía como Hugh Hefner y administraba su reino privado como un caudillo local. Lo que había empezado como una banda y se había dilatado como una corte se fue perfilando como su propia subcultura subversiva. Él y sus seguidores viajaban en una flota de coches y autobuses decorados con el logo de Africa 70, costeados con los ingresos de las giras por estadios y el flujo incesante de nuevos álbumes. A pesar de esta ostentación, siguió siendo el héroe popular de mendigos, prostitutas y de los desheredados en general — hasta las bandas criminales lo dejaban circular sin importunarle—, así como un imán para los disidentes políticos. «Adonde sea que vaya —apuntó el escritor John Collins— la gente abandona su tarea, grita su nombre y saluda a la manera del Poder Negro. Una vez, en el campo de fútbol de Surulere, en Lagos, recibió una abrumadora

ovación, mayor que la dedicada al jefe del estado en su momento». Para las autoridades representaba una doble afrenta, al violar las leyes con su estilo de vida aberrante y fomentar el descontento con su política radical.

Por entonces, Fela no señalaba a nadie ni estaba dispuesto a hacer enemigos, aunque algunos de sus vívidos comentarios sobre la vida urbana ilustraban la otra cara del *boom* nigeriano. La extendida corrupción obstaculizaba la construcción de infraestructuras vitales y aseguraba que la élite acumulara la riqueza: mientras en algunas partes de Lagos surgían mansiones fortificadas, en otras se extendían los barrios de chabolas. Puertos y aeropuertos veían lastrada su función por la incompetencia y las calles estaban igualmente congestionadas. La canción «Go Slow» (1972) describía con humor a la víctima de un atasco de tráfico en un país con el peor historial de seguridad vial del mundo. A los turistas se les aconsejaba que mantuvieran los brazos dentro de sus vehículos durante los atascos, para ahorrarse el riesgo de que los criminales sueltos se los cercenaran con machetes a fin de llevarse relojes y anillos. «Las cosas comenzaron a degradarse y se empezaban a ver asaltantes armados —dice Allen—. Eso hizo que el país se asustara. La gente que antes salía por la noche ya no lo hace, porque tiene miedo de no volver a casa».

En 1974 el gobierno decidió que ya era hora de actuar contra Fela. «¡1974! —exclamó Fela ante Carlos Moore—. Ése fue el año en que empezaron todos los horrores. Los arrestos... las palizas... las encarcelaciones... ¡Todo!».

.....

No sabemos si Fela se habría convertido en aquel incordio para el gobierno si lo hubieran dejado a su aire. En su reino hecho a medida vivía una vida regalada, provisto de dinero, sexo y adulación. Es cierto que era un rebelde, pero no un revolucionario, y no aspiraba a una confrontación directa con el estado. A principios de 1974 le dijo a Moore: «No tengo nada que temer. Ni siquiera pensaba que pudieran tener algo contra mí».

El 30 de abril, cincuenta agentes antidisturbios irrumpieron en la sede de Afrika 70, asegurando que habían recibido información sobre tráfico de drogas y menores implicadas en prácticas sexuales. Fela y otros sesenta residentes fueron arrestados y llevados a la cárcel de Alagbon Close. Liberados ocho días después, sufrieron una segunda incursión en la cual la policía plantó un porro de grandes dimensiones en el recinto. La redada dio un giro grotesco cuando Fela agarró la droga y se la tragó con un lingotazo de *whisky*, con lo que la policía lo devolvió a la cárcel para esperar que sus intestinos liberaran la prueba inculpativa. Los compañeros de celda le asistieron en la letrina a fin de que la muestra que debía entregar a sus captores estuviera «“limpia” como caca de bebé». Tras su liberación, canalizó su indignación en «Alagbon Close» y su humor socarrón en «Expensive Shit». «Me, I be Fela, I be Black Power man» [yo soy Fela, soy hombre del Poder Negro], alardea,

«I go bend my *yansch*, I go shit» [voy a bajar el culo, voy a cagar]. La policía había detenido a un parrandero y liberó a un radical consumado.

Ya sabes cómo se educa a la gente para que crean que la cárcel es sólo para criminales — le dijo a Moore—. Para gente que ha «ido contra la sociedad»... Pero después de que me metieran en esa celda con gente a la que ellos llaman «criminales», empecé a pensar: «¿Quién coño es la sociedad? ¿Quién encarcela a la sociedad cuando comete atrocidades contra la gente?».

Tal como le contó a John Collins: «Nuestra música no tendría que tratar de amor, tendría que tratar de la realidad y de lo que pasa ahora».

En noviembre se produjo otra incursión, esta vez acusándolo de haber retenido a una chica menor de edad. Tras rociar el complejo con gases lacrimógenos, los antidisturbios asaltaron el lugar y propinaron una paliza a Fela que lo tuvo 17 días ingresado en el hospital. Volvió a Afrika 70 como un rey del exilio, con miles de seguidores desfilando tras él. Aquella misma noche ofreció un concierto en el santuario.

Cuanto más lo atormentaba la policía, más heroico resultaba el personaje. En 1975 siguió el ejemplo de Malcolm X al cambiar su «nombre de esclavo», Ransome, por Anikulapo, que significa «aquél que lleva la muerte en el zurrón».^[96] Su residencia en Agege Motor Road pasó a ser la República Kalakuta, por el mote de la celda policial en la jefatura central de Lagos, y se la proclamó estado autónomo, a la vez que se cercaba el recinto con alambre de espino. *Kalakuta*, explicó, era el término swahili para «pillo». Así es como lo habían descrito ya desde su niñez. Pues muy bien: se iba a convertir en el pillito más temible de todos ellos.

Mientras se iba restableciendo, tanto física como psíquicamente, para futuros enfrentamientos, la situación política viró de pronto en su favor. Enfangado en la corrupción y la ineptitud, el antaño popular presidente Gowon acabó agotando la paciencia de Nigeria cuando se fundió la promesa de devolver el país a las autoridades civiles. Tras meses de agitación, fue expulsado en un golpe incruento por el general Murtala Mohammed, que procedió a una purga de arriba abajo de villanos y amigotes en toda la sociedad nigeriana. Mohammed se ganó el favor de panafricanistas como Fela al financiar a las fuerzas comunistas de MPLA en Angola y atacar a Estados Unidos por apoyar el régimen del *apartheid* en Sudáfrica. Fueron buenos tiempos para Fela. Firmó con Decca, apareció como cabeza de cartel en el estadio de Lagos y empezó a filmar un documental, pomposamente titulado *Black President*. Incluso hizo migas con el jefe de policía de Mohammed, Muhammadu Dikko Yusufu. «Yo estoy contento con este gobierno —le contaba a John Collins un Fela aparentemente aliviado—. Tenemos la impresión de que ahora habrá progreso».

Pero no fue así. Después de sólo siete meses en el cargo, Mohammed fue asesinado de un disparo a través de la ventanilla del coche cuando se hallaba parado

en un atasco en Lagos. El asesinato había sido presuntamente ordenado por el exiliado Gowon, quizá con el apoyo de gobiernos occidentales. Lo sucedió uno de sus ministros, el general Olusegun Obasanjo, quien causalmente había nacido en la misma ciudad que Fela y era un año mayor que él. Entre la incertidumbre que cundió tras el asesinato, Obasanjo sacó adelante un proyecto que iba a consolidar el papel de Nigeria como vanguardia del nacionalismo africano: el Segundo Festival Mundial de las Artes y la Cultura Negras, o FESTAC.^[97]

El gobierno gastó unos 140 millones de dólares en este escaparate de un mes de duración de la cultura africana, con muestras artísticas de todos los estilos e intérpretes procedentes de 55 países. Fela había sido llamado por Mohammed para el comité organizador, pero su relación con Obasanjo se agrió enseguida y, entre calumnias cruzadas, se acabó retirando del FESTAC en octubre de 1976, tres meses antes de su estreno. Él y otros críticos acusaron a los organizadores de corruptos, ineptos, presuntuosos y elitistas, más interesados en la opinión del mundo exterior que en la del nigeriano medio. Decidido a arreglar la permanente maraña de tráfico en Lagos antes de la llegada de los turistas, Obasanjo anunció la «operación alivio vial», que autorizaba a los policías a azotar a los automovilistas recalcitrantes. «¡FESTAC! —exclamó Fela—. ¡Menuda estafa! Un atraco!».

Fela, autoproclamado «presidente negro» de su propio país dentro del país, decidió montar su propio «contra-FESTAC» en el Santuario Africano. Delegados y artistas extranjeros, Stevie Wonder y Archie Shepp entre ellos, ignoraron el consejo gubernamental y acudieron al Santuario Africano para ver en acción a la mayor estrella del país. Cuanto más ensalzaban los extranjeros el contra-FESTAC y menospreciaban las celebraciones oficiales, más avergonzado y furioso se mostraba Obasanjo. Echando sal en la herida, Fela organizó un grupo llamado Young African Pioneers, que inundaron Lagos con miles de panfletos en que se criticaba a la administración. Además, Fela hizo públicos sus planes de presentarse a las primeras elecciones convocadas tres años después del golpe. Como si estas provocaciones no bastaran, unos meses antes del FESTAC, lanzó su tema «Zombie».

«Zombie», según Fela explicó a la periodista Vivien Goldman, iba «contra el tipo de mentalidad que acata órdenes sin pensar». A mediados de los setenta, el ejército nigeriano gozaba de una reputación abominable y le llovían los escándalos por apaleamientos y saqueos. Azuzarlo mediante una canción era un acto extraordinariamente valiente o estúpido. Aunque el prolífico Fela había producido una sarta de canciones en las que atacaba a la religión, al gobierno, a la policía y a la mentalidad colonial, ninguna contaba con la garra sediciosa de «Zombie». En lugar de denunciar abiertamente a los soldados, Fela parece bailar en torno a ellos, mofándose y lanzando un dardo a su orgullo de machos con cada fraseo súbito de trompeta o cada afilado cántico. «*Zombie no go think*» [zombi no va a pensar], canta Fela, «*unless you tell am to think*» [a menos que le digas piensa]. El músico va acelerándose, parodiando el marcado ritual de la instrucción: «¡Formen! ¡Descansen!

¡Cuerpo a tierra!». Y luego se ríe. El júbilo descaradamente temerario de la canción es asombroso. Los chavales traviosos la cantaban para burlarse de los soldados, marchando miméticamente con palos bajo el brazo en lugar de rifles.

«Tuvimos que obtener permiso del gobierno para sacar ese álbum —dice Allen con solemnidad—, pero aun así seguía siendo un problema».

.....

No muy lejos de la República Kalakuta estaban los barracones Abalti, y el 12 de febrero de 1977, poco después de la ceremonia de clausura de FESTAC, un grupo de residentes de Kalakuta se vieron confrontados en las calles por soldados de los barracones. Seis días después, un joven del séquito de Fela fue apaleado por una falta de tráfico y su molido cuerpo fue trasladado al complejo. Un puñado de soldados se presentó a la entrada para exigir la entrega del chico, pero Fela se negó. «Ya podéis venir con bazucas, rifles y bombas si queréis», dijo retador. Y eso hicieron.

Poco después Fela miró desde su balcón y vio cerca de un millar de soldados rodeando Kalakuta, sosteniendo letreros en que urgían a los vecinos a evacuar la zona, tras lo cual los acontecimientos se precipitaron con velocidad endiablada. Los soldados pegaron fuego a la flota de coches de Fela y al generador que alimentaba la valla electrificada, después la atravesaron y pasaron a devastar el complejo.

Muchas de las mujeres fueron violadas, algunas con los cañones de las armas y con cuellos de botella, luego las arrastraron desnudas hasta los barracones. A algunos hombres se les machacaron los testículos. El hermano de Fela, Beko, que dirigía la clínica gratuita de la república, fue golpeado con tal saña que se vio confinado a una silla de ruedas durante meses. Su madre, Funmilayo, una vieja de 78 años, fue arrojada desde un balcón y se rompió la pelvis. El propio Fela fue acorralado y atacado. «¡Ay, tío, podía sentir cómo me rompían los huesos con cada golpe!». Tras dos horas de violencia, los soldados incendiaron el complejo, destrozando no sólo la casa, sino también la clínica y el estudio de grabación y, con él, las cintas de la banda sonora de *Black President*. Cuando los bomberos y periodistas acudieron al lugar, los soldados los atacaron también a ellos y luego procedieron a saquear y maltratar al vecindario. Los 60 residentes de Kalakuta fueron hospitalizados o encarcelados. Tony Allen, que debía visitar Kalakuta aquel mismo día, llegó para presenciar el final del destrozo.

Fue un desastre —dijo—. Todos habían sido arrestados y se los habían llevado y la policía la marcó como zona de acceso prohibido. Los bomberos derribaron el tejado y ya no había tejado. Todo quemado de arriba abajo. Todos sus vehículos. El generador. Todo. Y eso fue todo. No se puede reconstruir. Se acabó.

Aunque no hay pruebas fehacientes de que el gobierno ordenara el saqueo de

Kalakuta, éste no tardó en encubrir el asalto. En abril, una investigación oficial cargó el muerto sobre un «soldado exasperado y desconocido» (de ahí la canción de Fela cáusticamente titulada «Unknown Soldier», 1979), al tiempo que censuraba a Fela por su declaración de independencia y procedía a vetar brevemente a Afrika 70 en actos públicos; pero incluso después de levantar el veto, ¿dónde podrían tocar? El Santuario Africano había sido cerrado y otros locales de Lagos se sentían demasiado intimidados como para contratar al grupo. En otoño, Fela se llevó a su banda empobrecida y desmoralizada a Ghana.

Pero Ghana ya no era el país orgulloso y progresista de unos años atrás. Kwame Nkrumah, el amigo de la familia Ranosme-Kuti, había sido expulsado en 1966 por un golpe militar respaldado por la CIA. Cuando Fela viajó al país, éste ya había pasado por otros cuatro jefes de estado y otro golpe militar. Al igual que en Nigeria, los estudiantes, los disidentes y los trabajadores trataban a Fela como a un héroe y dedicaron su composición «Zombie» a su propio líder militar corrupto, el general Ignatius Acheampong. Y del mismo modo que en Nigeria, las fuerzas del estado buscaban cualquier ocasión para deshacerse de Fela. Después de que un integrante de Afrika 70 se peleara con un tendero local, otros miembros de la banda fueron trincados por posesión de marihuana. Y con eso bastó.

Fela regresó a Nigeria en varias ocasiones para entablar una demanda multimillonaria contra el gobierno. Con su habitual extravagancia, celebró el primer aniversario del asalto a Kalakuta casándose con 27 mujeres de su séquito en el hotel Lagos, con la promesa de desposar más mujeres en el futuro. «Apenas he sido feliz en mi vida —le dijo a Moore—, pero casarme con mis 27 mujeres me hizo feliz. Las escasas veces en que me he sentido feliz, después siempre ha sucedido algo terrible. Y ésta no fue una excepción».

Cuando Afrika 70 voló de vuelta a Ghana, su entrada fue rechazada en el aeropuerto. Una vez en Lagos, se produjo otro agravio: la demanda de Fela había sido desestimada. Dos meses después, murió Funmilayo, que nunca se había recuperado del asalto a Kalakuta. Su entierro en Abeokuta reunió a 50 personas que desfilaron bajo un calor tórrido para mostrar sus condolencias. La detención por posesión de droga en 1974 había radicalizado a Fela; la demolición de su república lo había conmocionado y, ahora, tras la muerte de su madre, se sentía dispuesto a todo. «Ver morir a mi madre ha hecho que la muerte ya no valga nada para mí —declaró al *Sunday Punch*—. El día en que la vi morir, juré que mi lucha iba a ir a todo tren».

El material de Fela posterior a los sucesos de Kalakuta se hizo cada vez más vitriólico. Algunos temas resultaban tan controvertidos que Decca se negó a sacarlos, a la vez que el gobierno incautaba las copias maestras. Sólo tras una ocupación de siete semanas de las dependencias de Decca por parte de Afrika 70 y de un proceso, consiguió Fela que le devolvieran sus canciones. Las canciones recuperadas, «Sorrow, Tears and Blood» (1977) y «Shuffering and Shmiling» (1978), eran obras tristes y amargas. «Cada vez que nos llegan las letras, sabemos si tendremos

problemas, pero no le decimos que no lo haga —dice Allen—. ¿Por qué se lo deberíamos decir? Es escritor y nadie debería decirle qué debe escribir. ¡Y nadie tendría tampoco los arrestos para hacerlo!».

Aunque los soldados que devastaron y quemaron la República Kalakuta no pudieron quebrar el alma de Fela, sí consiguieron apagar su chispa vital de humor y optimismo, cualidades que habían ayudado a mantener unida a Afrika 70. En octubre de 1978, la banda fue cabeza de cartel en el Festival de Jazz de Berlín, un concierto que resultó ser el último. Durante años, los músicos de Fela habían recibido más fama que dinero y su decisión de destinar los ingresos del concierto berlinés a financiar sus ambiciones políticas, en lugar de pagar a la banda, fue la gota que colmó el vaso. «Yo había estado metido en todo (toda aquella mierda del gobierno) hasta aquel momento —dice Allen—. ¿Se supone que debo repetir lo que está volviendo a decir? No. Ya ha hecho y dicho bastante. Si todo eso tenía que haber cambiado algo, las cosas ya habrían cambiado».

Allen se marchó de Afrika 70 y la mayor parte de los integrantes siguieron su ejemplo. Hartas del acoso, las mujeres de Fela lo abandonaron los meses siguientes. La sociedad que Fela había construido a su alrededor con todo el boato no estaba hecha para capear este temporal. Mientras Afrika 70 se desmoronaba en Berlín, en Lagos las excavadoras del gobierno ejecutaban una simbólica limpieza final de los restos de Kalakuta. Cientos de fans presenciaron bajo la lluvia aquel tiro de gracia cantando «¡Kalakuta se va! ¡Se va! ¡Se fue!».

.....

En la época de «Zombie» parecía que Fela era capaz de cualquier cosa. Ahora había topado con sus límites, empezando por sus ambiciones presidenciales. De los 50 partidos políticos que pretendían presentarse a la carrera electoral de 1979, sólo 5 fueron oficialmente aceptados y el Movimiento Popular de Fela no se contaba entre ellos. El país estaba asqueado por los escándalos de corrupción, las matanzas y la eliminación de los opositores políticos. El 30 de septiembre, la víspera de que Obasanjo cediera el poder al gobierno civil, Fela protagonizó su más firme declaración política al depositar una réplica a tamaño natural del ataúd de su madre ante la residencia oficial del general, un incidente comentado más tarde en el tema «Coffin for Head of State».

Así pues, Fela no fue presidente. Ni pasó a ser una gran estrella del Tercer Mundo como Bob Marley, que también abrazó el panafricanismo en 1979 con canciones como «Zimbabwe» y «Africa Unite».^[98] El sonido de Bob Marley estaba hecho para atraer a un público transnacional; por su parte, las composiciones de Fela devinieron más largas, didácticas y arraigadas en la maraña política nigeriana y, además, la antojadiza formación que constituía su nueva banda, Egypt 80, no contó jamás con un músico de la categoría de Allen. A pesar de cierto éxito inicial en Europa, Fela se vio

eclipsado por la emergente estrella nigeriana King Sunny Ade.

En Nigeria, a Fela le faltaba dinero para poder sacar discos y él mismo puso todo de su parte para enajenarse a las dos grandes discográficas. Su riña pendiente con el jefe de Decca Chief Abiola, a quien destripaba en el tema de 1979 «I. T. T. (International Thief Thief)», llegó al extremo cuando sus hombres aparecieron con varios cubos de excrementos humanos en la mansión de Abiola y embadurnaron los muros con su contenido.^[99] En todo caso, la industria musical nigeriana se hundió con la caída del precio del petróleo y la crisis consiguiente. La espiral de delincuencia callejera tenía a la gente demasiado atemorizada como para asistir al nuevo Santuario Africano de Fela, quien, además, fue gravemente apaleado por la policía en 1981; sus heridas se exhibieron en la funda del álbum de aquel mismo año *Original Sufferhead*.

Fela se sintió cada vez más atraído por el misticismo y solía hacerse acompañar por un brujo ghanés llamado Dr. Hindu; también tendía cada vez más a las declaraciones estafalarias. En el libro de entrevistas de Carlos Moore *Fela, Fela: This Bitch of a Life*, explicaba de qué modo «la tecnología, la industrialización provocarán el desplome de las naciones blancas» y cómo la homosexualidad era una enfermedad psicológica causada por la contaminación ambiental y los aditivos alimenticios artificiales. Aseguraba haber sido visitado por el espíritu de su madre y hablaba de reunirse con ella: «Me digo: “¿Cómo puedo liquidar mi existencia?”. Porque yo quiero dejar de ser. ¿Entiendes? Pienso mucho en eso».^[100]

Fela se hallaba en la misma situación a la que tuvo que hacer frente Phil Ochs. Incapaz de dejar la política de lado, se encolerizaba como un toro herido mientras el país caía en pedazos: escándalos, disturbios, huelgas, deuda, inflación y desempleo, hasta que tras cuatro años de gobierno civil, el ejército organizó otro golpe. ¿Cómo no estar furioso? Pero era igualmente difícil que los oyentes no se hartaran de escuchar su enojo. Un fan desencantado, Niyi Odutola, escribió en el diario *Punch* en 1982: «Dice que su música no es por placer, pero [nadie] quiere un sermón político o ideológico por el precio de un LP... La confrontación no es música». Puede ser, pero llegados a ese punto era la única música que Fela conocía. «Con mi música creo un cambio —le dijo a Carlos Moore, por más que los únicos cambios en Nigeria fueran a peor—. Lo veo. De modo que en realidad recorro a la música como arma. Tocar música es mi arma».

«Arde Babilonia candente, al rojo vivo»

Max Romeo and the Upsetters, «War Ina Babylon», 1976



El estado de emergencia del *reggae*

Max Romeo and the Upsetters, *War Ina Babylon* (Island LP, 1976).

En 1972 Jamaica experimentó sus primeras elecciones *reggae*. En los 10 años transcurridos desde la independencia, el derechista Partido Laborista de Jamaica (JLP) que regía el país se había enajenado a una amplísima franja de estudiantes, radicales, rastafaris y pobres; todos ellos estaban ávidos de cambio. Michael Manley, el antiguo sindicalista que dirigía el más izquierdista Partido Nacional Popular (PNP) reconocía la importancia del *reggae* como portavoz de las esperanzas y frustraciones de aquel sector vital del electorado. Seis meses antes de las elecciones, había lanzado su Carroza Musical, un camión de plataforma que recorrió el país presentando actuaciones de estrellas emergentes como Bob Marley, Alton Ellis y Dennis Brown. Su imagen de honradez se vio reforzada por la Vara Correctiva [*Rod of Correction*], un bastón regalado por el emperador de Etiopía Haile Selassie, el hombre de cuya

coronación emanaba toda la religión rastafari.

Muchos contemplaban las elecciones en términos bíblicos. Manley se comparaba con el sucesor de Moisés, Josué, que derribó los muros de Jericó y conquistó Canaán para los israelitas. El primer ministro Hugh Shearer aparecía caracterizado en dos canciones del rasta devoto Junior Byles como «King of Babylon» y «Pharaoh Hiding». Los eslóganes electorales de Manley combinaban la profecía rasta («Better Must Come», título del éxito de 1971 de Delroy Wilson), con la convicción del Poder Negro («Power to the People») y cierto optimismo algo jipi («It's Time for a Government of Love»). Clancy Eccles se apuntó descaradamente al carro de Manley con sus canciones «Power to the People» y «Rod of Correction» y se vio luego recompensado con un puesto como consejero gubernamental sobre cuestiones musicales. El PNP también se arrimó a la estrella emergente Max Romeo para que permitiera utilizar su canción «Let the Power Fall»: «¿Cuánto tiempo van a reinar los malvados?». Según Romeo, «No pretendía ser un tema de campaña, pero Michael Manley la escuchó y pensó que sería un buen eslogan para el partido y yo dije que vale, que adelante. Era un buen hombre. En Jamaica había mucho sufrimiento y él era consciente de ello».

Pero cuando Manley acudió a los votantes cuatro años después, ya no había Vara Correctiva, ni carroza, ni parangones grandilocuentes con Josué. La lucha cainita entre el PNP y el JLP se tradujo en batallas callejeras entre bandas armadas, que ocasionaron docenas de víctimas, y Romeo ahora nos informaba de «War Ina Babylon». Manley perdió las elecciones de 1980, cuando Jamaica ya parecía un caso perdido.

Los avatares del *reggae* popular reflejaban los del gobierno de Manley: un estallido de optimismo, una fase tempestuosa y luego una sórdida y agotadora batalla por la supervivencia. Con todo, en su mayor apogeo, el *reggae* no era sólo el estilo de música protesta más creativa y comercialmente vital del mundo; también introdujo un cariz paranoide en la composición de canciones políticas. Existía ya una tendencia escatológica en las canciones protesta («Eve of Destruction», «Ball of Confusion»), pero fue el *reggae*, asentado sobre la arcana cosmología rastafari, impregnada de símbolos y presagios, la música que estableció un vocabulario apocalíptico persuasivo, a la vez estimulante y aterrador, que acabaría vertiéndose sobre los catastrofistas del punk y el hip-hop.

Los profetas del desastre no estaban en verdad tan paranoicos, pues las cosas estaban efectivamente muy mal, pero su retórica encaja con la mentalidad descrita por el ensayista norteamericano Richard Hofstadter en su trabajo «The Paranoid Style in American Politics»: «El portavoz paranoide concibe la conspiración en términos apocalípticos... Siempre está erigiendo las barricadas de la civilización. Vive constantemente en un momento fatídico: es urgente organizar la resistencia a la conspiración. El tiempo se acaba».



El cantante *reggae* Jimmy Cliff describió una vez la música caribeña como «el periódico del gueto». Tanto el estilo mento de Jamaica como el calipso de Trinidad se crearon para contar sucesos de la vida isleña, así que cuando Jamaica, bajo el liderazgo de Alexander Bustamente, declaró la independencia en 1962, la floreciente industria musical no tardó en aportar la banda sonora con «Rise Jamaica (Independence Time Is Here)», de Al T. Joe, e «Independent Jamaica», de Kentrick Patrick. Edward Seaga, el ministro de Desarrollo y Bienestar social, al tiempo que productor discográfico, alentó la difusión del *ska*, un nuevo estilo que combinaba ritmos de mento con el R&B norteamericano como parte de su programa de nacionalismo cultural: lo llamaba la mejor exportación jamaicana «después del ron y los plátanos». Con todo, lo que Seaga y la élite gobernante no querían ver era la notoriedad creciente del rastafarismo.

El movimiento había nacido en 1930, cuando el regente etíope de 38 años, el Ras (príncipe) Tafari Makonnen fue coronado emperador Haile Selassie I, rey de reyes, León conquistador de Judea y elegido de Dios. La coronación fue una auténtica sensación internacional y portada de la revista *Time*, pero tuvo singular eco en Jamaica, donde se antojaba una promesa cumplida. La década anterior, el jamaicano establecido en Harlem Marcus Garvey había predicado el nacionalismo negro y las ventajas de la repatriación a gran escala a África, e incluso había llegado a fundar una naviera, la Black Star Line —de corta vida—, a tal efecto. Tras cumplir dos años de cárcel por fraude postal, Garvey fue deportado a Jamaica en 1927, donde advirtió a sus seguidores: «Prestad atención a África cuando se corone a un rey negro, pues el día de la liberación está cerca».

El rastafarismo no era una religión convencional —sin iglesias, ni jerarquía oficial ni dogmas—, pero su relato básico resultaba enormemente atractivo para quienes seguían debatiéndose con las ataduras del régimen colonial. En la cosmología rasta, los creyentes son los hijos de Israel, cautivos en Babilonia (la sociedad occidental), a la espera de Jah (el dios viviente Selassie) para que los conduzca a Sión (Etiopía). Se trataba de un credo rebelde, racialmente militante, reacio a la autoridad, aliado espiritualmente con los movimientos de liberación africanos y, por tanto, profundamente inquietante para los gobernantes británicos de Jamaica, que acosaban y perseguían a sus líderes: en 1954, la comuna rural rasta de Pinnacle fue devastada por las fuerzas gubernamentales, con lo que numerosos acólitos se trasladaron a Kingston.

Las costumbres rastas se fueron perfilando con el tiempo. En los años cincuenta, algunos rastas empezaron a dejarse crecer trenzas rizadas al estilo guerrero, pues tijeras y peines eran un legado babilónico. Visto que el propio cuerpo humano se contemplaba como un santuario, la dieta debía ser natural, o *ital*, de modo que la

cafeína, el alcohol, la sal, el cerdo o los aditivos artificiales estaban prohibidos. El control de natalidad se consideraba un complot siniestro contra la naturaleza. Los creyentes debatían sobre teología y cuestiones cotidianas en sesiones semanales, asistidos por la inhalación sacramental de marihuana y por los cantos y la percusión de raíz africana. El lenguaje también se fue moldeando para encajar en las creencias rastas. La «I» pasó a ser la letra primordial, una señal de la vinculación entre todos los rastas, de ahí el ecuménico pronombre de primera persona «I-and-I» [yo y yo]. Basándose más en la intuición que en la etimología, algunas sílabas se reemplazaban por ser de mal agüero («*dedicate*» pasó a ser «*liv-i-cate*») o equívocas («*oppression*» pasó a ser «*down-pression*»).^[101] Cundían los juegos de palabras: los creyentes desdeñaban los *politricks* [politrucos] del *shitstem* [sistema de mierda]. La plasticidad lingüística del rastafarismo y su imaginativa teología resultaron ser un tesoro para el *reggae*, un estilo tanto musicalmente accesible como líricamente esotérico. En tanto que algunas de las primeras canciones rebeldes, como las de Clancy Eccles — anteriores a la independencia— «River Jordan» y «Freedom», arraigaban en la tradición de la Iglesia pentecostal, los rastas celebraban la independencia con el cántico de Winston y Roy «Babylon Gone», acompañado por el afamado batería rasta Count Ossie.

Sin embargo, los jamaicanos no tardaron en constatar que Babilonia seguía bien viva. Las tres grandes industrias de la nación independiente —turismo, explotación ganadera y la minería de bauxita, mineral empleado para fabricar aluminio— estaban en gran medida en manos de empresas norteamericanas, con lo que buena parte del dinero que fluía al país salía de vuelta a Estados Unidos. Uno de cada cuatro jamaicanos estaba sin trabajo, lo que suponía una carga muy onerosa para el presupuesto de bienestar social. Estados Unidos, que no estaba dispuesto a dejar que Jamaica siguiera los pasos de Cuba, envió armas al JLP y a las bandas callejeras que ejercían como sus milicias políticas, con lo que el PNP acabó por armar también a sus propios hombres. Por otro lado, una consecuencia lamentable del turismo extranjero fue la demanda creciente de marihuana, de modo que el narcotráfico pasó a ser una de las pocas industrias boyantes de la isla. No cabe sorprenderse, pues, de que muchos jóvenes desocupados resolvieran que el único modo de recobrar el orgullo consistía en hacerse con un arma de fuego. A medida que la briosa exaltación del *ska* cedía ante el pavoneo pausado del *rocksteady*, entrábamos en la era del *rude boy* [chico rudo]. De entrada, los huraños chicos rudos se presentaban como figuras tipo Robin Hood, que defendían a los desheredados urbanos, de ahí la aparición de discos celebratorios como «Rudies Are the Greatest» de los Pioneers, pero todo aquello degeneró enseguida en un sálvese quien pueda cuyos grandes perjudicados fueron los pobres: de hecho, ya eran conocidos como los *sufferahs* [sufridores].

En «Blam Blam Fever» (1967), los Valentines lamentaban: «Cada vez que lees el *Gleaner* o el *Star* [diarios jamaicanos], / ha muerto un hombre o está en guerra un chico rudo». En la satírica «Judge Dread» (1967), el converso a la Nación del Islam

Prince Bustler interpretaba a un magistrado sin remilgos que dictaba sentencias de 400 años contra los rudos sediciosos. «Como el músico tiene un gran prestigio en la comunidad, si se manifiestan públicamente contra los chicos rudos, eso da a la gente decente algo a lo que agarrarse», le contaba Buster Prince al historiador del *reggae* Lloyd Bradley. Sin embargo, lo que finiquitó los tiempos de los chicos rudos fue el auge del rastafarismo como movimiento alternativo para los jóvenes airados jamaicanos.

La primera y única visita de Haile Selassie a Jamaica, en abril de 1966, supuso un empujón tremendo para el credo rasta. A su vez, las ideas de Malcolm X y del Poder Negro encontraron a un público entusiasta, a pesar del veto oficial sobre casi todos sus textos fundamentales. Aunque el JLP trataba de mimar al nacionalismo negro — en 1964 repatrió el cadáver de Marcus Garvey para que fuera enterrado en Jamaica —, seguía reprimiendo su vertiente revolucionaria. Un joven profesor universitario llamado Walter Rodney apuntalaba el misticismo rasta con un discurso nacionalista negro de clase, y lo hacía con tal convicción que el ministro de Asuntos Internos le impidió volver a Jamaica tras una gira de conferencias en 1968, lo que provocó encendidas protestas desde los campus hasta los guetos.

La respuesta oficial a los apuros de la Jamaica independiente fue el silencio. El desempleo y el resentimiento de clase se agravaban de tal modo que el PNP y el JLP acordaron evitar dichas cuestiones en las elecciones de 1968 por temor a exacerbar el descontento popular. Mientras tanto, a los veleidosos consumidores de música jamaicanos les empezó a dar por otro estilo. Del mismo modo que el *ska* había sucumbido ante el sonido más lento y suave del *rocksteady*, éste empezaba a ceder ante el *reggae*, y un puñado de estudios independientes daban salida a voces que resultaban excesivamente desafiantes o heterodoxas para los grandes sellos. Los tiempos habían madurado ya para lanzar la auténtica música *sufferah*.

.....

En la tradición del «periódico del gueto», el *reggae* se ocupaba de lo que estaba sucediendo, pero también hacía hincapié en lo que estaba por suceder. No existe otra modalidad de música protesta que dedicara tantas energías a anticipar el desastre. «Algún día el suelo se desplomará», predecían los Ethiopians en «Everything Crash» (1968). «Cuando caiga, ah, lo vais a notar», advertían Toots and the Maytals en «Pressure Drop», del mismo año.

En honor a la verdad no podía acusarse a las bandas de derrotismo infundado. La economía jamaicana tenía los pies de barro. La dependencia excesiva de las importaciones convertía al país en víctima de la inflación tan pronto como los tipos de cambio se alteraran en su contra. El desempleo se disparó, lo que ahogaba al sistema de bienestar social. El dinero que entraba solía concentrarse en manos de la élite, en tanto que los *sufferahs* se empobrecían más, su rabia crecía y se volvían cada

vez más receptivos al evangelio rebelde de los rastas. Este evangelio lo iban a predicar con las maneras más cautivadoras los dos titanes del *reggae* de los años setenta: Bob Marley y Lee «Scratch» Perry.

A pesar de que Lee Perry ha afirmado alguna vez que es originario de Júpiter, el caso es que nació en el pueblo jamaicano de Kendal a mediados de los años treinta. Se trasladó a Kingston hacia 1960 e hizo sus pinitos musicales en el Studio One de Coxsone Dodds, donde conoció a Bob Marley y a los Wailers, antes de seguir su propio camino en 1966 hasta adoptar, luego, el alias de «Upsetter».^[102] Su sencillo de estreno, «People Funny Boy» (1968), era una queja por los tristes honorarios que recibía de Joe Gibbs, su jefe de estudio por entonces, expresada con un compás apremiante de cuño africano y alguna rúbrica de producción muy propia de lo que sería su estilo, en este caso, el llanto de un niño grabado de un disco de efectos especiales.^[103] Algunos lo consideran el primer disco *reggae* de la historia.

Al igual que Perry, Bob Marley era un chaval de campo, del pueblo de Nine Miles. Con sus amigos Peter Tosh y Bunny Wailer había formado los Wailers y firmó más tarde para Coxsone Dodd. Su primer éxito, «Simmer Down» (1963), era una andanada contra los rudos que holgazaneaban junto a Studio One, aunque el acoso policial los llevó luego a grabar otras canciones favorables a los chicos rudos como precisamente «Rude Boy» (1965). «No tendríamos que haber dicho “*rude boy*”, habría que haber dicho “*rasta*”. ¿Me pillas? Pero en esos tiempos yo no conocía el *rasta*».

Luego Marley pasó un año decepcionante en Estados Unidos trabajando en curros menores. Al regresar a Jamaica y a la industria musical, empezó a interesarse en el *rasta* a través de su esposa Rita y del pionero filósofo del movimiento Mortimo Planno, así como en el nacionalismo negro a través de su mánager Danny Simms, que había trabajado como agente para Malcolm X, Curtis Mayfield y Sam Cooke. Para su tema «Black Progress» (1970), en que citaba a James Brown, deseaba contar con los servicios de la banda de Lee Perry, los Upsetters, y así volvió a conectar con el productor.

Cuando apareció Marley, Perry estaba más que satisfecho lucrándose con piezas instrumentales como el éxito «Return of Django», basado en el spaghetti-western del mismo nombre, y no se desvivía por trabajar con otro cantante, pero vio que Marley precisaba de cierta orientación. Empezaron a trabajar en un material nuevo que Perry describió como «revolutionary soul» y el productor alentó a Marley para que se trajera a sus compañeros de los Wailers. Marley nunca volvería a sonar tan fresco y crudo como lo hizo en grabaciones de los Upsetters tales como «400 years» y «Duppy Conqueror». «¡Así es como debería sonar el *reggae*!», exclamó Perry durante las sesiones. El sencillo «Trenchtown Rock», producido por el propio Marley, fue número uno en Jamaica a lo largo de cinco espectaculares meses en 1971, pero Perry y los Wailers pronto se enemistaron por razones desconocidas, aunque seguramente relacionadas con el dinero. Tras la airada marcha de los Wailers, el

productor buscó a otros cantantes políticamente desinhibidos, uno de los cuales fue Max Romeo.

Conocí a Romeo, entre bastidores, después de uno de sus ocasionales conciertos londinenses al que, como sucedía con tantos músicos negros antaño radicales, asistió un público compuesto abrumadoramente por blancos de clase media. Bajo una cascada de canosas trenzas, su rostro es benévolo y de sonrisa fácil. Describe cómo fue educado en un ambiente familiar evangélico y represivo y huyó de casa a los 14 años. En los años sesenta, cantó con los Emotions y luego con los Hippy Boys, que pasaron a ser los Upsetters. Romeo gozó de un éxito masivo con la lúbrica «Wet Dream» (1970), que él mismo desautorizó por su lascivia tan pronto como se convirtió en padre y en acólito del rastafarismo. Con Perry grabó otros dos ataques directos al régimen del JLP: «Ginalship» [sinvergonzonería] y «Labor Wrong». Cuando Manley escuchó «Let the Power Fall», Romeo se convirtió en una de las estrellas de su cabalgata.

Otro rasta comprometido con el bando de Perry fue Junior Byles. Gozó de un éxito inmenso con «Beat Down Babylon» (1971), una apasionada filípica rasta acompañada por los trallazos de un látigo. «A Place Called Africa» (1972) era un himno entusiasta a la madre patria en la forma de un diálogo con su madre, que le cuenta a su hijo la historia de la esclavitud. La producción independiente «Satta Massagana» (1971) de los Abyssinians también suspiraba por «una tierra lejana» y se superó a sí misma con una letra cantada parcialmente en amárico, una lengua semítica hablada en Etiopía.

«Satta Massagana» había sido grabada en Studio One dos años antes pero la habían desestimado por ser poco comercial. Durante los primeros años del *reggae*, los músicos eran invariablemente más radicales que los jefes de los grandes estudios. «Mucha gente se sorprendió cuando, con la voz que yo tengo, quise empezar a cantar canciones protesta —le contaba Horace Andy, de angélica voz, a Lloyd Bradley—. Solían decir “Menudo desperdicio”». Algunos éxitos como «Israelites» (1968), de Desmond Dekker, deploraban la pobreza en términos más personales que políticos y muchas de las canciones protesta eran versiones de grabaciones estadounidenses: David Isaac versionó «A Place in the Sun» de Stevie Wonder y Prince Buster y Toots and the Maytals interpretaron «Give Peace a Chance» (1970), pero fue Niney the Observer quien presagió el estilo apocalíptico venidero con «Blood and Fire» (1970): «Dejad que arda, arda y arda».

Mientras Jamaica se preparaba para el cambio político, el *reggae* pegó un gran salto a la palestra internacional con el estreno de la película *The Harder They Come* y su exitosa banda sonora, en la que cantaban el propio protagonista Jimmy Cliff («Many Rivers to Cross»), los Melodians («Rivers of Babylon») y los Maytals («Pressure Drop»). Como sumándose al éxito de la película, Michael Manley se casó con una de las actrices, Beverly Anderson, aquel mismo año. El régimen del JLP prohibió las canciones declaradamente rastas en la radio, pero no podía impedir que

llegaran a la gente por medio de los incontables *sound systems* instalados en las esquinas callejeras de Kingston. Con la nueva generación *reggae* de su parte, la plataforma populista de Manley atrajo a un crisol de rastas, comunistas, acólitos de Garvey, jóvenes urbanos y *sufferahs*, que le brindaron una victoria apabullante. Era hora de que Josué mostrara su valor.

.....

Bastaron unos pocos meses para que el electorado *reggae* de Manley empezara a dar muestras de descontento por la lentitud en los cambios. Con el eslogan del PNP en mente, Junior Byles se preguntaba «when will better come» y Max Romeo gritaba «no Joshua no».

La gente empezaba a preguntarme por la calle porque yo había sido un factor clave en la gira, así que empezaron a preguntarme qué pasaba: «Oye, decías que querías que votáramos por el PNP. Hemos votado al PNP y todo está igual». Así que hice la canción «No Joshua No». Manley me citó en la Jamaica House y dijo que tenía la canción grabada tres veces en una cinta que solía poner en el coche y que le había inspirado para acometer todos los programas sociales que pretendía.

Quizá Romeo exagere una pizca su papel, pero es cierto que Manley luchaba por satisfacer unas expectativas de imposible realización. Aumentó el gasto público en vivienda, en programas de alfabetización e infraestructuras básicas, pero simplemente no había suficiente dinero en las arcas para sostener dicho nivel de inversión. Su pretensión de recaudar fondos gravando a los ricos fracasó estrepitosamente. El aumento de los impuestos, el tan necesitado salario mínimo y la renacionalización de diversas industrias contrariaron a los empresarios, muchos de los cuales emigraron. Una tasa sobre la extracción de bauxita encareció el producto de tal modo que las empresas extranjeras de aluminio decidieron buscar fuentes alternativas. Entre tanto, su cortejo entusiasta de la Cuba de Castro y del MPLA angoleño irritó a Estados Unidos, que recortó sus ayudas e inversiones, a la vez que desalentaba al turismo. Las consecuencias de todo esto ya habrían sido suficientemente desastrosas sin la crisis del petróleo y la recesión mundial consiguiente. En marzo de 1976, la deuda nacional jamaicana era tan elevada que la banca internacional dejó de prestar dinero al país. El tema «News Flash» (1973) de Leo Graham actualizó «Everything Crash», que de profecía pasó a cruda realidad: «Todo se hunde, ¿no escuchas las noticias?».^[104]

La nueva base de Lee Perry era un estudio de circunstancias llamado Black Ark. Sus producciones se adentraron en las galerías espectrales del dub *reggae*, que traducían el misticismo rasta en remezclas instrumentales igualmente crípticas, envueltas en ecos y distorsiones, plagadas de sonidos extraños e ignotos.

Cuando la gente escucha lo que yo hago, escuchan un ritmo distinto, más pausado, un

ritmo plástico... como si caminaran sobre pegamento —contó Perry en una ocasión—. Oyen otro tipo de bajo, un bajo rebelde, que irrumpe como si blandiera un arma.

Era un tipo que de todo extraía un sonido —dice Romeo—. Te llenaba un vaso de agua hasta un cuarto, otro hasta la mitad y el último por completo, los golpeaba con una cucharita y ahí tenías tres sonidos distintos. Podía encontrar una piedra con un sonido singular y le daba con un tenedor y ahí tienes la percusión.

En Black Ark y otros estudios de Kingston, el roots *reggae* cada vez se hacía más eco de la frustración política. En *Revelation Time*, Max Romeo denunciaba la brutalidad policial, las condiciones carcelarias y advertía a la élite de que «las cabezas rodarían por Sandy Gully cualquier día». «M. P. L. A». de Tappa Zukie y «We Should Be in Angola» de Pablo Moses instaban a los rastas a unirse a las tropas cubanas en Angola. En «Black Star Liner», Fred Locks planeaba la repatriación, según el mensaje de Marcus Garvey. Burning Spear [lanza ardiente], que adoptó su nombre artístico del presidente keniano Jomo Kenyatta, concibió su obra maestra *Marcus Garvey* junto con un programa educativo definido. «Marcus Garvey es de la misma ciudad que yo soy —le dijo al historiador del *reggae* David Katz—. Había gente mayor que sabía mucho de Marcus Garvey, pero de los jóvenes no era así».

El álbum *Marcus Garvey* funcionó bien en el extranjero, pero nadie podía competir con el perfil internacional de Bob Marley, quien para muchos oyentes forasteros era la pura encarnación del *reggae*. El fundador de Island Records, Chris Blackwell, remezcló astutamente (podríamos decir que esterilizó) *Catch a Fire* (1973) de los Wailers para oídos no jamaicanos y editó las primeras copias en una funda atractiva y costosa que se inspiraba en un encendedor Zippo. Los expertos en *reggae* no se dejaron impresionar. «La verdad es que no hay onda rasta en la música de Marley —se quejaba Linton Kwesi Johnson, el poeta y crítico jamaicano asentado en Londres—. Lo rasta ha sido reemplazado por un aullido de guitarra *rock* y por el ritmo funky».

Sin embargo, la mayoría de la crítica apreciaba ahí un potencial transversal. Robert Christgau describió más tarde el sonido como «un equivalente espiritual en crudo de los Rolling Stones, en el que el realismo social reemplazaba felizmente al cínico arteo». Pronto le siguió *Burnin'* (1973), tras el cual Tosh y Wailer, asqueados con el protagonismo de Marley, abandonaron la banda; *Natty Dread* (1974), y *Rastaman Vibration* (1976). Algunas colaboraciones regrabadas de Perry, tales como «Duppy Conqueror», quedaron ensombrecidas por nuevas y poderosas canciones rebeldes como «Get Up, Stand Up», «I Shot the Sheriff», «Burnin' and Lootin'». Su versión de la revuelta rasta cayó en gracia a oídos occidentales y los periodistas abrazaron encantados sus máximas algo oscuras. Marley parecía depositario de una verdad trascendente que de algún modo debía permanecer velada. En el estrecho mundo de la industria del *reggae* en Kingston, sin embargo, su música tenía una influencia menor y su súbita ascensión al estrellato fue acogida con cierta

ambivalencia: «Estaba del otro lado del cerco —dice Romeo desdeñosamente—. No había comunicación. Ahora era una gran estrella del pop y ya no era accesible como antaño. Estaba en una onda diferente del resto de nosotros».

Marley tenía una confianza indómita en sí mismo. Cuando Haile Selassie murió el 27 de agosto de 1975, algunos rastas sufrieron una crisis espiritual. Si Selassie era el dios viviente, ¿cómo pudo morir? Junior Byles se sintió tan desazonado que estuvo a punto de quitarse la vida y pasó varios años en el hospital mental de Bellevue. Marley, en cambio, se fue directo al estudio con Perry para grabar «Jah Live». Cuando un periodista le preguntó acerca de la canción, que fue un éxito inmediato, Marley contestó solemnemente, «no puedes matar a Dios».

.....

Durante la primera campaña electoral de Manley, los jamaicanos llegaron a albergar esperanzas de un mejor futuro. En la segunda, ya sólo rezaban para que las cosas no empeoraran. «War Ina Babylon» de Max Romeo describía la violencia atroz que había sacudido la isla en 1976: «I-man satta at the mountain top / Watching Babylon red hot, red hot» [yo me siento en la cima de la montaña / y contemplo Babilonia candente, al rojo vivo].

Hacía pocos años que las bandas callejeras de Kingston se habían alineado con los partidos rivales. Ahora, a punto de celebrarse nuevas elecciones, la guerra política estalló sin cuartel. Las bandas adoptaron sus colores de los logos de los partidos y el simbolismo cromático se extendió incluso a las marcas de cerveza que se consumían: los seguidores del JLP bebían Red Stripe, en tanto que los favorables al PNP preferían la botella verde de Heineken. Tal polarización se reflejaba en las fuerzas del orden, así la policía solía respaldar al JLP de Edward Seaga, mientras que las Fuerzas de Defensa jamaicanas se mostraban leales a Manley. Como no podía ser de otro modo, los jamaicanos de a pie, ajenos al bipartidismo, fueron víctimas del fuego cruzado mientras pandilleros y fuerzas del orden se liaban a tiros. En junio, el gobierno declaró el estado de emergencia. A finales de año, doscientas personas habían muerto a causa de la violencia política.

Algunos cantantes *reggae* respondieron al horror con composiciones de cariz sociopolítico. El título «Up Park Camp» de John Holt hacía referencia al enclave de los conocidos barracones de las Fuerzas de Defensa. En «Heavy Manners», Prince Far-I, que se presentaba como «Voz de trueno», sonaba como si estuviera informando desde primera línea, con sirenas de efecto Doppler entre la inquietante distorsión de la remezcla. En la meliflua «Mr. Cop», Gregory Isaacs le pedía a la policía que no lo trincara por fumar hierba y explicaba: «Es mejor trincar las armas en las calles». Junior Murvin, que emulaba el falsete melancólico de Curtis Mayfield, se quejaba de que «todos los pacificadores se convierten en oficiales de guerra» en la irresistible producción de Lee Perry «Police and Thieves».

Sin embargo, había otros que releían sus biblias y veían todo aquel tumulto bajo una luz claramente milenarista. Joseph Hill del trío Culture afirmó que había tenido una visión del año 1977 como el año del Juicio Final, tal como había predicho Marcus Garvey, y escribió el pavoroso tema rasta «Two Sevens Clash»: «Cuando chocan los dos sietes, es duro, duro, duro». «Cuando se vean de espalda contra el muro, ahí es cuando les recordamos que recuerden lo que dijo Marcus Garvey — explicaba Hill—: Es cuando empiezan a despertarse».

La mágica expresión «profecía de Marcus Garvey» era un tropo esencial del *reggae* aquel año. Otro era la palabra de cariz crecientemente funesto «tiempo». Los Heptones advertían «El tiempo se acaba» en «Sufferer's Time». Los Meditations comparaban al país con la tierra antes del diluvio bíblico en «Running from Jamaica», donde urgían a los oyentes a «buscarse un sitio ahora, antes que sea demasiado tarde». Los Maytals afirmaban «hoy es el día del Juicio Final» en el himno *sufferah* «Time Tough». Los Mighty Diamonds exhortaban a los rastas a mantenerse firmes durante la conflagración en «Right Time» y los Professionals titularon su álbum de 1976 *State of Emergency*.

«War Ina Babylon» de Max Romeo tejía todos esos hilos, el sociopolítico, la herencia Garvey y el apocalíptico. No tenemos muy claro su origen. Perry afirmó que él la había escrito para Marley, pero Romeo lo contaba de este modo: «Lo recuerdo bien. Estaba en el estudio y Lee compuso el ritmo y yo empecé a escribir la letra: “War Ina Babylon, it's wicked out there” [guerra en Babilonia, la maldad está ahí fuera]. Y luego Perry dijo “no digas maldad [*wicked*], di *sipple*, que sería *slippery* [resbaladizo / arriesgado]”. Y así es como la hicimos juntos».

El cantante Clinton Fearon le contó a David Katz que la causa de la gran idea de Perry había sido él. El día de actos, de camino al estudio, había cogido el autobús, en cuyos incómodos asientos se iba resbalando y deslizando hasta que empezó una riña en la parte delantera, cuando la mujer junto a él se quejó diciendo: «esta mañana patina todo». Sea cual fuere la inspiración, el cambio constituyó un reemplazo ingenioso. En lugar de juzgar la situación como «malvada», Romeo sólo aseveraba una realidad que nadie podía discutir: las cosas resultaban cada día menos seguras (la canción fue lanzada originalmente como «Sipple Out Deh» [ahí fuera se resbala]). La propia música se antojaba más escurridiza que malvada. En tanto que para el punk *rock* una cuestión violenta exigía modos de expresión violentos, «War Ina Babylon», como buena parte del *reggae* crítico, es asombrosamente meliflua, está adornada con las azucaradas armonías de Barry Llewellyn y Earl Morgan de los Heptones.

El álbum *War Ina Babylon* es una obra maestra. «Uptown Babies Don't Cry» era una agria declaración sobre la brecha entre ricos y pobres, el contagioso «Chase the Devil» prometía expulsar a Satán al espacio sideral «para que encontrara otra raza» y «One Step Forward» reñía a Manley por desviarse del recto camino. «Me dije “Es que damos un paso adelante y dos atrás porque no sabes si complacer a Estados Unidos o complacer al pueblo”», le decía Romeo a Katz. Aunque Perry se embolsó la

mayor parte de las ganancias del álbum —después de cobrar sus honorarios de 2500 dólares, Romeo no vio un céntimo en *royalties*—, el cantante no parece guardarle rencor. «Era un genio —dice riendo—. Aparecías por el estudio con tus letras, él se lo miraba y decía “Cambia esta palabra. Pon esta otra”. Y de un día para otro se encargaba del ritmo. Adoro a Lee Perry». *War Ina Babylon* fue un exitazo, que capturaba la atmósfera del momento. «Llamamos la atención de la gente sobre los males y las ilusiones de la época», dice Romeo. La noche del 3 de diciembre, el baño de sangre del año electoral jamaicano casi se cobró su primer cadáver célebre.

En octubre, el ministro de Cultura contactó con los Wailers para que tocaran en un concierto benéfico llamado *Smile Jamaica*. Estaba programado para el 5 de diciembre, pero el gobierno dejó entonces a Marley en una posición delicada al anunciar las elecciones para 10 días después, convirtiendo de este modo la gala en un mitin, lo que encolerizó al JLP. En el local de los Wailers, en el número 56 de Hope Road, empezaron a recibir amenazas anónimas.

La noche del 3 de diciembre, Chris Blackwell iba de camino a Hope Road cuando se detuvo en Black Ark, donde Perry estaba trabajando en nuevos temas, incluida una maqueta de Marley sobre el acoso policial contra los rastas «Dreadlocks in Moonlight». Después de unas horas, Blackwell se fue y Perry se puso a trabajar sobre un tema de Junior Murvin con Earl Morgan y Barry Llewellyn. Estaban en ello cuando un amigo irrumpió con noticias de Hope Road: «Acaban de disparar a Bob Marley». Morgan le contó a Katz: «Lee Perry, Barry y yo nos fuimos en coche al UC [el hospital de la universidad], nos miramos al hombre y dijimos “¿Qué pasó?” y él dijo “Jah vive”. Fue toda una experiencia».

En el hospital averiguaron qué había sucedido. Hacia las nueve, siete pistoleros habían entrado en Hope Road y se habían desmandado acribillando una habitación tras otra. Una de las balas impactó en el brazo de Marley, otra le rozó el pecho. Se rumoreó que los pistoleros habían sido mandados por el JLP, quizá para matar a Marley, quizá sólo para advertirle; fuera como fuera, a lo largo de los meses siguientes, todos los asaltantes aparecieron muertos. Michael Manley visitó al cantante en el hospital y lo puso bajo vigilancia armada. Dos días después Marley hizo una desafiante aparición en *Smile Jamaica*, luego se marchó del país para no volver en un año. Su álbum siguiente se titularía *Exodus*.

.....

El problema con las letras apocalípticas es que sus profecías están destinadas a no cumplirse. Los dos sietes chocaron, pero el día del Juicio Final se mantuvo al margen. El 7 de julio —el día en que chocaron cuatro sietes (7/7/77)— calles, escuelas y oficinas aparecieron prácticamente desiertas y las fuerzas de defensa jamaicanas se mantuvieron en alerta máxima, pero los problemas de Jamaica seguían siendo desoladoramente prosaicos. Manley fue reelegido porque era el menos malo de los

dos, no porque supiera muy bien qué hacer. A pesar de su orgullosa declaración de que «no estamos en venta», su Plan de Producción de Emergencia destinado a contener una economía que se iba a pique fue considerado inviable y se vio obligado a solicitar un préstamo del Fondo Monetario Internacional. Tras suspender el examen correspondiente, el FMI le impuso medidas de castigo y ello condujo a auténticos tijeretazos en el gasto público y los salarios. El desempleo siguió creciendo y la escasez de alimentos se cronificó.

Entre tanto, la violencia política siguió más allá de las elecciones, tal como atestiguaba la doliente «Ballistic Affair» de Leroy Smart. Bajo aquel caos, ese mismo año Lee Perry produjo tres álbumes clásicos en el Black Ark: *Party Time* de los Heptones, *Police and Thieves* de Junior Murvin y *Heart of the Congos* de los Congos. [105] En este último, la producción de Perry resultó tan felizmente espiritual como las canciones cargadas de alusiones bíblicas de los Congos. Sin embargo, algunos artistas ya parecían estar más allá del consenso pacificador. En «Equal Rights», Peter Tosh soltaba, «no quiero paz, / necesito justicia y derechos» y expresaba su solidaridad con los ejércitos de liberación de Angola y Rodesia. En la portada de *Stand Up to Your Judgment*, los Mighty Diamonds aparecían dibujados en ropaje militar y bandoleras sosteniendo rifles de asalto.

Sin embargo, hasta los jamaicanos, habituados como estaban a la brutalidad, quedaron consternados en enero de 1978 cuando una docena de pistoleros del JLP fue convocada arteramente en el campo de tiro de Green Bay, donde francotiradores de un brazo secreto de las JDF mataron a cinco de ellos. Aunque las víctimas no movían precisamente a compasión, aquella ejecución a sangre fría escandalizó a la población e inspiró «Green Bay Murder» de Tappa Zukie. Empezaron a circular rumores de un golpe militar e incluso de guerra civil. Había que hacer algo. Los líderes pandilleros Bucky Marshall (PNP) y Claude Massop (JLP) hicieron las paces y anunciaron una tregua. «The Peace Treaty Special» de Jacob Miller y «The War Is Over» de Frankie Jones proclamaron las noticias a través de los *sound systems* de la isla, pero sólo había un intérprete capaz de vender la tregua al pueblo jamaicano.

Marshall y Massop visitaron por separado a Marley, que seguía fuera del país, a fin de convencerlo para que volviera a casa y encabezara otra gala benéfica, *One Love*, destinada a recaudar dinero para los *sufferahs* del oeste de Kingston y a procurar restañar las heridas infligidas por el sectarismo. Marley aterrizó en el aeropuerto de Kingston el 26 de febrero ante la mayor fiesta de bienvenida que se había celebrado en el país desde la visita de Haile Selassie 12 años antes. *One Love* tuvo lugar, sin incidentes, el 22 de abril y Marley se ganó su medalla de líder cuando, durante la interpretación de «Jamming», convocó a Manley y Seaga al escenario y convenció a aquellos encallecidos rivales a que se dieran la mano ante 30 000 pasmados espectadores. Marley y el *reggae* jamás volverían a encarnar el poder como lo hicieron en aquel momento milagroso. Después de aquello, todo se fue al garete.

Claude Massop fue ejecutado por la policía en 1979, a Bucky Marshall lo

mataron al año siguiente. La violencia durante la campaña electoral de 1980 alcanzó una intensidad sin parangón: los tiroteos, asaltos y ejecuciones se cobraron la vida de casi 900 personas, más de cuatro veces la cifra de 1976. Algunos atribuyeron este creciente salvajismo de los pistoleros al consumo de cocaína, que empezaba a arrasar los guetos como una plaga.

Mientras tanto, parece que Lee Perry estaba siendo víctima de un colapso. El hombre, que bebía y fumaba muchísimo, había cubierto las paredes de Black Ark con caracteres indescifrables y había hecho esculturas de chatarra en el patio. Sus viejos amigos dejaron de acudir y los nuevos visitantes no eran bienvenidos. Su esposa lo dejó por otro músico. Perry empezó a acumular resentimiento contra el mundo rasta tras enemistarse con los Congos y, según Max Romeo, recurrió a medidas drásticas para mantener alejados a los rastas: sujetaba pedazos de cerdo podrido a la antena de su coche y pegó un adhesivo que rezaba «Soy bujarrón» en la trasera del coche.

Perry siempre lo negó, aduciendo que su comportamiento errático era una añagaza que se ingenió para que la gente dejara de darle la lata. En tal caso, resultó tremendamente convincente. Cuando Henry Targowski, que dirigía la empresa de distribución Black Star Liner, visitó a Perry para hablar de negocios en abril de 1979, se topó con un remedo de profesor chiflado que balbuceaba sin sentido en su estudio ya decrépito, al tiempo que su adorado archivo de grabaciones yacía como una maraña de cintas por el suelo, empapada en los charcos causados por goteras. «Percibí un método en la locura de Scratch [Perry] —escribió Targowski más tarde—. De algún modo, Scratch creó un ambiente de conspiración. Andaba tramando conjuros y formando una vasta cosmología y todo ello se orientaba hacia la realización de cierta meta clandestina».

Jamaica votó el 30 de octubre de 1980. Incapaz de garantizar la ley, el orden y el suministro de comida, los apoyos del PNP se fundieron y Edward Seaga, cuya campaña había sido presidida por el eslogan «La liberación se acerca», se impuso con un triunfo avasallador. El roots *reggae*, que había crecido junto a Manley, también declinó con él, en parte porque los compradores de discos querían sonidos nuevos y, en parte, porque todos aquellos años de profecías, quejas y llamamientos a Jah no habían, según parece, cambiado nada. La vida diaria era más dura de lo que había sido jamás. Al igual que los oyentes de *soul* en Estados Unidos hacía cinco años, los fans del *reggae* ya estaban hartos de malas noticias y ansiaban cierta evasión musical. De hecho, el álbum de 1979 de Marley llevaba el mismo título crudamente estoico que el de los O'Jays de 1975: *Survival*.

La era del roots *reggae* se cerró definitivamente el 11 de mayo de 1981, cuando Bob Marley sucumbió al cáncer. En la muerte, como en la vida, pareció flotar por encima del resto del universo *reggae* e incluso de la política jamaicana. El 21 de mayo, tras un día nacional de duelo, se celebró un funeral de estado en el National Arena, con discursos tanto de Manley como de Seaga. Más tarde, acompañado por un séquito espontáneo de miles de personas, su cuerpo fue trasladado a un mausoleo

situado en la cima de una colina para ser enterrado.^[106] Gran cantidad de asistentes, reunidos al pie de la colina, se pasaron la noche escuchando una canción de Marley a todo volumen: «Redemption Song», el último tema de su último disco. Resulta significativo que no se tratara ni siquiera de *reggae* sino de una vieja canción protesta folk con un dejo rastafari que acabó viajando más allá que cualquier otra producción salida de Black Ark, ya que no se veía constreñida por el estilo ni el contexto y porque hablaba de esperanza más que de apocalipsis: a la larga, la esperanza vende mejor. La voz de Marley se dejó oír en la oscuridad, ajena a la sangre y al fuego: «Won't you help me sing these songs of freedom? / 'Cause all I ever have: redemption songs» [¿No me ayudas a cantar estas canciones de libertad? / Pues son todo lo que tengo: canciones redentoras].

CUARTA PARTE

1977-1987

«¿Tomas el poder o cumples órdenes?»

The Clash, «White Riot», 1977



El caos del punk

Mick Jones, Joe Strummer y Paul Simonon, de los Clash, en el Rainbow Theatre de Londres leyendo un artículo sobre punk rock, 9 de junio de 1977.

En agosto de 1975 David Bowie concedió una lamentable entrevista telefónica a *NME*. «Lo que vemos aquí —decía desde su base en Los Ángeles— son norteamericanos jóvenes y radiantes, ya sabes, como un fraseo cantarín antes del *crescendo* ensordecedor. En Inglaterra es un canto fúnebre, siempre está encapotado». Mientras el artista peroraba sobre la cultura «filistea» y la decadencia moral, el entrevistador Anthony O’Grady le preguntó cuál era el paso siguiente. «La dictadura —replicó Bowie con firmeza—. Quizá esperes que me equivoque. Pero no. Mis predicciones son muy precisas».

Aun aceptando que Bowie estaba tan encapotado por la cocaína que, tiempo después, sería incapaz de recordar con detalle aquella etapa, ¿qué le debía parecer su patria a una distancia de ocho husos horarios? Tanto Estados Unidos como el Reino Unido estaban inmersos en su propio derrotismo, pero los relatos diferían. Sacudidos por el Watergate, los desencantados norteamericanos percibían a su gobierno como artero y traidor, capaz de complejas tramas maquiavélicas para engañar al país. En contraste, los gobernantes británicos parecían demasiado débiles e incompetentes como para tramar nada.

Después de 30 años, la política de consenso posbélico se hallaba bajo una tensión terminal. La popularidad del primer ministro conservador Edward Heath se había desplomado durante la crisis del petróleo por el racionamiento de la gasolina y la restricción provisional de la semana laboral a tres días, a lo que siguió una huelga nacional en la minería. Tras su vuelta al número diez de Downing Street, el laborista Harold Wilson tuvo que enfrentarse a la devaluación meteórica de la libra y al estancamiento económico, y su gestión procedió bajo la banda sonora de los enfurecidos piquetes y de las bombas del IRA. En abril de 1975, el *Wall Street Journal* concluía un editorial casi sádico con las palabras «adiós, Gran Bretaña, me alegro de haberte conocido».

La ficción contaba historias parecidas. En *Rascacielos* de J. G. Ballard, un moderno bloque de viviendas se convertía en una exagerada metáfora de Gran Bretaña, en la que los cortes del suministro eléctrico degeneraban en una guerra de clase, brutalidad atávica y la aparición de demagogos enfrentados. Las pandillas callejeras se explayaban salvajemente en la distopía tremendista *La naranja mecánica* que Kubrick adaptó de la novela de Anthony Burgess. El nuevo cómic de ciencia ficción *2000 AD* nos presentaba a Juez Dredd, un posapocalíptico policía fascista. *The Summer Before the Dark* de Doris Lessing y *The Ice Age* de Margaret Drabble retrataban a una nación paralizada al borde de una transformación siniestra. Las fantasías drogas hitlerianas de Bowie, sin que él lo supiera, se hacían eco de ciertas conversaciones de salón en las que empresarios inquietos, influyentes columnistas y militares expresaban su aprobación por el ejemplo de Pinochet y aludían a un golpe para salvar a Gran Bretaña de la amenaza marxista.

La gente [olvida] la verdadera dinámica en la que estaba inmersa la sociedad —comenta el antiguo músico de la era punk Tom Robinson—. Todos pensábamos a muy corto plazo. La sensación era «El fin del mundo está aquí. ¿Quién sabe qué va a pasar?». Las viejas certezas se derrumbaban.

.....●.....

Cuando entrevisté a una docena de veteranos del punk como testimonio del 30 aniversario de 1977, el año de su turbulenta irrupción, les pregunté contra qué se rebelaba el punk. Algunos apuntaron «las melenas» y los «solos de guitarra», pero nadie mencionó el acoso policial o el desempleo. Si los músicos de los años sesenta tienden a exagerar retrospectivamente sus pinitos revolucionarios, los punks tienden a hacer justo lo contrario, como si la política no fuera más que una distracción pretenciosa de lo que de verdad importa: la música. En ese sentido, Joe Strummer, de los Clash, muerto en 2002, fue el único representante de la primera oleada punk en afirmar sin problemas que sus composiciones eran «canciones protesta».

Incidía también la edad. Strummer era el mayor de la banda y, en 1968, contaba 15 años cuando los manifestantes contra la Guerra de Vietnam se enfrentaron con la policía ante la embajada norteamericana en Grosvenor Square. Era pues lo bastante mayor para exaltarse con el espectáculo revolucionario que transmitía el televisor de su casa en un barrio residencial, pero demasiado joven para participar arrojando ladrillos. «Siempre sentí que aparecía en el campo de una gran batalla 12 horas después de que hubiera terminado —reflexionó posteriormente—. El campo había quedado sembrado de víctimas, pero la acción había cesado». A pesar de que su padre formara parte del «sistema» más estricto —era funcionario de Asuntos Exteriores—, algo que a menudo se le recriminó, Strummer cultivó una curiosidad voraz por la contracultura. En la escuela de arte en Londres, el joven nacido como John Mellor asumió el nombre de Woody (por Guthrie) y empezó a aprender a tocar la guitarra. Tras abandonar la universidad, empezó a vestir como un vagabundo jipi, a vivir en casas ocupadas y a recorrer Europa tocando por las calles.

Bernie Rhodes era mayor. En mayo de 1976 tenía 30 años y fue entonces cuando presentó a Strummer al guitarrista Mick Jones y al bajista Paul Simonon, convirtiéndose así en partera y mánager de los Clash. Rhodes era un tipo carismático, volátil, egocéntrico y sugestivo. «Los Clash eran un poco como el Partido Comunista y Bernie hacía de Stalin», soltó una vez Simonon. Era el intelecto con cuya proximidad Strummer podía ir afilando el suyo. «Joe tenía sus convicciones y no necesitaba ser estimulado políticamente —dice el DJ y cineasta Don Letts, íntimo amigo de los Clash—. Sin embargo, Bernard identificaba la tradición en que se inscribía Joe y quizá lo ayudara a centrar sus intereses. Conocía la historia de la contracultura y podía ofrecer una perspectiva más vasta». Rhodes instó a Strummer a «escribir sobre lo que es importante» y el cantante asumió entusiasmado el reto. En septiembre de 1976 afirmó en el nuevo fanzine punk *Sniffin' Glue* que los Clash estaban allí para educar a los oyentes sobre lo que estaba sucediendo en el Reino Unido. «La situación es demasiado grave como para festejarla, tío».

Antes de los Clash, el *sparring* intelectual de Rhodes había sido Malcolm McLaren, un arrojado pero inseguro exestudiante de arte que se pirraba por las grandes ideas. Su «ismo» predilecto era el situacionismo, con su gusto por las travesuras y los eslóganes y su perdurable vínculo con la revuelta de París en 1968. También afirmaba haber participado en la protesta de Grosvenor Square. Se habían hecho amigos en los años sesenta y volvieron a juntarse en 1974 en la provocadora tienda de Vivienne Westwood y del propio McLaren llamada Let It Rock (y más tarde Sex), ubicada en King's Road. McLaren soñaba con una banda que conjugara todo ello.

La primera idea de McLaren fue la de liderar él mismo el grupo e incluso tomó clases de canto antes de decidir que estaba muy mayor para la tarea. Le escribió a un amigo: «Mi idea es la de un cantante con aire hitleriano, con sus gestos y los brazos moviéndose así... y que hable de su mamá en tono incestuoso». Lo que se cruzó en

su camino fueron los Strand, un grupo desastrado de proletarios londinenses: Steve Jones, Paul Cook, Glen Matlock y Warwick Nightingale, pero Jones no servía como jefe y McLaren necesitaba un cantante que liderara sus múltiples ambiciones para la banda, que se convirtiera en la réplica británica de la volatilidad estimulante de los New York Dolls, que tradujera sus disparatadas ideas en canciones y, a efectos más prosaicos, que promocionara la tienda de King's Road.

Un visitante habitual de Sex era un flaco y encorvado adolescente de pelo verde llamado John Lydon. A los 8 años se había visto postrado en cama durante un año a causa de la meningitis, cuyas secuelas fueron una visión precaria y una marcada incomodidad por su físico traicioneramente frágil. Cuando sus padres irlandeses se mudaron a las viviendas sociales de Six Acres del barrio londinense de Finsbury Park, empezó a asistir a una escuela católica. «Allí aprendí el odio y el resentimiento —le dijo al escritor Jon Savage—. Y aprendí a despreciar la tradición y la estafa a la que llamamos cultura». Sentía además la quemazón del rechazo social. «Es el sistema de clases represivo lo que destruye la esperanza en personas como yo. No teníamos dinero, no teníamos la formación e incluso cuando nos formábamos, se nos miraba por encima del hombro. Era una situación desesperada». Una intensa sensación de incomodidad lo acompañaba la primera vez que puso el pie en la tienda Sex. «Y, curiosamente, se trata de una sensación de lo más cálida —afirmó con risa crispada y gruñona—. Puedes llevarla como un abrigo, es algo que te envuelve».

Así que cuando Lydon hizo una prueba para McLaren en agosto de 1975, estaba en una onda completamente distinta de las de sus compañeros de grupo y del mánager. «Supongo que la idea de McLaren acerca de los Sex Pistols era una versión laborista de los Bay City Rollers», se mofó más tarde con el escritor Robin Denselow. Jones, Cook y Matlock (Nightingale ya no estaba) querían tocar un *rock* de garaje acelerado y áspero como los Stooges y MC5; a Lydon le encantaba el reggae, Captain Beefheart y el taciturno e inclasificable Peter Hammill, más afín al *rock* progresivo. Sea como fuere, parece que fue odio a primera vista. Con tan buen comienzo, los Sex Pistols eran una formación inestable, un polvorín.

.....

Resulta muy oportuno que los Sex Pistols se fundaran en 1975, un año en el que parecía que el tiempo estaba acabándose y que era inminente un cambio virulento, algo que se podía oír en las funestas profecías del *reggae*, en los ensueños fascistas de Bowie y en el furor de ultimátum de los Ramones, que aparecieron en el primer número de un nuevo fanzine titulado significativamente *Punk*.

El aire estaba cargado de nihilismo, de un anhelo de muerte —le dijo la escritora neoyorquina Mary Harron a Jon Savage—. Por entonces, parte del ambiente neoyorquino se caracterizaba por este afán de la nada, como si estuviéramos a punto de desintegrarnos tras la estela de la misma ciudad que se arruinaba y caía en pedazos, pero al mismo tiempo

Con todo, en Nueva York, esa pulsión de muerte se vivía con cierto aire cómplice, de enterado, de tal modo que Harron se sintió a la vez extasiada e impresionada por lo que vio en Londres aquel otoño. «Sentí que lo que practicábamos como una broma en Nueva York, se vivía realmente en Inglaterra por parte de un sector más joven y violento».

Surgían nuevos grupos, casi guerreros, de los vientos sembrados por los Pistols en 1976: los Damned, los Buzzcocks, los Adverts, al tiempo que otros renacían de sus cenizas. Joe Strummer encabezaba a los efervescentes 101ers cuando los Pistols los telonearon en abril de 1976; a las pocas semanas los abandonó para formar los Clash. «Tuvieron que aparecer los Pistols y hacer volar todo —afirmó más tarde—. Eran la granada que forma la estampida en la sala antes de poder derribar la puerta». Entre tanto, una camarilla de adolescentes vestidos de modo extravagante conocidos como la legión Bromley, algunos de los cuales formarían más tarde Siouxsie and the Banshees, gravitaban en torno a los Sex Pistols por mediación de Vivienne Westwood, luciendo un estilo que amalgamaba la Alemania de Weimar, el sadomaso, la moda gay y *La naranja mecánica*. Su droga preferida era el speed y su postura política más bien contingente. Todo iba a un ritmo endiablado.

Lo que había empezado como un pretexto para molestar a la gente —escribe Savage—, adoptó enseguida un aire casi mesiánico, en cuanto el núcleo duro empezó a circular por la ciudad con su dieta de sol, sexo, speed y esvásticas.

La esvástica resultaba emblemática de las creencias políticas más bien confusas del punk. Aunque algunos retoños punk llegarían a coincidir de modo inquietante con ciertos grupos neonazis, en 1976 el siniestro símbolo estaba básicamente destinado a escandalizar a los jipis, los progres y la vieja generación que seguía enorgulleciéndose de haber derrotado a Hitler. En Estados Unidos, donde Ron Asheton de los Stooges ya había exhibido una esvástica en 1969, los Ramones y los editores de *Punk* coqueteaban con la imaginería nazi al tiempo que abrazaban una estética *blanca* rastrea, sin gracia, falaz y perfectamente distintiva. «No creo que nadie se lo planteara con mucha profundidad: era algo más bien emocional», dijo el cofundador de *Punk* Legs McNeil. El crítico Lester Bangs atribuyó la moda a «una reacción contra la contracultura jipi y lo que muchos de nosotros contemplábamos como su devaneo santurrón con las cuestiones de identidad racial y sexual, cuestiones que a nuestro modo de ver podían dinamitarse alegremente».

Durante aquel verano en Londres, la escena punk era aún tan poco visible que sus acólitos podían soltar todas aquellas mal digeridas y virulentas ideas y dejar que cayeran en saco roto, no había que temer por las consecuencias. Nada parecía muy firme, todo era posible, al menos durante un tiempo. Paradójicamente, una víctima

del flirteo punk con la iconografía facha fue la banda más declaradamente antirracista de todas. Cuando los Clash tocaron en la Universidad Politécnica de Lancaster en noviembre, el sindicato estudiantil se negó a pagarles ofendido por la letra de un tema que llamó a engaño: «White Riot».



Inglaterra no es un país acostumbrado a las olas de calor y el verano de 1976 cogió a todo el mundo por sorpresa. Las temperaturas alcanzaron su máximo histórico desde el siglo XVII, a la vez que una sequía de varios meses estropeó cosechas, reseco los pastos, provocó el racionamiento de agua, así como una curiosa plaga de mariquitas. El último fin de semana del tórrido verano británico resultó sísmico para el punk. El domingo 29 de agosto, McLaren organizó un triple cartel de bandera en Screen on the Green en Islington, al norte de Londres. Los Sex Pistols estuvieron acompañados por los Buzzcocks y, en la tercera aparición de su breve trayectoria, por los Clash. Con varios agentes presentes entre el público, supuso el primer paso hacia la normalización de un movimiento semiclandestino.

Al mismo tiempo, unos kilómetros al oeste, se celebraba el carnaval anual de Notting Hill. Éste se había iniciado como gesto de desafío tras los disturbios raciales de 1958, cuando turbas blancas asaltaron los hogares de emigrantes antillanos, y pronto se convirtió en una festividad señalada para la comunidad negra londinense. A medida que la segunda generación de emigrantes se hacía mayor, los nostálgicos sonidos isleños del calipso y la soca se fueron eclipsando bajo el *reggae* arrollador y radical. «La idea de ser negro y británico ya no tenía sentido por entonces, así que empezamos a mirar hacia Jamaica, hacia Norteamérica —dijo Don Letts—. ¿Quiénes éramos nosotros, tío? —se pregunta paseándose arriba y abajo con un canuto en la mano—. No sé quién coño éramos. Éramos negros y letales».

En 1976, con el trasfondo de fuerzas policiales racistas, el carnaval bullía de tensión. La policía destinó 1600 agentes al evento, ocho veces más que el año anterior. «Uno iba para allá pensando “Guay, un día de libertad” —recuerda Letts—. Al aproximarte al carnaval, la ilusión se hacía añicos de pronto. Ya te digo, cuando pasas ante un hatajo de polis que van riéndose de ti, el día se pone feo al instante». Mientras los portaestandartes del punk tocaban en Islington, los antillanos cantaban arderosamente «Coming down, coming down» por las calles de Notting Hill y Landbroke Grove.

El lunes, segundo y último día de carnaval, Strummer, Simonon y Rhodes decidieron pasarse por el lugar. Simonon, que adoraba el *reggae*, había crecido en Notting Hill y, antes, en Brixton, otro núcleo de vida caribeña en Londres, de modo que la cultura negra no era ningún misterio para él. Strummer, sin embargo, se sentía un forastero, deudor como era de una tradición revolucionaria muy diversa. Al llegar al carnaval, el trío se puso a bailar al son *reggae* de los *sound systems*. Hacia las 5 de

la tarde, la policía trató de arrestar a un joven negro por presunto hurto y se vio sorprendida por una lluvia de ladrillos y botellas. «Nosotros presenciamos el lanzamiento del primer ladrillo —recordaba Strummer—. Y se desató el infierno».

Strummer se vio atrapado entre la multitud enardecida y perdió de vista a sus amigos. Cuando vio a Simonon, unos minutos después, el bajista estaba lanzando un cono de tráfico a un poli motorizado. Luego, entre los dos trataron de pegar fuego a un coche, pero el viento impedía que las cerillas prendieran bien. En una visita posterior aquella misma noche, con la curiosa compañía de Sid Vicious, vieron frustrada su incursión en la zona por la algarabía de cientos de agitadores desatados. «Ahí fue cuando me di cuenta de que tenía que escribir una canción llamada “White Riot” —le dijo Strummer a Jon Savage—, porque aquella no era nuestra lucha».^[107]

Según Letts, «si conocías las calles de Londres, podrías haberlo predicho. No se trataba de blanco y negro: se trataba de justo e injusto. Todos estábamos hartos, sólo que fueron los negros quienes se mostraron lo bastante osados como para agarrar los ladrillos». Todos los miembros de los Clash habían presenciado los prejuicios y el acoso policial de diversas maneras, pero ellos no eran detenidos regularmente para ser cacheados ni eran amenazados por matones racistas. Del mismo modo en que los seguidores norteamericanos del folk se vieron seducidos por el «auténtico» valor de los bluesmen de Misisipi y los radicales blancos de los sesenta se extasiaban con los panteras negras, Strummer se sintió embriagado por la justa ira de los amotinados del carnaval, tan opuestos a la mansa apatía de la juventud blanca. La diferencia es que Strummer era perfectamente consciente de todo aquello que lo separaba de los revoltosos. Estaba en los altercados pero no pertenecía a ellos.

Otro factor en absoluto desdeñable era que los antillanos eran los amos de la música nocturna. Hacia mediados de los setenta, los británicos blancos todavía no contaban con una modalidad viva de canción protesta que les fuera propia. A pesar de algunas muestras intermitentes de finales de los sesenta, tales como «Street Fighting Man», las maneras dominantes del *rock* británico en la década siguiente fueron netamente artísticas y evasivas, desde las elaboradas fantasías del *rock* progresivo, al ensueño bucólico del *folk-rock* o a la androginia futurista y juguetona del *glam*. Pero el *reggae* lo tenía todo: personajes fascinantes, osadía musical, comentario social y dramatismo apocalíptico. Era irresistible. «Nos sentíamos como en el frente de Babilonia», le dijo la periodista Vivien Goldman al escritor Simon Reynolds.

Grabada en febrero de 1977, «White Riot» se presenta en alerta máxima desde la sirena policial del comienzo hasta la alarma por robo al final. Asume la sensación de emergencia del roots *reggae* transformándola en pura velocidad. En la cara B del sencillo los Clash ofrecían su respuesta al tema «Two Sevens Clash» de la banda Culture. «En 1977 —comentaba un Strummer amenazador—, habrá navajas en West 11... y subfusiles en Knightsbridge».

.....

Los Sex Pistols celebraron su contrato con EMI en otoño de 1976 con un sencillo debutante más sensacional si cabe que «White Riot»: «Anarchy in the UK». Lydon había sido iniciado en el concepto expresado en el título por Jamie Reid —el amigo de McLaren que diseñó todas las carátulas de sus discos—, aunque no era Bakunin ni Kropotkin lo que realmente le interesaba. Su interés, según le contó a Jon Savage, no era tanto «la anarquía política, porque todavía hoy creo que la anarquía política no es más que un juego intelectual para las clases medias, sino la anarquía personal, que es algo muy distinto». McLaren y Reid trataron de inundar la mente de Lydon con ideas tan atractivas para ellos como el situacionismo, pero no podían calibrar lo que iba a hacer con ellas ni, lo más importante, cómo las expresaría. Es imposible separar la letra de la voz y aquella voz parecía gritar desde el vacío.

«Anarchy in the UK» era un trueno, una declaración de guerra, una broma de mal gusto. Johnny Rotten se presentó ante el mundo con las palabras «¡ya mismo!», una risotada sobre el escenario y un ataque frontal al idioma, remarcando sus erres con satánico regodeo y forzando rimas con calzador como «anarchist» y «antichrist». El gusto por el rocanrol de sus compañeros, reforzado por la producción de Chris Thomas, le otorgaba un vigor irresistible, un júbilo salvaje y liberador. El tema resulta a la vez absurdo y auténticamente perturbador: una maldad de tebeo que degenera en genuina rabia destructora. En 1976, uno no podía dejar de preguntarse quién o qué era este engendro y qué era lo que pretende.

Lydon/Rotten sonaba literalmente desquiciado, descolgado de la mentalidad ordinaria, precipitándose en territorio ignoto y caótico sin tener ni idea de dónde acababa aquello. Los cantantes protesta suelen imaginar un final amable, pero Lydon se parece más a un terrorista que plantea exigencias oscuras y, seguramente, imposibles de satisfacer. «Nadie sabía de dónde salíamos —le dijo Jamie Reid a Savage—. Durante la misma semana nos podían acusar, con absoluta seriedad, de pertenecer al Frente Nacional y luego de ser comunistas o anarquistas enloquecidos».

Hacia el final del tema, Rotten escupe una serie de siglas paramilitares —el MPLA, las bandas irlandesas rivales: UDA e IRA— de un modo que las hace risibles y absurdas. Actualmente, dice, no cree en la política radical. «Cuando te pasas a un extremo o a otro, te estás negando una parte de tu personalidad y eso puede ser peligroso». Algo muy razonable, sin duda, pero «peligroso» es justamente como suena «Anarchy in the UK». No suena como alguien que sopesa las alternativas y se decanta por una solución intermedia, sino como alguien que baila entre las llamas y los escombros: «¡Cabréate y destruye!».

Con todo, la noche que cambió la vida de Lydon para siempre, él no parecía especialmente aterrador. Era 1 de diciembre y sus compañeros de sello, Queen, se habían desentendido de una aparición en el programa *Today* de Thames Television, de modo que a última hora se programó la presencia de los Sex Pistols, algo de consecuencias imprevisibles. Al contemplar hoy aquella filmación, la cosa parece más patética que escandalosa. El locutor, Bill Grundy, se presenta como un necio

borracho y pomposo, dispuesto a buscarse la ruina profesional. La banda y cuatro miembros de la legión Bromley (incluido Steve Severin de Siouxsie and the Banshees) parecen asombrosamente jóvenes y bisoños. Y las infelices blasfemias —«mierda seca» y «puto canalla»— evocan más a una diablura escolar que a rebelión de ningún tipo.

Sin embargo, como sucede con las personas, es más probable que una nación se ofenda cuando se siente insegura y, a finales de 1976, la crisis de confianza que se vivía en Gran Bretaña resultaba paralizante. En noviembre, el ministro de Hacienda, Denis Healey, se había visto obligado a asumir un pacto humillante con el FMI para salvar la libra esterlina, dando pie a sustanciales recortes en el gasto público. El desempleo había superado la simbólica cifra del millón. Una disputa sindical en la planta de procesado fílmico de Grunwick, al norte de Londres, estaba desencadenando huelgas solidarias para las que no parecía atisbarse un final. Los disturbios de Notting Hill y los temores resultantes de violencia racial seguían frescos en la memoria. El país parecía ir navegando a oscuras hacia un iceberg. Y entonces surgieron esas abominables apariciones, ¡escupiendo obscenidades en televisión a la hora del té! Como escribió Margaret Drabble en *The Ice Age*: «En todo el país la gente culpaba a otra gente por todo lo que iba mal... Nadie sabía quién era el causante, pero la mayoría se dedicaba a quejarse enérgicamente de alguien».

Muchos estaban encantados de culpar a los Sex Pistols. El *Daily Mirror* acuñó el titular clásico «¡La mugre y la furia!», en tanto que el *Daily Mail* se preguntaba «¿Quiénes son estos quinquis?». A su vez, la reacción del público fue realmente visceral. El *Mirror* informaba de que un camionero de mediana edad se había cabreado hasta el punto de patear el televisor. A Dee Generate, el batería quinceañero de los colegiales punks Eater, lo golpeó un ladrillo que atravesó la ventana de su casa. Incluso McLaren, cuyo *modus operandi* consistía en *épater la bourgeoisie*, se hundió en el pánico ante aquella ofensiva que convirtió la gira *Anarchy* de los Pistols (con los Clash de teloneros) en un fiasco desesperante de bolos cancelados, peleas a puñetazos y mal rollo. «Desde aquel día, la cosa cambió —le dijo Steve Jones a Savage—. Hasta entonces se había tratado de música; a partir de ahí, los medios tomaron el relevo».

.....

A lo largo de la gira *Anarchy* se hizo evidente que los Pistols y los Clash tenían motivaciones opuestas. «Siempre pensé que los Clash leían libros, pero sólo ojeaban los títulos —dice Lydon—. Una actitud más infantil de lo que parece. Y tampoco vivían según la postura que pretendidamente asumían; de alguna manera, interpretaban un papel».

Sin duda, en los Clash se daba una vertiente teatral. Inspirados por álbumes *reggae* como *State of Emergency* de los Professionals o *Under Heavy Manners* de

Prince Far-I, imprimieron sus letras sobre monos de trabajo en la foto de portada de «White Riot» / «1977». Strummer estaba fascinado por la actividad terrorista de la Baader-Meinhof en Alemania y las Brigadas Rojas en Italia —grupos de extrema izquierda responsables del tipo de violencia revolucionaria a la que los Weatherman parecían aspirar—, a la vez que insistía en «somos antifascistas, antirracistas, contrarios a la violencia y favorables a la creatividad». Strummer estaba desgarrado entre sus honradas aspiraciones y el pedigrí de la guerra callejera: un pacifista de uniforme. Tales discrepancias tensaban al grupo, entre una rectitud precaria y un nihilismo contenido, pero también los exponían a acusaciones de ingenuidad e hipocresía. En tanto que Lydon podía servirse de su sarcasmo cáustico como arma tanto defensiva como ofensiva, Strummer sólo iba pertrechado con su sinceridad un tanto confundida. La diferencia entre ambos jefes de grupo estaba escrita en sus caras: Lydon, una gárgola aullante como escindida del propio cuerpo; Strummer, un apuesto motorista de película B de los cincuenta.

La ventaja de Strummer es que ofrecía una tabla de salvación. El efecto de los Sex Pistols fue un impacto súbito sobre el sistema, como el de unos electrodos aplicados a un corazón maltrecho, pero sin instrucciones sobre la posible recuperación del paciente. Lydon era una personalidad tan extrema y compleja que el oyente apenas podía seguirlo, un desmadre mental. Con toda su frescura, los Clash era roqueros protesta más convencionales que informaban del mundo que los rodeaba. Para los habituales de la cola del paro, de los pasos subterráneos y los bloques de colmenas, el informe de los Clash resultaba un estímulo familiar; para el resto, era cautivadoramente exótico. Cuando lanzaron *The Clash* en abril de 1977, tres semanas después de «White Riot» / «1977», el apóstol del punk en *NME* Tony Parsons ronroneó: «Retratan nuestras vidas y la experiencia de ser joven en los asquerosos setenta mejor que cualquier otra banda, y lo hacen con estilo, brillo y entusiasmo».

Como añadido de última hora a su debut, los Clash tuvieron la osadía de versionar un tema *reggae*, el lamento «Police and Thieves» de Junior Murvin, que había sonado repetidamente en el carnaval de Notting Hill antes de los altercados.^[108] De entrada, vacilaron —¿estarían celebrando el *reggae* o travistiéndolo?—, pero les dio resultado al resaltar las diferencias culturales: el marcado falsete de Murvin dio paso a las correosas vocales londinenses de Strummer; la espaciosa cadencia de Lee Perry, a la garra roquera. Por mucho que los Clash admiraran el *reggae* y la resistencia negra, sabían que les eran ajenos. «No era nuestra lucha».

Esta extraña sensación de lejanía inspiró una de las grandes canciones de los Clash. En junio, tras una gira triunfal de «White Riot», Strummer acompañó a Letts a una noche de *reggae* en el Hammersmith Palais, donde experimentó una decepción que evoca la amarga y politizada misión folk de Pete Seeger y anticipa los reparos progresistas frente al rap pandillero de los ochenta.

Era mucho más festivo de lo que él se esperaba —dice Letts—. No sé, quizá se esperaba un barracón de chapa con la multitud congestionada tras un cercado de alambre. No caía en la cuenta de que el gueto es un sitio del que hay que salir, no un lugar en el que pretendes entrar. Y se dio cuenta de su error. Joe siempre cuestionaba las situaciones y su participación en ellas.

En «(White Man) in Hammersmith Palais» (1978), con su dejo *reggae*, Strummer parecía dar caza a sus presunciones a través de un laberinto resonante de ideas sobre los límites de la retórica revolucionaria, del punk y de los propios Clash. Pocas canciones protesta se han mirado jamás al espejo con esa firmeza ni se han acercado tanto a la admisión de la derrota.

De hecho, una de las cualidades más apreciables de los Clash era su capacidad de reconocer las trampas que presentaba su apoyo a la lucha callejera. En una visita otoñal a Belfast, se sirvieron con poco tino del conflicto político como fondo efectivamente devastado para una sesión fotográfica. «Los soldados apostados en las garitas pensaron que éramos unos gilipollas», admitió Mick Jones a *Melody Maker*. Otro viaje igualmente ingenuo a Jamaica en noviembre (durante el cual, confesó Jones, se refugiaron en el hotel «acojonados»), inspiró «Safe European Home»: «Sentado aquí en mi europeo, cómodo hogar, no quiero volver más allá». Al menos, podía consolarse con la aprobación de Lee «Scratch» Perry, quien, desde Londres, produjo una sesión para la banda, así como el homenaje del exiliado Bob Marley al punk, «Punk Reggae Party». En resumidas cuentas, 1977 fue un buen año para los Clash, pero resultó fatídico para los Sex Pistols.

Mientras los Clash se disponían a lanzar su álbum de debut, McLaren tenía grandes planes para los Pistols. El segundo número de su revista, *Anarchy in the UK*, concluía con un elenco de iconos rebeldes: «El Che, Durruti, los disturbios de Watts, los Weatherman, la Angry Brigade, los mineros del 72, los Levellers y demás, el Poder Negro, el movimiento feminista, Gene Vincent». Ni que decir tiene que los Pistols pertenecían a tan ilustre compañía.

Tras la precipitada deserción de EMI, el grupo —en el que Glen Matlock había sido reemplazado por Sid Vicious, el inestable amigo de Lydon— encontró en A&M su nueva discográfica y McLaren ansiaba que el primer sencillo para la misma fuera una sensación. Escogió una canción que Lydon había escrito en la cocina de su casa okupa en Hampstead el otoño anterior: «No Future». La grabaron en marzo con un nuevo título, «God Save the Queen», elegido por McLaren ante el inminente jubileo de la reina Elizabeth II, y porque «No Future» «suena como un anuncio para un banco». En portada, Jamie Reid insertó un imperdible a los labios de la monarca como variante del retrato oficial creado por Cecil Beaton. Todo estaba listo para provocar un gran revuelo mediático hasta que Sid Vicious amenazó a Bob Harris, el presentador de la inveterada emisión pop *The Old Grey Whistle Test*, en un club nocturno londinense, y A&M decidió que gestionar aquel grupo sería un engorro. Tan

sólo una semana después de firmar el contrato, A&M se deshizo de los Pistols y destruyó las casi 25 000 copias que había impreso de «God Save the Queen». Los Clash contaban con «White Riot» y con un álbum listo para salir. Los Buzzcocks habían sacado el EP *Spiral Scratch*. Los Damned y los Stranglers también tenían su disco en las tiendas. Y nuevos grupos como X-Ray Spex, los Slits y Wire iban emergiendo todas las semanas. En aquel momento, los Pistols no tenían siquiera un contrato discográfico.

McLaren, desquiciado por lanzar el sencillo antes del jubileo en junio, se dedicó a llamar a todas las puertas y por fin sonó la flauta con el sello independiente Virgin, dispuesto a asumir el riesgo y a sacar «God Save the Queen» el 27 de mayo, justo a tiempo. La BBC se negó a emitirlo, emisoras de televisión y radio rehusaron anunciarlo y numerosas tiendas señaladas ni siquiera lo comercializaron. Aun así, llegado el jubileo, el tema era número 2 en las listas, convertido en grito de guerra contra aquella torpe impostura patrioterica por quienes no veían a la reina como remedio para el malestar nacional sino como otro germen patógeno.

La retórica de la canción es deliberadamente excesiva. Sin duda, el estado británico de 1977 estaba lejos de ser un «régimen fascista», ¡qué más habría querido la extrema derecha! El sarcasmo de Lydon es radiactivo, augura una desolación total. Aunque se da cierto optimismo bajo la devastación abrasadora —«somos las flores en la papelera»—, resulta más bien perturbador. Lydon conocía el *reggae* y aquí emerge una escatología rastafari desprovista de religión, un fuego purificador de incierto futuro. A pesar de lo que dijeron los tabloides, Lydon tenía una personalidad de arraigada moral, pero demoledora y opaca en su expresión, y si uno mismo no se sentía como una flor en la papelera, «God Save the Queen» debía de sonar como el fin del mundo. Y estamos hablando de una época en la que denostar a la monarquía podía contemplarse como una traición cultural. Al final de la semana del jubileo, Jamie Reid tenía una pierna y la nariz rotas y Lydon había sido rajado con un machete por una turba que gritaba «¡amamos a nuestra reina, capullo!». ¿Cómo podía sobrevivir una banda que acababa ingresada en el hospital por una canción?

La familiaridad progresiva y los cambios sociales quizá hayan restado cierto veneno a «Anarchy in the UK» y «God Save the Queen», pero las dos últimas canciones de *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, grabadas ambas en condiciones de asedio extenuante, siguen inquietando hoy día. En «Holidays in the Sun» Lydon recurre a un viejo eslogan situacionista («Club Med: vacaciones baratas en la miseria del prójimo») como trampolín para una peregrinación demencial al Muro de Berlín, donde su mente enfermiza se debate entre los antiguos pecados de una Alemania unida y la paranoia enjaulada de la dividida, a la vez que balbucea el tipo de confesión desesperada que ningún cantante protesta al uso se permitiría expresar: «¡No pillo nada de todo esto!».

«Bodies» es una muestra aún más turbadora de la psique peculiar de Lydon: la historia de un aborto donde el punto de vista se desplaza atropellado del observador

en tercera persona («Era una desgraciada que mató a su bebé») al padre en ciernes («Que se joda el puto crío») hasta el feto mismo («No soy una peonza latente») con velocidad sobrecogedora. Lydon suelta sus obscenidades como puñetazos y profiere el grito final de «¡Mami!» como alguien que despierta súbitamente de una pesadilla. Decir, como hicieron algunos críticos, que se trata de una declaración antiabortista supone ignorar esa retorcida confusión suya que trasciende toda cuestión política. Uno intenta llegar al fondo de estas canciones pero el fondo no aparece. Lydon ha arrojado una piedra a un pozo tan hondo que nadie puede oír cómo salpica.

Tras vivir buena parte de su breve existencia en público, se entiende que la díscola y extenuada banda le pusiera fin sobre el escenario en el Winterland de San Francisco, el 14 de enero de 1978. «A nosotros nos llevó unos 3 años entender que no íbamos a cambiar el mundo —ponderaba Neil Spencer de *NME*, que había crecido en los sesenta—. A los punks les bastó con 18 meses».

.....

Los Clash recibieron la noticia del fin de los Pistols mientras ensayaban en Londres y para ellos fue una auténtica sacudida. Habían sido las dos caras de una misma moneda: quizá más rivales que amigos, pero a su vez las alternativas visionarias del punk. Ahora los Clash estaban solos en lo alto con una pesada carga sobre los hombros.

Con todo, había un puñado de grupos que les pisaban los talones. Aquel año, Sham 69, originarios de Hersham, Surrey, causaron sensación con su populismo chulo y arrabalero que tan bien ilustraba «If the Kids Are United». Su verborreico líder Jimmy Pursey se convirtió en un habitual en la prensa, ante la que soltaba opiniones más caracterizadas por su arrojo que por su sofisticación o coherencia. Sham 69 se apuntaron al *rock* viril y suburbial de los Clash, desprovistos de su curiosidad musical y de su inquieta ambigüedad. Otra banda de Surrey, los Jam, también despachaban un realismo urbano militante para «los chavales». El líder Paul Weller ladraba «ya te vamos a contar sobre el rollo juvenil» en «In the City» e instaba a un «estallido de la juventud» en «All Around the World». Al igual que sus influencias más obvias, los Who y los Kinks, las canciones protesta de los Jam sugerían un escozor libertario ante el poder más que unas convicciones de izquierda. De hecho, es bien sabido que Weller declaró que votaría a los conservadores en las siguientes elecciones, aunque no tardó en desechar sus palabras como un «comentario idiota» destinado a irritar a los Clash. En los años ochenta, Weller pasaría a ser uno de los más locuaces izquierdistas del *rock*.

En 1978, ese papel lo desempeñó brevemente Tom Robinson, que contaba 27 años. El cantante nacido en Cambridge vegetaba en el trío acústico Café Society cuando en octubre de 1976 vio por primera vez a los Sex Pistols. «Estaba casi esperando que me llegara el momento del camino a Damasco —dice durante una

comida—. Pero me marché al cuarto de hora: “¡Esto es horroroso!”. Aunque luego ya no pude olvidarlo». Aquello coincidió con su inmersión en el activismo gay. «A los 16 años intenté suicidarme porque me enamoré de un chico en la escuela, así que cuando me vine a Londres con 23 años, me pasé al otro bando y adopté la liberación gay como una religión». Tuvo ocasión de contemplar aterrado cómo la policía se ensañaba con el ambiente gay en Earls Court durante aquel largo y tórrido verano y se brindó a componer canciones para el primer Desfile Gay, entre las que estaba la ferozmente sarcástica «Glad to be Gay». «En los clubs elegantes y seguros empezaron a aparecer las chapitas de “Glad to be Gay”, pero la gente se las quitaba al salir del local —dice—. Y eso, junto con lo que sucedía en el extremo más sórdido de la escena, hizo que deseara escribir una canción amarga y cínica sobre los motivos por los que no ibas a cantarla por más orgulloso que estuvieras de ser gay. Se concibió para ser cantada aquel día ante aquella audiencia selecta».

En todo caso, el cazatalentos de EMI Nick Mobbs seguía escocido por haber tenido que dejar marchar a los Pistols y andaba buscando a otra banda politizada. La Tom Robinson Band (TRB) explotó el éxito alegremente contagioso «2-4-6-8 Motorway» como caballo de Troya con el que colar temas más osados en el *Top 40*. En su álbum de debut, *Power in the Darkness* (1978), el tema «Winter of '79» retrataba un futuro inmediato de cariz fascistoide en que el Frente Nacional campaba por sus fueros, los gays eran encarcelados, la policía funcionaba como guardia de asalto y la violencia era endémica. «Lo escribí en el 76 y la verdad es que yo no tenía nada claro que las cosas siguieran en su sitio en 1979 —dice Robinson—. Quizá fuera un ingenuo, pero me parecía que mucho de lo que se decía en “Winter of '79” podría haber sucedido».

Otras canciones hacían hincapié en esa sensación de desastre inminente: «Up Against the Wall», «You Gotta Survive», «Better Decide Which Side You're On». «Ya es hora de que nos decidamos, declaró a *Melody Maker*. La Tom Robinson Band lo tiene claro. Las cosas van muy deprisa, no puedes andar haciendo el mono». La TRB intervino en todos los conciertos benéficos posibles y prestó su apoyo a grupos jóvenes como Stiff Little Fingers del Ulster, cuyos sencillos «Suspect Device» y «Alternative Ulster» presentaban una voz nueva y osada de aquella provincia ya enzarzada en una guerra civil. Sin embargo, el nuevo rol de Robinson pregonado por la prensa como conciencia del *rock* lo turbaba.

Yo era una persona infeliz, pero motivada —dijo—. La cosa no era «¿Cómo podría cambiar el mundo? Voy a formar un grupo». Más bien era «Quiero ser famoso y que la gente me conozca y me apruebe como persona». Y la presión de la fama súbita eran tanta que me sentía como un conejo paralizado ante los focos. Cuando la gente se pone a contarte lo bueno que eres durante cierto tiempo, joder, acabas creyéndotelo. Algunas personas me preguntaban «¿Cuál es la solución para Irlanda del Norte?» y, la verdad, ¡yo intentaba explicárselo! La vanagloria era absoluta.

Después de grabar un lamentable y descoyuntado segundo disco, la TRB se separó y Robinson abandonó el país varios años. Al pensar en su breve período como el cantante protesta más célebre de Gran Bretaña, suspira: «Se podría haber hecho mejor, podría haber sido más sutil, sin aquel falso acento *cockney*, pero, atendiendo a mis circunstancias, no está mal».

.....

Entre tanto, los Clash seguían lidiando con sus contradicciones, ante todo con el modo en que respaldaban causas valiosas, al tiempo que cultivaban una imagen viril de «nosotros contra el mundo» y obtenían un efecto irresistible. En su segundo álbum, *Give 'Em Enough Rope*, Strummer sonaba a la vez horrorizado y fascinado por la violencia de toda índole, desde las riñas callejeras de Westway al pistolero de Kingston y el terrorismo palestino. En el mapa del mundo impreso en la funda, resaltaban áreas de conflicto como el Ulster y Camboya, anticipando ya la perspectiva internacionalista que exhibirían en *Sandinista!* (1980) y *Combat Rock* (1982). «Las letras de Joe Strummer eran como un atlas —dijo Bono en una ocasión—. Me abrieron los ojos al mundo».

Lo que resulta chocante, al revisar los encendidos debates de entonces, es lo rápido que pasaron de moda los Clash. «Cuando defines tan plenamente un período, luego se hace duro —escribió Jon Savage en *Melody Maker*—. Los Pistols se ahorraron el problema al separarse enseguida. Pero los Clash parecen encerrados en el tiempo... De ser radicales, pasaron a ser conservadores». Aunque más encomiástico con su música, Nick Kent de *NME* se mofó del «concepto esquemático de Strummer sobre la política de bloques».

Así que la airada, solidaria obra maestra de los Clash, *London Calling* (1979), es fruto de un sentimiento de asedio. Para el contingente de los punks callejeros, la banda había perdido el contacto con el escuálido mundo suburbial que los había nutrido, en tanto que para una nueva camada más militante y vanguardista de pospunks su postura resultaba afectada, interesada y musicalmente reaccionaria. Mientras los Clash hablaban de comunicar su mensaje a adolescentes yanquis amantes de los Kiss, bandas como Gang of Four y Pop Group sostenían que el rocanrol era parte del problema, no la solución. «Vamos hacia una nueva dirección —declaraba sarcásticamente Hugo Burnham de Gang of Four—. Vamos a cantar sobre coches y chavalas y surf y el instituto y las drogas, igual que los Clash».

Otros grupos se choteaban en sus canciones. La autoparódica y crispada «Never Been in a Riot» de los Mekons era la antítesis de la mística pandillera de «Last Gang in Town», mientras que «Skank Bloc Bologna» de Scritti Politti escarnecía a los «roqueros en la ciudad». Muchos de estos intelectuales pospunk se habían embebido de Gramsci y Althusser en la universidad y, para sus exigentes cánones, ponerse una camiseta de las Brigadas Rojas y hablar de metralletas no era plan.

En un sentido, los críticos tenían razón. Los Clash eran retrógrados. A pesar de adoptar el *reggae* y, más tarde, algunos elementos del hip-hop, no compartían el desdén pospunk por el rocanrol. Además, podían ser torpes e ingenuos en cuestiones políticas, pero sus flaquezas eran inseparables de sus mejores atributos: ambos surgían de una ambición atropellada y a muerte por conectar con su público y vivir con sus contradicciones. Es por este motivo por el que ejercieron un influjo transformador en músicos tan politizados como U2, Billy Bragg, Public Enemy y Maniac Street Preachers y dejaron un legado más potente que cualquiera de quienes los consideraban ideológicamente pobres. Fueron la única banda del punk dotada de cierto heroísmo, una cualidad tan anticuada y potencialmente ridícula como sugestiva.

No teníamos soluciones para los problemas del mundo —reflexionaba Strummer unos años antes de morir—. Íbamos a tientas en la oscuridad... [Pero] tratamos de pensar y hablar entre nosotros sobre lo que hacíamos o lo que significaban las canciones o lo que deberíamos hacer o no hacer. Nunca nos acomodamos.

«No te juzgo, no me juzgues»

Carl Bean, «I Was Born This Way», 1977



El orgullo gay y la agenda oculta de la música disco

El supervisor municipal Harvey Milk en el 7.º desfile gay por la libertad, 26 de junio de 1978.

Si en 1976 le hubiéramos preguntado a un punk neoyorquino acerca del factor político en la música disco, lo más probable es que hubiera soltado una risotada despectiva. En el primer número de *Punk*, el director John Holmstrom sentenció: «El epítome de todo lo malo en la civilización occidental es la música disco». Con igual ferocidad, Jesse Jackson, héroe de Wattstax, la tildó de «basura contaminante que corrompe las mentes y la moral de nuestra juventud».

Pero en tanto que Holstrom y Jackson odiaban el disco por su oropel y narcisismo, otra gente lo cubría de oprobio por desprecio hacia la cultura que representaba: negra, gay y urbana. Aunque la música disco en general no pretendía ajustar cuentas con nada, siendo como era más evasiva que combativa, al menos de entrada resultaba política por su mera existencia: como respuesta exuberante a los tiempos difíciles por parte de grupos culturales marginados. Para los primeros seguidores del disco, la protesta era la fiesta: tanto un mensaje de resistencia como una visión de una sociedad mejor en la que la raza y la sexualidad dejaban de ser barreras para convertirse en motivos de celebración. El hecho de que aquella fantasía acabara comercializándose, se corrompiera y, finalmente, se acabara desmoronando, no la hace menos poderosa.

Visto que la música disco significaba tantas cosas para tanta gente —ricos y pobres, heteros y gays, negros, blancos e hispanos—, no podemos designar una única fuente, tantos fueron los arroyos que afluyeron al río. Pero si remontamos uno de esos arroyos hasta su origen, nos conducirá, una cálida noche de 1969, hasta el número 53 de Christopher Street, en el West Village de Manhattan, y a un bar mugriento llamado Stonewall Inn.

Un bar mugriento y soterrado propiedad de mafiosos que en privado denigraban esa «basura de mariconas», el Stonewall se había ganado una clientela fiel. El sábado 28 de junio a la una y veinte de la madrugada, ocho detectives de la policía irrumpieron en el local y arrestaron a varios parroquianos. Mientras la policía los cargaba en furgonetas, una tensa multitud se fue concentrando hasta que estalló un pequeño altercado. Drag Queens forcejearon con algunos agentes, mientras otros asistentes cantaban «¡Poder gay!» y los antidisturbios hacían acto de presencia blandiendo sus porras. Nuevos enfrentamientos tuvieron lugar en el exterior del local a lo largo de las cinco noches siguientes. Allen Ginsberg apareció por allí para supervisar el panorama y comentó: «Ya era hora de que nos reivindicáramos de algún modo».

Comparado con, por ejemplo, los sucesos de Watts, lo de Stonewall fueron migajas, pero devino un catalizador. En la era del Poder Negro y del movimiento pacifista, aquellos disturbios detonaron una nueva modalidad de activismo gay, que tomó forma gracias a la Gay Activist Alliance, con su eslogan «Fuera del armario y a la calle» y el más radical Gay Liberation Front. Fueron estos dos núcleos los que organizaron el primer Desfile Gay para celebrar el primer aniversario de la redada, al tiempo que, al año siguiente, conseguían con sus campañas que se derogaran las leyes municipales por las que se vetaba la entrada de homosexuales a los clubs nocturnos. No fue hasta diciembre de 1973 cuando la Asociación Americana de Psiquiatría eliminó la homosexualidad de su lista de trastornos mentales.

El centro comunitario de GAA situado en el barrio del Soho de Manhattan acogía intensas reuniones políticas durante el día y fiestas por la noche, cuando la pista de baile vibraba con el sonido de oscuros e hipnóticos discos de *funk*. Comprensiblemente, las fiestas cosecharon mayor éxito que las reuniones y funcionaban como una modalidad de protesta en la que el hedonismo no constituía la frívola antítesis de la política gay sino una manifestación de la misma. En tanto que colectivos como los Weatherman practicaban una abnegación severa, los fiesteros gays convertían el placer en su campo de batalla. Los homosexuales eran perseguidos y discriminados sobre la base de sus deseos, así que celebrar el amor, el deseo y el compañerismo era la forma de disensión más pura. «Yo estaba en las calles y en la fiesta —le contaba David Mancuso, factótum del club gay pionero Loft, al escritor Tim Lawrence—. El baile y la política participaban de la misma onda». Y había

llegado la hora de que se notara. En 1973, un estampador de camisetas ideó una inspirada versión de una frase de la pionera activista anarquista Emma Goldman y popularizó así un eslogan que expresaba los aspectos contraculturales de la música disco: «If I can't dance I don't want to be in your revolution» [si no puedo bailar no quiero estar en vuestra revolución].^[109]

En los años setenta, las discotecas gays brotaron en el paraíso hedonista de Fire Island, un enclave vacacional situado en el litoral de Long Island, así como en la propia Nueva York, en clubs como el Sanctuary, el Flamingo, el Tenth Floor y el Tamburlaine. Otros locales como el Planetarium, Shaft y Better Days, destinados específicamente a afroamericanos homosexuales, habilitaban un refugio seguro para los excluidos del abiertamente elitista y declaradamente caucásico Tenth Floor. Tal como escribió el *clubber* neoyorquino Michael Gomes, los gays negros no podían «sintonizar y descolgarse [según la célebre consigna de Timothy Leary] porque no tenían nada de que “descolgarse”», así que «crearon su propio mundo, su propio paraíso artificial, en que los clubs eran sus santuarios».

Esta incomodidad hacia los fiesteros negros resulta especialmente hipócrita, visto que la mayoría de los discos con que se bailaba en el Tenth Floor y otros locales eran de músicos negros. Hasta que Giorgio Moroder introdujo un ritmo mecanizado, europeizado, en la música disco con la sublime «I Feel Love» (1977) de Donna Summer, la música se mantuvo firmemente arraigada a las producciones cada vez más exuberantes expedidas por los sellos de *soul*. Se trataba de la fusión de sucesivas innovaciones: el apremiante compás 4/4 de «Girl You Need a Change of Mind» (1972) de Eddie Kendrick; el exceso barroco de «Love's Theme» (1973) de Love Unlimited Orchestra, y el escapismo suburbial de «Love Is the Message» (1974) de MFSB. Los MFSB eran la banda local de Filadelfia International antes de desertar al emblemático sello Salsoul, cuando muchos de aquellos primeros fiesteros de los setenta bailaban al son de la rectitud moral proclamada por grupos como los O'Jays según diseño de Gamble y Huff. Lo que a nadie se le había ocurrido hasta entonces era un disco dirigido a una concurrencia gay y negra al mismo tiempo. Curiosamente, quien asumió la tarea fue una mujer heterosexual, cristiana y negra.

En los años sesenta, Bunny Jones había dirigido una cadena de salones de belleza en Harlem y se sintió escandalizada por la intolerancia con que se trataba a sus empleados gays, que eran mayoría. «Empecé a ver que los gays estaban más oprimidos que los negros, los chicanos y otras minorías —declaró a *The Advocate*—. Oyes hablar de grandes diseñadores o de peluqueros famosos y eso es todo a lo que la sociedad los deja aspirar». Jones escribió la letra de «I Was Born This Way» en 1971, pero le costó tres años encontrar a un colaborador —Chris Spierer— que compusiera la música, cuya conmovedora melodía quedaba algo apagada por su escaso ritmo. Aunque la canción trata la naturaleza de la homosexualidad («Ain't no fault, it's a fact» [no es un defecto, es un hecho]) y critica la homofobia («I won't judge you, don't you judge me» [no te juzgo, no me juzgues]), la frase más importante era una

declaración firme: «I'm gay». Tan gozosamente franco como el «Say It Loud — I'm Black and I'm Proud» de James Brown.

Jones constituyó su propio sello, Gaiee Records, para lanzar el sencillo. «Lo llamé específicamente Gaiee porque quería que los homosexuales contaran con un sello que fuera como su hogar», explicó. Para interpretarla, reclutó a Charles «Valentino» Harris, un neófito de 22 años recién salido de una *troupe* que representaba el musical jipi *Hair*. Después de vender 150 000 copias por su cuenta, la Motown le ofreció un contrato de distribución. Cabe señalar que el propio Berry Gordy besó a Jones en ambas mejillas y le dijo «Tienes un éxito entre manos».

Ninguna gran discográfica se ha ocupado jamás de un disco de protesta gay —dijo Jones—. Hasta entonces nadie se había levantado para decir «Soy gay...». Estoy segura de que cuando la Motown pueda adaptarse a este tipo de discos, los convertirá en un éxito. ^[110]

Lamentablemente, las cosas no fueron así. La promoción por parte de la Motown fue escasa y, aunque causó sensación en la escena gay, «I Was Born This Way» se evaporó al entrar en contacto con el público general en 1975. Harris, cuya carrera acababa de nacer muerta, notó el efecto que surtía el disco sobre los bailones heteros. «Cuando sonaba la canción, la gente se ponía a bailar enseguida, y cuando aparecía aquella palabra, dejaban de bailar. Es curioso que una palabra pueda contrariar a tanta gente».

«Soy gay» seguía siendo una afirmación osada cuando «I Was Born This way» gozó de una segunda oportunidad dos años después. En 1977 se aprobó un decreto en el condado de Dade, Florida, que prohibía la discriminación por cuestiones de identidad sexual. La cosa enfureció a Anita Bryant, una antigua miss Oklahoma y cantante pop que ejercía de portavoz de la Florida Citrus Commission y era una recalcitrante reaccionaria cristiana. Prometió que «iba a liderar una gran cruzada en el país para detener todo aquello». En junio su campaña condujo a la revocación del decreto y propagó una oleada de legislación antigay en todo el país, así como un incremento de la violencia homofóbica.

Bryant se erigió enseguida en la bestia negra de la comunidad. Con el respaldo de celebridades como Barbra Streisand o Bette Midler, los bares gays boicotearon a la Florida Citrus Commission y patentaron un cóctel nuevo llamado Anita Bryant: en lugar de zumo de naranja, se añadía zumo de manzana al vodka. La noche en que se revocó el decreto, 3000 residentes gays del barrio de Castro, en San Francisco, marcharon por la ciudad, encabezados por el carismático aspirante político Harvey Milk. «Anita va a provocar una fuerza gay a escala nacional», prometió Milk.

Fue en este clima recalentado donde la Motown lo intentó de nuevo con «I Was Born This Way», pero con otro vocalista. Bunny Jones sugirió a un cantante góspel de Baltimore llamado Carl Bean. Aunque por entonces no sabía mucho acerca de él, resultó un intérprete dotado para aquel tema. Había crecido en un hogar de adopción

baptista, y con sólo 12 años sus padres lo llevaron a consultar al ministro sobre su sexualidad. «El sacerdote no tenía respuestas», dijo Bean a *Los Angeles Times* muchos años después.

Sobre todo, recuerdo que salí de su despacho sin nada: sólo había un gran vacío en mi vida. Me fui al baño y cogí todo lo que había en el botiquín, pastillas, aspirinas, todas las medicinas que hubiera. Estaba dispuesto a salir de aquí. Había cerrado la puerta, mi padre la echó abajo y me llevó al hospital.

Bean abandonó a sus padres adoptivos y se reunió con su madre biológica, más comprensiva. A los 16 se fue de casa, salió de gira con la Alex Bradford Gospel Troupe y luego con su propia banda de góspel, Universal Love, y llegó a debutar en Broadway. A mediados de los setenta, se mudó a Los Ángeles y fue entonces cuando llamó la atención de Bunny Jones. «Es lo contrario de Anita Bryant —declaró a *The Advocate*—. Es una mujer cristiana, una madre y una persona que comprende los sentimientos de los gays».

La grabación de Bean supuso una mejora en todos los aspectos. La letra se alteró para dirigirse más directamente a los intolerantes; la tercera estrofa, que termina «from a little bitty bitty boy / I was born this way» [desde que era un renacuajo / así nací], parece evocar aquel día en el despacho del predicador.^[111] Los antiguos miembros de MSFB Norman Harris y Ron Kersey apañaron los arreglos de Spierer para darle un sofisticado, ya familiar, toque Filadelfia, pulido y arrollador, a la vez que Tom Moulton, uno de los grandes talentos de la música disco, se encargaba de la remezcla. Entre tanto, Bean aportó una vívida intensidad góspel a la canción. «Todo el estudio bullía de alegría, exaltación y libertad —recordó más tarde—. El ánimo que reinaba convirtió la sesión en un encuentro ecuménico... ¡El mismo Dios fue el productor ejecutivo!».

Desafortunadamente, Dios no estaba al cargo del repertorio de las emisoras. «La contraseña en la industria musical se llama dinero —declaró Bean a *The Advocate*—. Si el sencillo tiene éxito, espero que muchos otros sellos se sumen al carro. Saldrán a buscar artistas gays por todas partes». Sin embargo, los empresarios heterosexuales advirtieron a la Motown que el disco no tenía cabida en sus clubs, las emisoras de radio lo ningunearon y el sencillo volvió a topar con un techo de cristal. En cualquier caso, Bean había hecho pública su declaración. «Me sirvo de mi voz para decir a los gays que se deben sentir bien por ser gays, por más que haya gente como Anita Bryant», afirmó.

El fracaso con el gran público de «I Was Born This Way» demostró que la música disco no era el vehículo más indicado para mensajes explícitos. Otro disco de debut lanzado aquel año, «Dance, Dance, Dance (Yowsah, Yowsah, Yowsah)», infiltraba su crítica social en la pista de baile con mucha mayor sutileza.

1977 no sólo fue un gran año para la música disco y el activismo gay, también fue uno de los más movidos de la historia de Nueva York: ola de calor, apagón general, los asesinatos del Hijo de Sam y unas elecciones municipales que decidirían el futuro de una ciudad que estaba contra las cuerdas.

En las elecciones de 1973, Abe Beame, antaño interventor del alcalde Lindsay, había vencido con 67 años a su antiguo jefe y se dispuso a pasar buena parte de su mandato tratando de salvar a la ciudad de la bancarrota. Había heredado una bomba de relojería fiscal de manos de Lindsay, quien, por miedo a exacerbar el malestar racial, siguió endeudándose en lugar de recortar en servicios. Beame despidió a funcionarios municipales, aunque luego debió de readmitir a la mayoría por la presión de los sindicatos. En 1975, la solvencia crediticia de Nueva York era tan precaria que ya no podía recaudar fondos con la venta de bonos, de modo que Beame recurrió a despidos masivos y a drásticos recortes. Los trabajadores de la limpieza convocaron una huelga, lo que dejó 58 000 toneladas de basura pudriéndose bajo el calor. En octubre, el alcalde viajó a Washington para implorar ayuda del presidente Ford, pero sólo recibió un sermón sobre contabilidad. William Brink, jefe de redacción del *Daily News*, se sacó de la manga uno de los titulares más famosos de la historia de los tabloides: «Ford to City: Drop Dead» [Ford le espeta a NY: ahí te mueras]. Desdeñada por buena parte de la Norteamérica media por su progresía y su presunta decadencia, la condición de paria de Nueva York quedaba de tal modo confirmada.

Ya en 1977 la situación era algo menos desesperada gracias a una nueva asignación de fondos y a la llegada a la Casa Blanca de Jimmy Carter, que había prometido durante su campaña que «nunca dejaría pudrirse a la gente de la mejor ciudad del planeta».^[112] En cualquier caso, la criminalidad seguía fuera de control. En 1976, el mismo año en que *Taxi Driver* de Martin Scorsese retrataba Gotham [NY] como una sentina infernal, la policía registraba un récord de 75 delitos por hora. La ciudad, desmoralizada y dividida, parecía a punto de estallar. Sólo necesitaba un detonante.

En la calurosa y húmeda noche del 13 de julio de 1977, una serie de relámpagos, averías y errores humanos provocaron un apagón general en los cinco distritos de Nueva York. En pocos minutos los primeros saqueadores empezaron a tomar las calles y la policía se veía ya superada, a la vez que las celdas de las comisarías rebosaban de arrestados. Los guetos del South Bronx y del barrio de Bushwick en Brooklyn se llevaron la palma. Algunos saqueadores, presas de un hastío injertado de furia nihilista, pegaron fuego a los comercios asaltados. Cuando el sol resplandeció a la mañana siguiente, una cortina de humo negro se cernía sobre Bushwick y el pavimento estaba tapizado de cristales rotos. La noche se había saldado con 1000

incendios y 3776 detenciones, el mayor arresto masivo de la historia de la ciudad. Para el alcalde Beame fue «una noche de terror» y los comentaristas lamentaban el contraste con el pacífico estoicismo con que había transcurrido el apagón de 1965. Aunque la desesperación de la vida en el gueto no era excusa para aquella devastación desbocada, no dejaba de ser su causa primera. Un sacerdote católico de Brooklyn declaró a *Time*: «Cuando se fue la luz, la gente se dijo “Es la ocasión para devolvérsela a los guapos que nos han estado esquilmando”». Sin embargo, el artículo de *Time* concluía reseñando que los guetos eran los barrios que habían sufrido los mayores daños: «No hay botín que pueda compensar a los saqueadores por lo que han perdido».

Tres meses antes de la noche más oscura de Nueva York, un club que acababa de abrir sus puertas en la calle 54 Oeste prometía ser el culmen de la sofisticación hedonista. Studio 54 era una ocurrencia tremendamente ambiciosa de dos restauradores de Brooklyn, Steve Rubell e Ian Schrager, que convirtieron un viejo teatro en una fantasía de sexo y dinero. Causó sensación inmediata en la esfera del cotilleo, con parroquianos de la flor y nata (descritos por el escritor Anthony Haden-Guest como «una guardia pretoriana, una selecta unidad operativa») tales como Andy Warhol, Truman Capote, Liza Minelli y Bianca Jagger. En tanto que el apagón había mostrado la cara más aterradora de Nueva York, el relumbrón exclusivo de Studio 54 representaba su sueño más dulce, el de la ciudad infatigable, curiosa y dinámica. Chic era una banda con la suficiente inteligencia y sutileza como para aunar ambas vertientes: el gusto por la evasión y la perfecta comprensión de aquello que la promovía.^[113]

El guitarrista Nile Rodgers se inició en el mundo del disco con una perspectiva única. En su adolescencia había tomado ácido, algo que lo había llevado hacia el *rock* psicodélico y luego hacia la política radical. Había sufrido los gases lacrimógenos de la policía en protestas contra la guerra, se había unido a los panteras negras cuando estaba aún en el instituto y había buscado la vida cantando canciones protesta en Central Park. A pesar de un primer encuentro algo tirante, este disparatado jipi negro forjó una férrea amistad con el más convencional Bernard Edwards, un bajista prodigioso que tocaba también en el circuito neoyorquino. En 1977, inspirados por el aparatoso glamur de Roxy Music, formaron Chic.

A la vista de su bagaje, era inevitable que Rodgers contemplara la idiosincrasia hedonista de la música disco a través de un prisma sociopolítico.

El fin de la Guerra del Vietnam nos hizo sentir victoriosos —le dijo al escritor Peter Shapiro—. Los activistas unieron fuerzas: el Poder Negro con el movimiento gay con el movimiento feminista. Salimos todos juntos a protestar. Y cuando aquello acabó, se nos presentó como una liberación para todos... ¿Y qué pasó entonces? Pues lo celebramos. Eso pasó. A mediados de los setenta, empezamos a celebrar las victorias.

Pero, al mismo tiempo, Rodgers era perfectamente consciente de los persistentes problemas en la economía municipal y nacional, batallas que aún estaban por ganar. Esta ambivalencia nutría directamente el sencillo de debut de Chic, «Dance, Dance, Dance (Yowsah, Yowsah, Yowsah)». En tanto que muchos marchosos entendían la canción como un mero llamamiento a la fiesta, algunos quizá reconocieran la palabra arcaica «yowsah» de la película de Sidney Pollack de 1969 *Danzad, danzad, malditos*. La película era un retrato de las maratones de baile que se celebraban durante la Gran Depresión, en las que las parejas bailaban hasta desplomarse a fin de llevarse el dinero del premio. Bajo esa luz, la exigencia de la canción de «seguir bailando» parecía teñida de desesperación.

Afortunadamente para las perspectivas profesionales de Chic, todo lo que oían los bailarines era el ritmo diligentemente contagioso generado por Rodgers, Edwards y la batería Tony Thompson. De modo parecido, los millones de personas que convirtieron el tercer sencillo de Chic, «Le Freak», en uno de los más vendidos de todos los tiempos eran completamente ajenos a su gestación durante una contrariada *jam session* grabada después de que Rodgers y Edwards no fueran admitidos en Studio 54 la Nochevieja de 1977. Movidos por el cabreo ante el elitismo del «puto Studio 54 y sus gilipollas», se tituló de entrada «Fuck Off».

El gusto de Chic por los dobles sentidos, algo que se remontaba al «período de fermentación» del *soul* a mediados de los sesenta, era sólo en parte una estrategia artística. También reflejaba las diferencias entre Rodgers y Edwards. «Era un pacto entre Bernard y yo», le contó Rodgers al biógrafo de Chic Daryl Easlea. «Los panteras negras no iban a intervenir en la politización de nuestra música. Lo que significaba que las letras debían escribirse con la mayor inteligencia... Me duele que la gente no comprenda el contenido intelectual de nuestras letras después de lo mucho que trabajamos en cada canción». A la revista *Blender* declaró que los temas de Chic tenían «DHM: Deep Hidden Meaning» [profundo significado oculto].

Pero en ocasiones dicho significado estaba tan enterrado que era imposible exhumarlo. «At Last I Am Free», una canción espectral y crispada, rota, había sido compuesta por Rodgers como un tema *rock* a principios de los setenta, tras una manifestación de panteras negras en Central Park en la que, lastimado y ciego de ácido, trastabilló entre el gas arrojado por la policía hasta los lindes del parque, de ahí la frase «I can hardly see in front of me» [apenas veo nada ante mí]. Pero cuando Edwards alteró la letra en un sentido más romántico —la cantante se ve cegada por las lágrimas y no por los gases lacrimógenos—, nadie podía ya deducir el origen de la canción.

La lectura política de la música disco por parte de Rodgers era sincera pero extremadamente minoritaria. Unas semanas antes de su altercado con el personal de acceso a Studio 54, la música disco pasó a ser un fenómeno global con el estreno de la extraordinariamente exitosa *Fiebre del sábado noche* de John Badham, la historia del bailarín disco italoamericano Tony Manero (John Travolta) para quien la música

encarna su pasaporte de salida del Brooklyn proletario. Rodgers lo contempla como un estudio «genial» sobre el racismo y la identidad de clase, y señala los 2,5 millones de copias vendidas de la banda sonora «como algo tan válido y relevante como un mensaje en boca de los Sex Pistols». Sin embargo, la afirmación parece algo excesiva para una película que vendía una versión fundamentalmente blanca y hetero del sueño disco a la Norteamérica media por medio de los falsetes de los Bee Gees y los contoneos de Travolta.

Si *Fiebre del sábado noche* atenuaba el crisol pansexual, multirracial que generó el fenómeno disco, Village People lo caricaturizó de modo fatídico. El quinteto, reunido por los productores franceses Henri Belolo y Jacques Morali, cuyos miembros aparecían disfrazados de poli, motorista, albañil, vaquero e indio (nativo-norteamericano no es el término más apto en este caso), presentaba una versión afectada e histriónica de la cultura gay capaz de cosechar éxitos estrepitosos con «YMCA», «In the Navy» y «Go West». Por más que uno pudiera leer generosamente «Go West» como un himno a la nueva meca gay de San Francisco («Estoy tratando sinceramente de producir canciones que faciliten la aceptación de los gays», declaró Morali a *Newsweek*), no podemos negar que la mayoría de los oyentes se tomaban Village People como una vistosa humorada.

En febrero de 1979, la música disco era una industria de 4000 millones de dólares, una facturación superior a la de Hollywood, con 20 000 discotecas funcionando en todo el país. Aquel año, durante nueve meses seguidos, todos los sencillos que coparon las listas norteamericanas eran de música disco. Inevitablemente, lo sublime lindaba con lo ridículo. Entre los intrusos menos estimulantes que se sumaron al carro estaban Rod Stewart, Ethel Merman y Mickey Mouse.^[114] Ni siquiera Nile Rodgers puede ofrecer una defensa sociopolítica para eso. En tanto que los mejores álbumes disco seguían prodigándose con esmero, el estilo podía ya reducirse fácilmente a una fórmula: cuerdas melosas de sonido Filadelfia + letras insulsas + compás desbocado 4/4. «Demasiados productos, demasiada gente, demasiadas discográficas que se arrimaban a ese tipo de música — le dijo Giorgio Moroder a Anthony Haden-Guest—. Fue como morir de éxito». Para la mayoría de los norteamericanos, escribe Peter Shapiro, la música disco «consistía en escuchar “YMCA” seis veces por noche en el bar Rainbow de un Holiday Inn en Springfield, Illinois, al tiempo que se ejecutaba una manida coreografía con un puñado de viajeros de comercio».

.....

Pero mientras la música disco se convertía en víctima de su popularidad, algunos talentos sofisticados todavía seguían produciendo discos sólidos y brillantes. La asombrosa «There But for the Grace of God Go I» (1979) de Machine fue obra de August Darnell, un mestizo graduado en teatro que había sido miembro, junto a su

hermano, de Dr. Buzzard's Original Savannah Band, un grupo excéntrico e ingenioso a medio camino entre el ático de lujo y el gueto. Vinculado a la, por otra parte, anodina Machine, ideó una parábola turbadoramente contagiosa de las aspiraciones truncadas de la clase media, en que una pareja de hispanos huyen del Bronx para criar a su hija en un lugar «sin negros, judíos ni gays» (una frase cantada con desconcertante vivacidad), para que, al cabo del tiempo, la chica salga medio asilvestrada y se largue de casa a los 16 años con un hombre mayor. La moraleja: «Demasiado amor es peor que ninguno».

Sin embargo, este tema es un botón de muestra único: no hay nada parecido en el mundo de la música disco y tampoco fue un éxito apabullante. La propia incursión de Kenny Gamble en el estilo disco con mensaje, «Let's Clean Up the Ghetto», grabada con una formación *all-star* a fin de recaudar fondos para la regeneración del centro de Filadelfia, también fracasó y podemos decir que comprensiblemente: la letra sobre huelgas de basureros, cucarachas y «todo tipo de enfermedades» podía estropear el sábado noche al más pintado.^[115]

En contraste, algunos de los más afamados álbumes disco fueron politizados *a posteriori* por oyentes que generalizaban sentimientos particulares desde su propia óptica, para sorpresa a menudo de los propios creadores. Lo mismo había sucedido con fans del *soul* que se habían dedicado a reinterpretar temas como «Dancing in the Street» hacía un decenio. Gene McFadden y John Whitehead, el dúo que compuso «Back Stabbers» para los O'Jays, estaban simplemente celebrando su emergencia como artistas reconocidos tras años de injusto anonimato cuando escribieron «Ain't No Stoppin' Us Now», pero el tema devino un himno políticamente cargado entre la comunidad negra. De modo parecido, la colosal «I Will Survive» de Gloria Gaynor, a pesar de haberse acogido como un grito de guerra feminista, arraigaba en problemas más estrictamente personales: tras lastimarse la columna después de una caída en el escenario, Gaynor temió que su carrera hubiera concluido y grabó la canción embutida en una faja lumbar.

Luego estaba Sylvester James, un homosexual franco y declarado que había pasado tres años en la *troupe* contracultural y travestida de San Francisco conocida como las Cockettes antes de convertirse al disco. Su éxito de 1978 «You Make Me Feel Right (Mighty Real)» fusionaba su eufórica voz góspel con los briosos sintetizadores del productor Patrick Cowley para cosechar un hito dentro del estilo disco gay conocido como Hi-NRG, en el que la «autenticidad» equivalía a la honestidad sexual. Verde aún para la fama, Sylvester abominaba de la atención mediática sobre su sexualidad extravagante.

Nunca fui un defensor de los derechos de los gays —dijo más tarde a *NME*—. Y, en cualquier caso, en la comunidad hay demasiado mamoneo: discriminación en unos grupos contra otros grupos. Así que ¿cómo puedes salir a pedirle al mundo que acepte tu estilo de vida cuando ni siquiera tú estás dispuesto a aceptar ese mismo estilo de vida?

Quizá el ejemplo más famoso sea «We Are Family» de Sister Sledge, escrita por Chic. El título remite al estrecho vínculo entre las cuatro hermanas de la banda, un factor que parecía hacer mella entre los oyentes negros, gays y feministas.^[116] En cada caso se terciaba la superación de algún mal trago: depresión, mal de amores, opresión. Pero el último éxito mayúsculo de Chic venía a revelar amargamente que dichos apuros no se habían desvanecido y que el lobo seguía guardando la puerta del club nocturno. Claro está, la canción fue bautizada «Good Times».

.....●.....

En 1979, una huelga de los trabajadores iraníes del petróleo, seguida por el derrocamiento del sah por la revolución islámica del ayatolá Jomeini, dio lugar a una nueva crisis energética mundial. En Estados Unidos, al dispararse los precios del crudo, la inflación se desbocó, a la vez que las drásticas medidas de la Reserva Federal para contenerla —reducción de los tipos de interés, básicamente— estaban a punto de hundir al país en una larga recesión. El dólar, ya débil durante casi todo el decenio, estaba en caída libre. El 15 de julio, el presidente Carter se dirigió a la nación y diagnosticó que Estados Unidos parecía «ir a la deriva, sujeto a la parálisis y el estancamiento», lo que revelaba «una crisis de confianza». Su advertencia era severa: «La erosión de nuestra confianza en el futuro amenaza con destruir el tejido social y político de Norteamérica».

«Good Times» no mostraba confianza alguna en el futuro. Más incluso que «Dance, Dance, Dance», describía la vida nocturna como un tiiovivo del que los cantantes están demasiado asustados como para bajarse. «Recuerdo que los periodistas nos criticaban —declaró Rodgers a *Blender*—. ¿Cómo podía nuestra música ser tan fiestera y hedonista en una época tan mala? Pero nosotros éramos conscientes del contexto histórico». De hecho, es una música veteada de alusiones a canciones optimistas de la era de la Depresión: «Happy Days Are Here Again» (tema de la campaña de 1932 de FDR) y «About a Quarter to Nine» de Al Jolson. «Si Dylan se hubiera plantado ante un tanque cantando “Vuelven los buenos tiempos”, la gente habría dicho “Vaya, qué cosas tiene Bob” —se quejaba Rodgers con Easley—. Habría resultado perfectamente comprensible».

«Good Times» es a la vez una celebración y una elegía. Al tiempo que la línea de bajo de Edwards, novedosa y enérgica, le infundía ritmo bailón, los vocalistas Fonzi Thornton, Michelle Cobbs, Alfa Anderson y Luci Martin cotorreaban inanes aspiraciones de vida muelle («almejas servidas en concha y patines, patines») y advertían: «A rumour has it that it's getting late / Time marches on, just can't wait» [dicen que se hace tarde / el tiempo pasa, no puede esperar].

La canción resumía la nostalgia consciente inserta en el corazón de la música disco: la sensación de que la diversión, lejos de ser vana, es algo serio, ganado con esfuerzo, aunque efímero. Fue número 1 durante seis semanas después de un suceso

que pasó a conocerse como «el día en que murió la música disco». El tiempo pasa.

.....

En julio de 1979, Michael Veeck era responsable de promoción de los White Sox, uno de los equipos de béisbol de Chicago. Llevaban una temporada pésima y la asistencia a los partidos se había desplomado, cuando Veeck ingenió una treta. En el descanso entre dos partidos se celebraría un Disco Demolition Derby [una destrucción de álbumes disco], y quienes llegaran con un álbum disco para ser destruido podrían entrar por 98 centavos. El cómplice del montaje fue el DJ Steve Dahl, que durante meses había encabezado una campaña contra la «temida enfermedad musical conocida como disco».

Aunque existían sólidos motivos estéticos para oponerse a los síntomas más cutres de la fiebre disco, Dahl representaba la veta más desagradable de la pujante reacción antidisco. Desde 1978, algunos locutores incendiarios ya habían convocado sesiones de destrucción de discos, al tiempo que agraviados roqueros de carné habían empezado a exhibir camisetas con el lema «Muerte al disco». Se trataba de los herederos espirituales de los reaccionarios guardianes que se habían manifestado por el centro de Manhattan en 1970, sólo que esta vez no era la bandera lo que se veía amenazado, sino la virilidad misma. En un estudio sobre aquella ofensiva, un experto en comunicación concluyó: «Está claro que algunas personas detestan la música disco por ser negra y gay». Incluso quienes no eran declaradamente intolerantes, apuntó, sentían que les faltaban «cojones». Aquello era la manifestación patente de la política del resentimiento de Nixon y Agnew. Un hecho revelador en tal sentido fue, en el verano de 1979, el nacimiento de The Moral Majority, el *lobby* cristiano conservador y profundamente homofóbico de Jerry Falwell.

En la noche del 12 de julio, el estadio de Comiskey Park estaba a reventar: 90 000 personas apiñadas en unas gradas con capacidad para 52 000. Algunos hinchas impacientes arrojaron discos a los jugadores durante el primer partido, junto con latas de cerveza y petardos. Cuando concluyó el encuentro, Dahl, en uniforme de combate, apareció montado en un *jeep* para detonar una caja de elepés mientras entonaba el cántico «¡Disco da asco!». Al instante quedó horrorizado al ver que aquello se convertía en la señal para que los hinchas invadieran la cancha, asolando el campo y prendiendo fuegos. Tras fracasar las peticiones de calma, los disturbios fueron atajados por la policía montada. El desmadre copó los titulares del país al día siguiente. «Nos pareció como una quema de libros propia de los nazis —le dijo Nile Rodgers a Easlea—. Esto es Norteamérica, cuna del *jazz* y del *rock* y había gente asustada incluso de pronunciar la palabra “disco”. Nunca había visto nada parecido».

Con todo, existe el riesgo de simplificar en exceso la oposición a la música disco. Dahl, que rechaza toda acusación de homofobia, ha aducido con cierta razón que la música disco era sólo el pararrayos de la Norteamérica media frustrada por una

economía maltrecha y la moral nacional por los suelos: «La música disco fue quizá un catalizador porque ya era un chivo expiatorio común». Y la ofensiva no provenía únicamente de la Norteamérica blanca. Persiguiendo nuevos mercados, la mayoría de los grandes músicos negros pulieron sus aristas para filtrarse en la pista de baile (disco) o en el dormitorio (*soul* suave) y, cuando la música disco se estrelló, toda la música negra salió perjudicada. Jesse Jackson organizó boicots a través de su Operation PUSH, a la vez que George Clinton tachó a la música disco de «efecto placebo» y defendió su extinción a través del *funk* en el tema de Parliament «Bop Gun (Endangered Species)» (1977). «They're spoiling the fun / We shall overcome» [se cargan la fiesta / lo superaremos], soltó, acogiéndose a la retórica de los derechos civiles contra el nuevo enemigo cultural. En tanto que la gente del «Disco da asco» la consideraban demasiado negra, Clinton la veía demasiado blanca. Las implicaciones políticas de la música disco eran, como poco, complejas. «Cada vez que una persona de color denigraba dicho estilo, resultaba mucho más fácil que la sociedad en general lo atacara», se quejaba Alfa Anderson de Chic a Easlea.

A su vez, los punks izquierdosos sentían rechazo por la aparente inconsciencia y apatía de la música disco, como expresa el tema «Saturday Night Holocaust» (1978) de los Dead Kennedys. El crítico de *rock* de Nueva Jersey Jim Testa, que había escrito la letra de la filípica antidisco «Put a Bullet Thru the Jukebox» de Slickee Boys, argumentaba que «había un montón de razones artísticas, legítimas para odiar la música disco, razones que nada tenían que ver con el desagrado por los negros o los gays».

La defunción de la música disco también ha sido motivo de exageración. La idea de que murió en Comiskey Park es la que adoptaron Tony Manero, Village People y la cadena Holiday Inn. Mientras tanto, los devotos recalcitrantes seguían bailando a la vez que la música evolucionaba, como sucede con todos los géneros. Chic pasó a producir a Diana Ross y Debbie Harry, en tanto que Rodgers, en solitario, cosechó éxitos arrolladores con Bowie (*Let's Dance*) y Madonna (*Like a Virgin*). La veta contracultural de la música disco se manifestó en la sofisticada producción de Ze Records, donde August Darnell se reinventó a sí mismo como Kid Creole, al tiempo que Was (not Was) de Detroit señalaban el advenimiento de la administración Reagan con la paranoia funky «Tell Me That I'm Dreaming» (1981). Los clubs gays siguieron apegados al galope hiperactivo de Hi-NRG, pero aquella etapa despreocupada estaba a punto de llegar a su fin por culpa de algo bastante más destructivo que una horda de paletos en Comiskey Park.

El 5 de junio de 1981, la agencia Centers for Disease Control notificó que cinco varones homosexuales de Los Ángeles padecían una deficiencia del sistema inmunitario desconocida hasta la fecha. Al año siguiente, la enfermedad fue descrita y bautizada oficialmente: sida. Patrick Cowley, el productor que había ideado el sonido de «You Make Me Feel Mighty Real» de Sylvester, falleció en noviembre de 1982, él fue una de las primeras víctimas. El propio Sylvester murió seis años

después por complicaciones asociadas con el sida. Carl Bean, que había abandonado la música para formarse como sacerdote poco después del fracaso de «I Was Born This Way», fundó la Unity Fellowship of Christ Church en Los Ángeles y emprendió una tarea pionera en la asistencia de pacientes negros con VIH/sida. Quien cantara «I Was Born This Way» [así nací], dedicó las décadas siguientes a obrar en consecuencia.

«Me acusaron de asesinato»

Linton Kwesi Johnson, «Sonny's Lettah (Anti-Sus Poem)», 1979



Linton Kwesi Johnson, 2 Tone y Rock contra el Racismo

Un joven negro enfrentándose a un agente de policía durante los disturbios de Brixton, Londres, 11 de abril de 1981.

«¿Tenemos a algún extranjero entre el público esta noche?». Éste fue el mal comienzo de Eric Clapton aquel 5 de agosto de 1976 en el Odeon de Birmingham. Uno de los artistas que más había hecho por popularizar el *blues* en Gran Bretaña, un

músico que incluso había versionado a Bob Marley, estaba a punto de ganarse un puesto ignominioso en la historia de las relaciones raciales en el país.

Visiblemente borracho, Clapton procedió a compartir con su público sus opiniones sobre la inmigración y la necesidad de impedir que Gran Bretaña se convierta «en una colonia dentro de 10 años». A tal fin, prometió su apoyo a Enoch Powell, el revoltoso diputado cuya notoria jeremiada de 1968 contra la inmigración, rebosante de escabrosas anécdotas, chismes raciales y una clásica alusión al «río Tíber espumeando de sangre» lo había convertido en persona non grata en los corros de la política nacional, pero también en un héroe para muchos británicos. Relegado a la cuneta del Parlamento por el líder conservador Edward Heath, Powell se había pasado a los unionistas del Ulster en 1976, pocos meses antes de los comentarios de Clapton, y volvió a la carga advirtiendo que si no se imponían restricciones a la inmigración, Gran Bretaña sería escenario de una guerra racial que haría «envidiable» el conflicto de Belfast. Poco después, el adolescente sij Gurdip Singh Chaggar fue apuñalado hasta la muerte en Southwall, al oeste de Londres, por una cuadrilla blanca. «Uno fuera: un millón pendiente», respondió John Kingsley Read, líder del ultraderechista Frente Nacional.

Constituido un año antes del discurso sobre «los ríos de sangre» de Powell, el FN parecía dispuesto a ganarse a los votantes antiinmigración alejados de los grandes partidos. A mediados de los setenta, se mostraba sorprendentemente fuerte en elecciones parciales y alcanzó un máximo de 17 000 miembros.

Por primera vez, a nuestros buzones llegaba la propaganda de cuatro partidos en lugar de los tres habituales —recuerda Tom Robinson—. Sabiendo lo que sabemos sobre cómo Hitler accedió al poder posando como [el líder de] un partido legítimo, teníamos la impresión de que la ultraderecha sólo necesitaba poner un pie en la puerta.

Al mismo tiempo, la militancia se ganó una reputación de brutal. En junio de 1974, una marcha del FN topó con una contramarcha izquierdista en Red Lion Square y el estudiante Kevin Gately se convirtió en la primera víctima mortal en una manifestación británica desde 1919.

Así se mostraba la versión más cruda del racismo británico, pero los británicos negros también debían lidiar con una variedad cultural más invasiva. Las comedias televisivas *Till Death Us Do Part* y *Love Thy Neighbor* fueron concebidas como sátiras sobre la intolerancia de raíz proletaria, pero atrajeron a muchos televidentes a quienes los términos «negraco» y «pakito» les resultaban hilarantes. Los monólogos cómicos racistas de Jim Davidson y Bernard Manning se veían a la vez como pasatiempo familiar igualmente tronchante. «Resulta muy difícil explicarle a un blanco lo que significa ser el destinatario de la opresión racial —dice el poeta jamaicano Linton Kwesi Johnson con solemne, casi intimidatoria, autoridad, como un maestro que lidiara con un pupilo voluntarioso pero algo lento—. La raza era algo

que estaba en todas partes: en la escuela, en las calles, allí donde fueras, te veías sometido a abuso racial... Aquello estaba a la orden del día».

La última semana de agosto de 1976, la misma curiosamente en que se desencadenaron los altercados del carnaval de Notting Hill, apareció una carta furiosa en todas las grandes publicaciones musicales, que iba firmada por diversas personas que se presentaban como Rock Against Racism (RAR). «Queremos organizar un movimiento de base contra el veneno racista en la música —concluía, con una agria posdata—: ¿Quién mató al *sheriff*, Eric [Clapton]? ¡Está claro que no fuiste tú!», y la dirección de un apartado de correos donde podían escribir los lectores para recabar más información. Todo había sido idea del fotógrafo Red Saunders, un veterano activista implicado en el teatro de agitación propagandística y agraviado por el vómito de Clapton. «Después de recibir 400 cartas, pensé, mierda, la cosa va en serio», recuerda Saunders.^[117]

Aunque el RAR coincidió con el punk, era un colectivo mucho más vasto y, cuando hablamos de la vertiente política del punk, se trata de la alianza transversal de géneros que se formó bajo el paraguas del RAR: la onda más activista del punk, el sonido multirracial de 2 Tone, los cabezas visibles del *reggae* británico y artistas que iban por libre como Tom Robinson. Esta causa era el postergado equivalente británico de los movimientos por los derechos civiles y contra Vietnam en Estados Unidos. A lo largo de los meses y años siguientes, el RAR movilizaría a grupos y seguidores a una escala sin precedentes, inspirando así el primer *boom* británico de auténticas canciones de actualidad.

Se abría un camino lleno de oportunidades —dice Saunders—. El tren se detuvo en el andén donde pululaban todos estos variopintos personajes: rastas, punks, progres y desencantados en general sin filiación concreta. Las puertas se abrieron, se subieron todos y nos pusimos en marcha.

.....

Linton Kwesi Johnson había nacido en la Jamaica rural en 1952 y había sido criado por su abuela en una aldea sin agua corriente, iluminación en las calles ni televisión. Descubrió la poesía gracias a la Biblia y podía recitar de memoria pasajes del Antiguo Testamento. En 1963 se reunió con su madre en Londres, donde quedó pasmado por el racismo cotidiano. Percibió que ni siquiera algunos de sus maestros «podían disimular el desprecio». Recuerda la secuela del discurso de Powell: los asaltos e incendios perpetrados contra familias inmigrantes. Un día, a una clase de debate de sexto curso acudió «una mujer notable» llamada Althea Jones, figura clave del movimiento de los panteras negras británicos, sin vínculos estrictos —aunque afín— con la organización norteamericana. Empezó entonces a asistir a las reuniones de

las juventudes y a vender el *Black People's News*, antes de entrar como miembro de pleno derecho. A través de los panteras negras y del editor y activista de Trinidad John La Rose, Johnson se familiarizó con poetas caribeños como Derek Walcott y Kamau Brathwaite, así como con ídolos de la esfera más enrollada como Sartre, Neruda y Hesse, a la vez que aprendió más acerca de los movimientos de liberación en Estados Unidos y en África. «Fue una época en que se removieron las conciencias de los jóvenes negros».

Después de la disolución de los panteras negras en 1972, Johnson asistió al Goldsmiths College y pasó por un período de nacionalismo cultural. «Me sentí atraído por lo rastafari por sus claros sentimientos anticoloniales y sus raíces en Marcus Garvey —dice—, pero nunca me hice rasta. No podía hacerme a la idea de la repatriación masiva de los negros a África. Era como retrasar el reloj de la historia».

Sus primeros poemas, publicados por el *Race Today Collective* de John La Rose, indagaban en la violencia en las discotecas y en las calles. «Para mí, escribir versos era un acto político y los poemas eran armas culturales en la lucha de liberación negra —dice—. Trataba de que la música fuera lo más entretenida posible sin que distrajera de la seriedad del contenido político». Una de sus influencias fueron los Last Poets: «Hacían poesía de onda *jazz* y yo deseaba hacer poesía *reggae*». Empezó junto a un trío de percusionistas rastas, Rasta Love, al que conocía de la escuela. «Yo improvisaba palabras que se acordaran con los ritmos y cánticos. No dejaba de oír música en el lenguaje».

Para cuando Johnson grabó su primer álbum en 1978, *Dread Beat an' Blood*, junto al músico pionero del *reggae* en Inglaterra Dennis Bovell, ya contaba con una obra poética consistente; de hecho, la mayoría de los temas del disco habían aparecido ya en un volumen de 1975 con el mismo título. Hoy se sigue describiendo como un «activista cultural» más que como artista, dedicado a su tarea con una atención periodística por el detalle. «It Dread Inna Innglan (For George Lindo)» era un homenaje al obrero negro de Bradford que había sido injustamente encarcelado por robo y liberado más tarde gracias a los esfuerzos de *Race Today*. «Man Free (For Darcus Howe)» celebraba la liberación del director de la revista *Race Today* tras tres meses de prisión por presunta agresión a un policía. En *Forces of Victory* (1979) trataba una cuestión que ni siquiera el negro menos comprometido podía ignorar: la odiada ley SUS.

Ésta, que permitía a la policía arrestar a cualquiera que fuera sospechoso de «pretender cometer una falta punible», se remontaba a la Ley contra el vagabundeo de 1824, que había permanecido en suspenso hasta que la policía la resucitó a todos los efectos en los años setenta para aplicarla de manera desproporcionada contra los jóvenes negros. Sus ejecutores más temidos eran los Special Patrol Groups (SPG) y su aplicación empezó a tornarse rutina. La regularidad insidiosa con que se detenía a los jóvenes negros fomentó la inevitable mentalidad de «nosotros contra ellos».

Solíamos bromear con que los negros nunca salían a correr porque un hombre negro corriendo por la calle se confundía sistemáticamente con un delincuente —dice Don Letts—. Cuando iba al cine solía salir media hora antes porque sabía que me pararían y me perdería el principio de la película. Era casi gracioso. Pero claro, luego leías los titulares sobre personas a las que habían matado.

Como a la mayoría de los jóvenes negros británicos, a Johnson lo habían parado y cacheado por la calle en numerosas ocasiones. En 1972 había sido erróneamente acusado de agresión después de haber apuntado el número de identificación de unos agentes de policía que estaban apaleando a unos jóvenes negros. La experiencia de Johnson y las de sus amigos se fundieron en la historia de Sonny. «Sonny Lettah (Anti-Sus Poem)» es un poema epistolar escrito por un joven inmigrante a su madre en Jamaica. Al igual que muchas de sus poesías, fue escrita mucho antes de que se grabara, en algún momento de mediados de los setenta. Aquí Johnson no necesita hacer gala de su indignación extrema o explicar por qué la ley es injusta: se limita a contar la historia de un hombre.

La carta empieza con la dirección del remitente: la cárcel de Brixton. Sonny se muestra vacilante, como disculpándose: «No sé cómo decirte esto... hice lo que pude». Había prometido cuidar de su hermano menor Jim, así que cuando tres polis pararon a Jim cuando esperaba el autobús y empezaron a pegarle, Sonny intervino. Le arrea a un policía, que se da con la cabeza contra un cubo de basura y muere. La música, fluida e intrigante, se detiene de pronto. Sonny explica que Jim ha sido arrestado bajo la ley SUS, *Suspected person*, y que él, Sonny, ha sido acusado de asesinato. Con todo, no arremete contra la policía ni se lamenta de sus apuros: su único pensamiento es el de consolar a su madre con que todo, de algún modo, irá bien, a pesar de que el oyente sabe que no será así. Presentar una cuestión a la luz del sufrimiento personal es una estrategia emotiva eficaz; hacerlo en tono narrativo en primera persona resulta más potente que una docena de eslóganes. Aunque en aquellos ásperos tiempos, los eslóganes cumplían también su función.

.....

Después de que su carta apareciera en las publicaciones musicales, RAR fue cobrando protagonismo con velocidad prodigiosa. A pesar de que ocupaba unas dependencias del Partido Socialista de los Trabajadores (SWP), la asociación no se implicó en debates teóricos ni de facción sino que se ciñó estrictamente a un mensaje (antirracismo) y a un medio de propagarlo (música). «Se trataba de un frente unido de circunstancias —dice Red Saunders—. La gente comprendió que aquello era una emergencia y que había que dejar de lado las diferencias». El primer evento del RAR se celebró en un *pub* de Londres en noviembre de 1976, con la idea de que la gente se interesara por la música y se convirtiera luego a la causa.

En tanto que los jóvenes negros se habían radicalizado por el acoso policial, sus

coetáneos blancos estaban furiosos por formas de racismo más palmarias practicadas por el FN y por el más reducido y matón British Movement (BM), que atraía a los *skinheads* y a los *hooligans* que preferían la riña callejera a las urnas. En agosto de 1977, una marcha del FN contra la delincuencia que atravesaba Lewisham, al sur de Londres, degeneró en una batalla campal con el SWP, lo que inspiró la formación de un organismo más amplio, la Liga Antinazi (ANL). «Mientras la policía se preparaba para cargar —recordaba Dave Widgery del RAR—, una mujer afrocaribeña que había estado mirando desde el piso superior de su casa, instaló en la ventana un altavoz que resonaba con el “Get Up Stand Up” de Bob Marley».

Widgery era un prosista e intelectual enérgico, capaz de conectar el RAR con cualquier cosa desde el free jazz al constructivismo ruso. Describiendo el movimiento como «política de garaje», al hilo del *rock* garaje, veía el RAR y la ANL como «una oportunidad... para adoptar el espíritu cultural revolucionario de Mayo del 68 y trasladarlo a la crisis racial británica de los últimos setenta». En el primer número de la revista del RAR, *Temporary Hoarding*, sopesaba una llamada musical a las armas: «Queremos música rebelde, música callejera, música que rompa con el miedo imperante entre las personas. Música de crisis. Música de ahora. Música que sepa quién es el auténtico enemigo». Ambas organizaciones empezaron a colaborar para organizar su primer gran acontecimiento musical: un multitudinario concierto al aire libre en Victoria Park, al este de Londres, para el 30 de abril de 1978.

El concierto se programó para fomentar una mayor asistencia antirracista a las urnas en las elecciones locales (el East End era feudo del FN), al tiempo que para los fundadores del RAR —movidos por la política desde la revuelta parisina de Mayo del 68— se cumplía una década de intenso activismo. El concierto empezó a las 13.30 de la tarde y, mediada la actuación de la banda punk X-Ray Spex, 10 000 manifestantes afluyeron desde su concentración previa en Trafalgar Square. A lo largo de la tarde no dejaron de llegar autocares de todo el país, con su abigarrada mezcolanza de punks, jipis, sindicalistas y activistas de varios signos; al final de la jornada, el evento sumaba 80 000 participantes. El cartel exhibía el alcance de la coalición RAR: los Clash, X-Ray Spex y Jimmy Pursey de Sham 69 como representantes del punk, Steel Pulse de la escena *reggae* y luego músicos comprometidos como la Tom Robinson Band, que había impreso el logo del RAR y el manifiesto «Rebel Music» de Widgery en la funda de *Power in the Darkness*. De un plumazo, la fiesta despojó al punk de aquella ambigüedad política informal que exhibía a veces con esvásticas ocasionales. «Aquello fue su Woodstock y su Grosvenor Square», declaró Widgery.

A finales de año, el RAR había organizado 300 conciertos y cinco carnavales, con una base musical lo más extendida posible. Siguiendo la brecha abierta por el grupo Matumbi de Dennis Bovell, a mediados de los setenta emergió una oleada de bandas de *reggae* —Steel Pulse de Birmingham, Aswad, Black Slate y Misty in the Roots de Londres— que interpretaban vívidos relatos urbanos con encomiable estilo. También empezaron a salir de gira con grupos punk y Steel Pulse grabó el himno hecho a

medida para el RAR «Jah Pickney — R. A. R».. La alianza *reggae*-punk también alumbró a los Ruts, afines al RAR, que a su vez se sumaron al colectivo People Unite! de Misty in the Roots. Aunque claramente deudor de «White Riot», el «Babylon's Burning» de los Ruts era una asimilación incluso más potente del sentido de emergencia extrema común al *reggae*, a la vez que «S. U. S». fue coescrita por un socio negro de la banda que había padecido la ley SUS en sus carnes. En sus inicios, Linton Kwesi Johnson criticó al RAR por verlo como mero «entretenimiento», pero luego se convenció de que no era así. «De entrada, me mostré un poco cínico — admite—, pero más tarde empecé a darme cuenta de que estaban haciendo un trabajo importante. Reunieron a un montón de gente que no necesariamente se habría juntado bajo la misma bandera».

Dennin Bovell también volcó todas sus dotes de producción al trío femenino Slits (*Cut*, 1978) y a la belicosa banda pospunk Pop Group (*Y*, 1979). Tras embeberse de *reggae* en las fiestas del barrio marcadamente caribeño de St. Paul en Bristol, el Pop Group agitó una coctelera donde se mezclaban *funk*, *free jazz*, poesía beat, situacionismo y política radical. Salieron de gira con Johnson, tocaron en eventos benéficos contra la ley SUS y cantaron fervientes condenas a la sociedad occidental (de las que no se salvaban ni la banda ni sus oyentes), que resultaban ásperas andanadas incluso para el politizado tenor de los tiempos: «We Are All Prostitutes», «Forces of Oppression», «There Are No Spectators». «No veo nada que celebrar ahora mismo —gruñó Gareth Sager en *NME*—. Sería puro escapismo. La gente tiene esta concepción ridícula de que el rocanrol es una revuelta adolescente. Es patético».

Pero la muestra más clara del espíritu «Black and White, unite and fight» [«Blancos y negros, luchemos unidos»] propio del RAR era una nueva banda de Coventry llamada los Specials. «En 1976 había muy pocos músicos blancos y negros tocando juntos sobre el escenario —dice Red Saunders—. De pronto aparecieron los Specials. Cuando los vi, me dije, hostia, ya está hecho».

.....

Para cuando estalló el punk en 1976, Jerry Dammers ya tenía 24 años y una serie de bandas fallidas a sus espaldas. Hijo de un clérigo radical, era un talentoso organista que se había manifestado contra el *apartheid* y al que le costó varios años dar con la mejor fórmula de fusión entre música y política. En 1977 reclutó a algunos músicos de Coventry para una banda llamada Automatics, luego rebautizada Special AKA the Automatics, luego Special AKA y, por fin, Specials: cinco integrantes blancos y dos negros. Sus intentos iniciales de fundir punk y *reggae*, como recientemente habían hecho los Clash, eran algo descoyuntados y poco convincentes. Una gira con los Clash y un breve período al amparo de Bernie Rhodes en verano de 1978 tampoco fructificaron, pero parece que Dammers había aprendido algunas lecciones importantes. De Rhodes asimiló la importancia de contar con una imagen impactante,

a la vez que un violento incidente durante la gira con los Clash, en que la banda telonera Suicide fue apaleada por *skinheads*, le inspiró para embarcarse en un proyecto musical plenamente integrado.

En su adolescencia había visto *skinheads* bailando al son del *ska* y se dio cuenta de que el género encajaba perfectamente con el barullo bailongo del punk. Para ilustrar este nuevo enfoque concibió a un personaje al que bautizó como Walt Jabasco: un estiloso híbrido digno del pop art que cruzaba al chico rudo jamaicano con el skin británico y que pasaría a ser el referente del nuevo sello de Dammers, significativamente designado como 2 Tone. Tanto el nombre y el logo como la formación revelaban el mismo mensaje de armónica imbricación entre blancos y negros. En mayo de 1979, los Specials lanzaron su impetuoso sencillo de debut «Gangsters», tras cuya estela vinieron nuevas producciones de 2 Tone por obra de Madness, los Selecter y Beat. Otro grupo multirracial de las Midlands, el grupo de *reggae* UB40, lidiaba con temas como las hambrunas africanas («Food for Thought»), el *apartheid* («Burden of Shame») y el desempleo («One in Ten») con remarcable valor y agudeza.

«Se trataba de comenzar la revolución —dijo Dammers a Lois Wilson de *Mojo*—. Sentía que teníamos que integrarnos en la escena [*skin*] para cambiarla y que no se aliara con la extrema derecha». El álbum *The Specials* (1979) presentaba a un equipo multirracial fortalecido a través de la solidaridad en una ciudad donde el amor es un fiasco y la violencia acecha en todas las esquinas. En «Concrete Jungle» (llamada así por un tema de Bob Marley), Roddy Byers se consuela con «Glad I got my mates with me» [qué bien tener a los colegas conmigo], que revelaba la unidad del grupo en contraste con el compadreo chulesco de los cánticos *hooligans*, pero lo cierto es que dicha unidad era más bien frágil. «Era un grupo de siete personas —me dijo el cabecilla Terry Hall en 2003—. ¿Te crees que todos compartíamos las mismas creencias políticas? Pues no. Para nada. Pero todas las noches salíamos al escenario diciéndonos “esto es en lo que creemos todos”. Resulta bastante complejo».

Ante la cercanía de las elecciones generales, el RAR mandó a 40 bandas a recorrer las carreteras del país durante el Militant Entertainment Tour, destinado a recabar votos, y pasaban diapositivas con eslóganes e imaginería radical para evitar los discursos desde el escenario. El Partido Laborista llegó incluso a apropiarse del nombre del grupo para un anuncio en la prensa musical: «Don't just rock against racism, vote against it» [no bailes sólo contra el racismo, vota en su contra]. El FN, entre tanto, montó una última exhibición de fuerza en Southall, hogar de una de las mayores concentraciones de población asiática del país, el día 23 de abril. En esta ocasión, la ANL acabó enfrentándose a la policía, que protegía la marcha del FN más que a los propios fascistas: la ratio era prácticamente de un policía por manifestante. Al final de una jornada de choques brutales, Blair Peach, un maestro neozelandés de 33 años y activista de la ANL, había muerto, al parecer víctima de una paliza de unos agentes del SPG, aunque nunca se llegó a imputar a nadie. Otra víctima del SPG fue

Clarence Baker, mánager de *Misty in the Roots*, al que le fracturaron el cráneo y se le formó un coágulo en el cerebro. El funeral de Peach, como contó Mark Stewart, de Pop Group, a Simon Reynolds, fue tenso: «Todos iban con el puño en alto, mientras los helicópteros de la policía sobrevolaban la zona y nosotros enterrábamos a aquel pobre chico. Eran tiempos incendiarios».

Resulta algo casi único en el pop británico que sea posible reconstruir los sucesos clave del período a través de las canciones de actualidad que inspiraron. Peach fue homenajeado en «Reggae fi Peach» de Linton Kwesi Johnson, en tanto que Baker («que jamás fue un alborotador») era mencionado por sus amigos los Ruts en «Jah War», un relato apasionado de los eventos acaecidos en Southall cuya emisión por radio fue suspendida por temor a perjudicar a algunos de los manifestantes enjuiciados. Otro celebrado mártir fue Liddle Towers, un púgil *amateur* de 39 años cuya muerte a manos de la policía en 1976 inspiró «The Murder of Liddle Towers» de los Angelic Upstarts, así como «Blue Murder» de la Tom Robinson Band. Aquel tipo de «composición periodística» que John Lennon había sido patéticamente incapaz de acometer dignamente había llegado por fin a Gran Bretaña y lo había hecho en el momento justo.

.....

«No tengo mucho que decir —dijo Terry Hall en el escenario del Moonlight Club de Hampstead la noche del 2 de mayo—. Es víspera de elecciones y todo depende de vosotros». Aunque retrospectivamente la actitud de Hall ante un evento caudal parece algo abúlica, por entonces no era nada fuera de lo común. La amarga alienación de la que había brotado el punk emergió bajo la administración laborista, y quienes no se habían detenido a examinar atentamente los planteamientos de Margaret Thatcher difícilmente podían creer que las cosas pudieran empeorar.

Si Callaghan hubiera anticipado las elecciones, quizá habría podido conservar el poder, pero especuló con la recuperación económica y perdió. Entre noviembre y marzo, el llamado Invierno del Descontento, el país pareció colapsarse con una epidemia de activismo sindical. Una fábrica tras otra se vieron paralizadas por una oleada de huelgas sin precedentes, mientras los medios bombardeaban a los británicos con imágenes de dramática significación, desde estantes vacíos en los supermercados hasta las bolsas de basura sin recoger. El 28 de marzo, los conservadores forzaron una moción de censura, que perdió el gobierno por un único voto, viéndose así obligado a convocar elecciones, cuyo resultado estaba cantado. «Era como encontrarse en medio del océano en un crucero cuyas máquinas se hubieran parado —le confesó el consejero político de Downing Street Bernard Donoughue al escritor Andy Beckett—. Íbamos silenciosamente a la deriva».

Para muchos, la política partidista se antojaba irrelevante estando como estaba todo el sistema podrido, pero algunos activaron las alarmas acerca de la primera

ministra entrante. Joe Strummer quería mostrar un *collage* del rostro de Thatcher con una esvástica en la portada del EP de los Clash lanzado el día de las elecciones, *The Cost of Living*, pero Mick Jones vetó la idea. Linton Kwesi Johnson ya se había oído el peligro cuando en enero la líder *tory* declaró a un entrevistador: «La gente está bastante asustada de que este país se vea anegado por gente de otra cultura». Comparado con la imagen del Tíber evocada por Powell, se trataba de un comentario moderado, pero sin duda preocupante. «Han sembrado mucha insidia, mucha incertidumbre entre los blancos y negros», dijo Johnson a *NME* en abril. Sus opiniones resultaron lo bastante controvertidas como para que la BBC pospusiera la emisión de un documental dedicado a él, *Dread Beat an' Blood*, hasta pasadas las elecciones. En la filmación, Johnson recitaba la letra de «It Dread Inna Ingran»: «Maggi Tatcha on di go wid a racist show...» [Maggie Thatcher a la carga con su *show* racista].

Hecho el escrutinio, los *tories* contaban con una mayoría de 43 escaños, al tiempo que los votos del FN habían caído por debajo de los 200 000 votos. Sin duda, la actividad de la ANL y del RAR había atajado su avance. «No detuvimos el racismo —dice Saunders—. Lo que contuvimos fue la urgencia. Tapamos el boquete y evitamos ahogarnos, luego todos volvieron a sus cloacas». Johnson hace hincapié en un factor más siniestro: «[El FN] Perdió pie porque los *tories* captaron a un sector notable de su electorado con sus propias políticas racistas».

Con sus esperanzas de respetabilidad electoral hechas pedazos, el FN y el BM volcaron su atención a las calles y, de manera inquietante, a los conciertos de punk. En tanto que las propias iniciativas musicales del FN, Punk Front y Rock Against Communism, con bandas afines a la supremacía blanca como los Dentists, resultaron efímeras, el *hooliganismo* racista logró arrimarse a ciertos grupos ya existentes. Sobre todo, se apoderó de la bulliciosa escena punk proletaria conocida como Oi!, con gran pesar de muchas de las bandas. Mientras tanto, los bolos de Sham 69 se convirtieron, en palabras de Nick Kent de *NME*, «en pavorosas escabechinas», con turbas de *skins* asaltando el escenario a pesar de las peticiones de calma de Jimmy Pursey. La verdad es que su propia inconsistencia política tampoco ayudaba. Pursey podía invocar la armonía racial o quejarse de la «opresión del sistema», y enseguida glorificar el patriotismo proletario. «Pursey era valiente —tercia Saunders—. Sobre el escenario iba y soltaba “Estoy a favor de Rock Against Racism”, cuando la mitad de sus seguidores eran del FN. No sé cómo el tío podía funcionar».

Increíblemente, toda esta gente se congregó también en torno al mundillo de 2 Tone. Cuando Madness tocó en Londres en octubre, sus teloneros fueron ahuyentados del escenario a gritos de *sieg hiel*. La respuesta de Madness dejó mucho que desear. «Nos da igual si la gente está en el FN o en el BM o lo que sea siempre que se comporten, se lo pasen bien y no se peleen», contaba su nuevo miembro Chas Smash a *NME*. El cantante Suggs se mostró más circunspecto: «Soy completamente favorable a estas letras sociológicas, sólo que no me apetece escribirlas». Pero a

diferencia de Madness, los Specials contaban con miembros negros y no podían ignorar a los *skinheads* con la esperanza de que desaparecieran. Así, cuando un sector de éstos empezó a corear *sieg heil* en la Universidad de Brunel, algunos integrantes de la banda saltaron del escenario, los echaron y volvieron triunfantes a las tablas para tocar la antirracista «Doesn't Make It Alright».

Aún era más difícil lidiar con las propias tensiones internas del grupo. Durante la agria y agotadora gira por Estados Unidos a principios de 1980, algunos miembros se hartaron de la dogmática frugalidad de Dammers: en nombre de todos, éste renunciaba a las limusinas y los buenos hoteles. El cantante Neville Staple acabó soltando «A la mierda. Yo vengo de la calle y quiero vivir un poco». A su vez, cuando Dammers propuso cancelar la gira estival por poblaciones costeras de Reino Unido con la idea de volver al estudio, la propuesta acentuó su aislamiento al ser derrotada por 7 votos a 1.

More Specials (1980) fue un parto incómodo, tenso, desesperante. «Todos los días se iba algún miembro —dijo acerca de la grabación el cantante Lynval Golding—. Era horrible». Pero aquello no fue lo peor que le sucedió a Golding aquel verano: en el norte de Londres fue salvajemente atacado por unos racistas que lo vieron paseando con dos chicas blancas, un incidente que describió vívidamente en «Why?». La gira otoñal de la banda también estuvo plagada de violencia. Tantos conflictos impidieron que el grupo desplegara el mismo activismo político de antaño. «No era nada fácil dedicarse a los problemas del mundo —le dijo Roddy Byers al escritor Dave Thompson—. Nuestros propios problemas ya eran un gran apuro».

Durante aquella gira tan poco inspirada, sin embargo, Dammers tuvo la iluminación de componer el último y mejor sencillo de los Specials. En sus desplazamientos en autocar por ciudades de Gran Bretaña, tuvo ocasión de presenciar las consecuencias de la peor recesión vivida desde la guerra. Al final del año, el paro sumaba 2,8 millones de personas y afectaba especialmente a los negros y a los jóvenes. «Las tiendas de Liverpool estaban atrancadas, todo cerraba —comentó al periodista del *Guardian* Alexis Petridis—. Podías ver toda la rabia y la desesperación en el público... Estaba claro que las cosas iban muy, pero que muy mal».

Dammers había escuchado una canción llamada «Ghost Town» de los Nips y le gustó el título. La desolación urbana que había contemplado durante la gira se fundía con su propio desconsuelo por la inminente liquidación de la banda. «“Ghost Town” reflejaba mi estado anímico y el resquebrajamiento de los Specials —dice—, pero no me apetecía escribir únicamente sobre mí, de modo que traté de relacionarlo con el conjunto del país». A la luz de estas palabras, la frase «Bands won't play no more, / Too much fighting on the dancefloor» [los grupos ya no quieren tocar, / demasiada bronca en la pista] parecía describir algo más que la violencia aparente. «Todos se mantenían apartados en aquel estudio inmenso con sus respectivos equipos, nadie se hablaba —le contó a Petridis el bajista Horace Panter—. Jerry salió desesperado un par de veces, casi a al borde de las lágrimas... Era un infierno». El guitarrista Roddy

Byers, que bebía muchísimo por entonces, trató de romper la pared a patadas y a punto estuvo de que lo expulsaran del estudio. «¡No! ¡No! —le rogó Dammers al ingeniero de sonido—. ¡Ésta es la mejor canción que se ha hecho en toda la historia! ¡No puedes dejarlo ahora!».

Aunque «Ghost Town» no sea la mejor canción de la historia, sí está entre los buenos. La música consigue dramatizar perfectamente la letra, como desprendiéndose de una bruma espectral —¿el gemido que se oye es un viento frío o una sirena distante?—, con el solo de órgano que evoca un parque de atracciones desierto. El paisaje sonoro resulta tan vasto que cada miembro suena desconectado del resto: «los buenos tiempos» felizmente recordados por Hall, el murmullo de espanto de Golding («La gente se va enfureciendo»), el ardor severo de Staple, el solo elegíaco al trombón de Rico Rodriguez y el coro pavoroso de los fantasmas burlones. No es que el disco concluya sino que parece desistir, retirándose nuevamente entre la bruma. Es el negativo de una canción como «Babylon's Burning»: desertado más que plagado de incidentes, humeando en lugar de ardiendo. Como todos los grandes discos sobre la ruina social, parece temer la catástrofe al tiempo que la ansía. Ahí queda la ciudad fantasma para que merodeen por ella.

La agonía de los Specials coincidió con peligrosos espasmos en el cuerpo político. Cuando «Ghost Town» alcanzó el número 1 en julio, docenas de ciudades británicas ardían literalmente. «No hacía falta ser profeta para darse cuenta de que iba a desencadenarse alguna reacción —dice Kwesi Johnson—. Para mí estaba claro que antes o después todo aquello estallaría».

.....

Los dos primeros años de Thatcher, las relaciones entre británicos negros y la policía fueron de mal en peor. En abril de 1980, los vecinos del barrio de St. Paul en Bristol se levantaron contra los detestados SPG. En enero de 1981, la guardia urbana fue acusada de negligencia cruel durante la investigación de un incendio que acabó con la vida de trece negros en una fiesta de cumpleaños en New Cross, al sur de Londres. [118] Johnson participó en el comité por la masacre de New Cross, que ayudó a organizar el Black People's Day of Action para el 2 de marzo, en el que 20 000 personas marcharon por Hyde Park.

Aunque en abril de 1981 los negros británicos ya tenían bien claro que la policía era, en el mejor de los casos, indiferente y, en el peor, directamente hostil, fue entonces cuando la policía londinense puso en marcha la operación Swamp 81, una campaña indiscriminada de identificación y cacheo en Brixton, bautizada insensiblemente con el término empleado por Thatcher en su alusión al país anegado [swamped] por inmigrantes. Después de que casi mil personas hubieran sido interrogadas, la violencia y el pillaje estallaron la noche del sábado 11 de abril. Furgonetas volcadas de la policía hicieron las veces de barricadas, un autobús de dos

pisos fue secuestrado y conducido contra los antidisturbios y un *pub* de la zona, odiado por su política de admisión racista, fue incendiado. Aunque el comportamiento de los saqueadores fue claramente desproporcionado, había que ser notablemente obtuso para ignorar los agravios acumulados durante años de acoso y desocupación creciente. Desgraciadamente, Margaret Thatcher era notablemente obtusa. A pesar de que el ministro de Interior Willie Withelaw anunciara una investigación pública, encabezada por lord Scarman, la premier declaró «nada, absolutamente nada, justifica lo sucedido», al tiempo que alababa a su «maravillosa» policía.

En el cálculo moral de Thatcher tampoco parecían entrar los 31 asesinatos racistas que la policía tenía registrados desde 1975, por no hablar de los heridos, las incontables agresiones sin denunciar o las librerías y centros comunitarios negros que habían sido incendiados. En primavera, los Specials contestaron a algunas de aquellas muertes con bolos benéficos antirracistas y, como un siniestro presagio, «Ghost Town» iba subiendo en las listas al tiempo que las urbes británicas empezaban a explotar.

El 3 de julio, mientras los Specials intervenían en el carnaval de Leeds que iba a ser el canto del cisne del RAR, grupos de airados asiáticos asaltaron un *pub* de Southall donde tocaban tres bandas Oi!, enfrentándose a *skinheads* y policías, por más que al menos una de dichas bandas, los Business, fuera declaradamente antirracista. Simultáneamente, el arresto de un hombre negro en Toxteth, Liverpool, desató cuatro días de altercados, con enconadas batallas callejeras, incendios descontrolados y el empleo por primera vez en Gran Bretaña de gas CS. Esa misma semana también estallaron disturbios en Manchester y Londres, Handsworth, en Birmingham, Chapeltown, en Leeds, Sheffield, Newcastle, Blackburn, Leicester, Nottingham, Portsmouth, Edimburgo y otras ciudades. Aunque algunos de tales estallidos fueron ocasionados por riñas o arrestos, otros no parecían ser más que la expresión visceral del ánimo imperante en el país, alimentada por una embriaguez catártica más que por un enojo consciente. El inveterado alarmista Enoch Powell predijo la «guerra civil». Y fue justamente entonces cuando «Ghost Town» llegó a lo más alto de las listas. «Daba miedo —declaró Hall a *Mojo*—. Estábamos dando la exclusiva mientras iba aconteciendo».

Aunque «Ghost Town» no tratara sobre los disturbios, su reinado de tres semanas en las listas era como una premonición cumplida, la de una canción al acecho hasta que la gente se dispusiera a protagonizar lo que parecía una profecía. Y mientras los Specials aparecían en el programa *Top of the Pops* para interpretar la canción, Hall, Golding y Staple informaron a Dammers de su decisión de dejar el grupo. Dammers, John Bradbury y Horace Panter continuaron como Special AKA, en tanto que el trío desertor reapareció como Fun Boy Three en noviembre, cuando lanzó «The Lunatics Have Taken Over the Asylum» [los lunáticos se han apoderado del manicomio] tres semanas antes de que lord Scarman hiciera público su informe sobre los primeros

disturbios de Brixton.

Scarman concluyó que «complejos factores políticos, sociales y económicos» habían generado «una disposición hacia la protesta violenta», a la vez que culpaba de ellos a las desigualdades raciales, a las carencias de los barrios desfavorecidos y a las lamentables relaciones entre la policía y los vecinos.^[119] Thatcher, que se negaba empecinadamente a aceptar cualquier relación con las cifras del paro, sólo aplicó algunas de las recomendaciones de Scarman y concentró sus energías en desarrollar un sofisticado arsenal antidisturbios.

A lo largo de aquel año, Kwesi Johnson se mantuvo sorprendentemente silencioso. Tan pronto como estallaron los tumultos, su teléfono empezó a sonar, pero rehusó toda entrevista. «Había un gacetillero infecto que pretendía decir que yo, Linton Kwesi Johnson, era personalmente responsable de una generación de jóvenes negros semianalfabetos predispuestos a la violencia, lo cual es a todas luces absurdo —afirma—. Y es mejor saber cuándo hablar y cuándo cerrar la boca».

La respuesta llegó a su debido tiempo, en forma del álbum *Making History* (1983), donde hablaba de New Cross, Brixton, Toxteth y demás sucesos de aquel año histórico.

Lo que yo trataba de hacer con mis canciones era relatar la historia contemporánea de los negros a medida que se iba desarrollando —explica—. A diferencia de los afroamericanos, cuya historia se remontaba a cientos de años atrás, nosotros empezábamos a construir la nuestra. Cuando se escribe la historia suele hacerse desde el punto de vista de la clase dominante. Y era importante que se registrara nuestra versión de todo aquello.

«Te jactas de saber qué mal lo pasan los *niggers*»

Los Dead Kennedys, «Holiday in Cambodia», 1980



El punk y el legado jipi

Jello Biafra con su camiseta de «Holiday in Cambodia» durante el concierto de los Dead Kennedys en el Whisky a Go Go, Los Ángeles, junio de 1980.

Una noche de 1979, Jello Biafra y Bruce «Ted» Slesinger, cantante y batería del grupo punk de la zona de la Bahía [de San Francisco] los Dead Kennedys, iban de camino a un concierto de Pere Ubu. La banda sólo tenía un año de vida pero ya era

conocida por su vistoso nombre, que según Biafra aludía a los sucesos que habían «torpedeado el sueño norteamericano». Su sencillo de debut, «California Uber Alles», acababa de aparecer.

Biafra despotricaba contra la política, como él acostumbraba a hacer, y Ted le dijo «Sí, Biafra, eres un bocazas. Tendrías que presentarte a presidente. ¡No, mejor: preséntate a alcalde!».

Así que para cuando llegaron al concierto, Biafra contó a todo el mundo que se iba a presentar a alcalde. «¿Con qué programa?», le preguntaron. No lo tenía muy claro, así que agarró un boli y una servilleta y empezó a garabatear las propuestas que le vinieron a la cabeza. Fiel a su estilo compositivo, su improvisado manifiesto era una mezcla de ideas serias a la par que radicales (legalizar la ocupación de inmuebles, limitar el tráfico urbano) y provocaciones de tipo *yippie* (una junta oficial de sobornos, obligar a los ejecutivos a vestir de payaso). Biafra logró inscribirse como candidato, hizo campaña con un traje barato y unos zapatos prestados e ideó lúdicos eslóganes como «There's Always Room for Jello» [siempre queda sitio para Jello (gelatina)] y «Apocalypse Now: vote Biafra». Un reportero de una televisión local concluyó que «si no fuera tan listo, sería un payaso».

Incluso antes de que Biafra anunciara su revoltosa candidatura, aquellas elecciones ya se antojaban inusuales. La alcaldesa en funciones, Dianne Feinstein, había asumido el cargo en diciembre, después de que el alcalde George Moscone y el supervisor Harvey Milk hubieran sido asesinados por el antiguo supervisor Dan White. Los asesinatos inflamaron a la comunidad gay, para la que Milk se había convertido en una suerte de heroico cruzado. Por otra parte, los crímenes se cometieron sólo unos días después del suicidio masivo en la Guayana de los 909 acólitos de la secta el Templo del Pueblo, formada en San Francisco: la conocida como «masacre de Jonestown». Tras la estela de estas dos tragedias, un editorial del *San Francisco Examiner* describía «una ciudad con mayor tristeza y desespero en el corazón de lo que ninguna debería soportar».

El juicio contra White subrayó las tensiones entre la policía de la ciudad y la comunidad gay: algunos agentes no dudaron en exhibir camisetas con el lema «Liberad a Dan White». El 21 de mayo, los seguidores de Milk reaccionaron indignados y desolados tras saber que el jurado había absuelto a White de asesinato y el veredicto había sido de homicidio involuntario. En lo que se vino a llamar como Disturbios de la Noche Blanca, una turba enardecida asedió el ayuntamiento y se enfrentó a la policía varias horas. El equipo electoral de Biafra propuso un plan para erigir estatuas de White que la ciudadanía pudiera bombardear con huevos y tomates, pero reservó su mayor desdén para Feinstein, que, como presidenta de la Junta de Supervisores, había ocupado la plaza de Moscone. Aunque demócrata, Feinstein solía votar junto con el bloque centrista, alineándose a menudo con White contra Moscone. «Era una bruja mala y odiosa, que ni siquiera se molestaba en disimular su desprecio por los necesitados», dijo Biafra a los historiadores del punk Jack Boulware y Silke

Tudor.

El día de las elecciones, Biafra registró 6591 votos —el 4% de los sufragios—, situándose en cuarto lugar por detrás de Feinstein, su gran rival Quentin Kopp y una *drag queen* llamada Sister Boom Boom. Entre Sister Boom Boom y Biafra lograron arañar los votos suficientes como para forzar un desempate entre los principales contendientes y Feinstein terminó así ganando.

Lo que el ambicioso y carismático Biafra no se esperaba es que, durante la belicosa evolución del *punk rock* en Estados Unidos, acabaría sufriendo el mismo tipo de ofensiva que habían debido soportar los Clash en Inglaterra.

Yo no voté por Jello para que fuera alcalde —les contó el habitual de la escena punk James Angus Black a Boulware y Tudor—. Ni voté a Jello para que fuera el rey del *punk rock*... La mayor parte de los chavales implicados en aquel ambiente estaban hartos de que les dijeran qué hacer. Sólo querían un lugar donde reunirse, colocarse, escuchar música, disfrutar y olvidarse de la mierda que los rodeaba unas horas. Y entonces aparece Jello y «Blablablá, no deberíais hacer eso, habría que politizarse más». No era más que otra figura de la autoridad.

.....

Lo mejor del *punk rock* es que podía ser cualquier cosa que quisieras que fuera. Lo más engañoso del fenómeno era eso mismo. En Estados Unidos, al igual que en el Reino Unido, las figuras más representativas trataron de imponer sus propios planteamientos sobre ese magma cambiante y luego maldecían a sus rivales cuando cambiaba en la dirección «equivocada», algo que acababa sucediendo antes o después. Una diferencia era que los Sex Pistols y los Clash inyectaron la política en el flujo sanguíneo del *punk* británico ya desde sus inicios y algunas bandas se sumaban al carro mientras que otras se apartaban. El *punk* norteamericano, sin embargo, había sido modelado por los Ramones y la plantilla de la revista *Punk* y nada les importaba menos que los grandes pronunciamientos. «No había ideario político —escribe el fundador de *Punk* Legs McNeil—. Se trataba de libertad verdadera, libertad personal. También consistía en hacer lo posible por ofender a los adultos, en ser tan ofensivos como fuera posible». Aquél era el ideal de McNeil; sin duda, no el de Tim Yohannan.

Yohannan, fallecido en 1998, era, según la perspectiva, el héroe *punk* de Estados Unidos o el villano por excelencia. Notoriamente difícil y doctrinario, arrebató el timón de las manos de figuras como McNeil y orientó el *punk* desde su infancia desastrada e insensata hacia una adolescencia agresiva y cabreada; él no fue el único artífice, pero se convirtió en el gran propagandista político del *punk*.

En 1977, Yohannan ya había cumplido los treinta. Se llevaba pocos meses con Malcolm McLaren y Bernie Rhodes y era igualmente un producto del jaleo de los sesenta. Trabajaba en un almacén de la Universidad de California en Berkeley cuando

hizo amistad con Al Ennis y ambos empezaron una emisión radiofónica, *Maximum Rockanroll*, para pinchar todos los nuevos discos de punk que coleccionaban de forma obsesiva. Con el tiempo, las convicciones de Yohannan saltaron a la palestra. Fundó el capítulo de la Bahía Este de Rock Against Racism e invitaba a activistas políticos y a músicos al programa. Radicalmente opuesto al alcohol, las drogas, el sexismo y la intolerancia de todo tipo, encarnaba las peores pesadillas de Legs McNeil. Otro adversario era Bill Graham, el promotor que dominaba la escena musical de la Bahía y que representaba, para los punks, los peores aspectos del capitalismo jipi. «Los rebeldes en los sesenta lucharon contra el sistema, pero en San Francisco muchos se convirtieron en el sistema —dice Biafra—. Sus reacciones hacia el punk fueron muy negativas».

Tanto Tim como yo deseábamos crear una nueva contracultura vibrante que reemplazara a los jipis y que, en última instancia, pudiera incluso transformar la cultura y la sociedad de manera sustancial —explicaba el colega de Yohannan Jeff Bale a Boulwarwe y Tudor—. Tim quería revolucionar a los chicos. Ése era su plan. A pesar de ser mucho más cínicos que en los sesenta, sentíamos que podíamos generar un movimiento juvenil enteramente nuevo.

Éramos buenos amigos —dice Biafra—. Me contó por qué se consideraba socialista y no anarquista: «La anarquía está muy bien como idea, pero se necesita algún tipo de gobierno para transferir la riqueza de los que tienen mucho a la gente que no tiene casi nada». Y estoy de acuerdo con eso.

Biafra había nacido como Eric Boucher en Boulder, Colorado. En 1969, siendo un colegial de 11 años de inteligencia precoz, su maestra apareció con su novio para departir con la clase y dijo: «Chicos, os presento a un auténtico piloto de las Fuerzas Armadas». Eric, ni corto ni perezoso, le preguntó cómo le sentaba bombardear a los niños de las aldeas vietnamitas. Tras un silencio gélido, la maestra dijo: «Bueno, ya sabemos que Eric lee muchos periódicos. Siguiendo pregunta».

En casa, sus padres, un bibliotecario y una trabajadora social y poeta, alentaban a Eric a ver los telediarios y a cuestionar las noticias.

Cuando llegaba a casa daban un par de programas de dibujos animados y luego venían las noticias de las 6, y yo me miraba ambas cosas con la misma fascinación —dice Biafra—. Imágenes de Vietnam, de los disturbios raciales, de Biafra, que quedaron grabadas en mi mente para siempre.

En los años sesenta, dice Biafra, Boulder era un hervidero de activismo:

Cuando los jipis todavía eran peligrosos y divertidos, pero a medida que me fui haciendo mayor muchos de los viejos jipis que ya tenían dinero habían montado sus tiendecitas. Y estábamos hartos de aquellos porreros con sus plantas colgantes que nos decían que nuestro modo de expresarnos era demasiado crudo y que debíamos moderarnos. Para mí, moderarse era un camino sin retorno a la apatía y el fascismo.

Biafra estudió en la Universidad de California en Santa Cruz, pero sólo soportó unas pocas semanas en compañía de aquellos «patéticos fans de Grateful Dead, vástagos de ricas familias» y abandonó antes del final del primer semestre. Con todo, durante su breve estancia descubrió a los Sex Pistols. Hasta entonces, creía que había nacido demasiado tarde: «hasta que el punk estalló y empecé a darme cuenta de que había nacido en el momento justo. Fue una fantástica revelación que seguramente me salvó la vida». En 1978 se fue para San Francisco, donde hizo una prueba para una banda nueva formada por el graduado de Berkeley Ray Pepperell, alias «East Bay Ray». El nombre artístico que adoptaron yuxtaponía sin tapujos la zafiedad de la cultura norteamericana con los horrores que tenían lugar en el tercer mundo.

Los Dead Kennedys no eran la primera banda punk de la zona de la Bahía. En 1978, un nativo de San Francisco se habría aventurado a presumir un gran futuro para grupos tales como los Avengers, los Nuns, Crime, Negative Trend y los Dils, que habían manifestado sus convicciones de modo diáfano con sus sencillos «I Hate the Rich» y «Class War». Pero ninguna de aquellas formaciones fue más allá de un par de epés. Los Dead Kennedys tenían mejores canciones, mejor organización y mejor suerte.

Había un fanzine llamado *Search and Destroy* que permitió mezclar a gente de la generación beat como Allen Ginsberg y William Burroughs con punks adolescentes como yo —recuerda Biafra—. La presión del entorno se manifestaba en mostrarte lo más inteligente e interesante posible cuando te entrevistara *Search and Destroy*. Y ésa fue la olla hirviendo donde me metí. Si mi destino hubiera sido Los Ángeles, podría haber salido algo completamente distinto.

En 1979, el año de la quijotesca campaña a la alcaldía de Biafra, los Dead Kennedys constituyeron su propio sello, Alternative Tentacles, y lanzaron su sencillo de debut, «California Uber Alles», que ponía al gobernador Jerry Brown en el punto de mira. Al parecer, Brown era un progre de manual. Se había opuesto a la Guerra del Vietnam, había defendido causas medioambientales contra la industria petrolera, había criticado la pena capital y designado a jueces liberales. Como si eso no bastara para ganarse el cariño de los *baby boomers* progresistas, también mantenía una relación intermitente con la reina del *rock* de LA Linda Ronstadt y contaba entre sus valedores con David Geffen, los Eagles y Jane Fonda.

Pero algunas personas lo encontraban siniestramente mesiánico, incluido su antiguo asistente J. D. Lorenz, quien publicó unas reveladoras memorias donde recordaba algo que Brown le había dicho en 1974:

La gente se destriparía entre sí si tuviera la oportunidad. La política es una selva y no hace más que empeorar. Lo que quiere la gente en la actualidad es un dictador, un hombre montado en un caballo blanco... que les diga lo que deben hacer.

Lorenz escribió:

Cuando escuché a Jerry hablando del hombre en el caballo blanco en otoño de 1974, asumí que aquel símbolo era su némesis y que haría lo que fuera necesario para impedir su ingreso en el foro político, pero ahora [...]. Me doy cuenta de que Jerry siempre quiso convertirse en el hombre del caballo blanco.

De este temor ya informaba «California Uber Alles», donde Brown aparecía como un «fascista zen» y «Gran hermano» sobre un caballo blanco, pronunciando su ultimátum jipi: «¡Moderaos o lo pagaréis caro!». La imaginería orwelliana de la canción no parecía cuadrar con la realidad de este progresista sonriente, pero para Biafra constituía un poderoso símbolo del jipismo como sistema: «Pensé “Dios, después de todas esas revueltas, esperaba de los setenta algo más que gente extraviada en la oscuridad mental y en pos de alguien con todas las respuestas para decirles qué hacer”, pero había un político poderoso capaz de explotar todo aquello».

Para los punks, jipi era sinónimo de un tipo pretendidamente liberal, acaudalado y acomodaticio, esto es, un vendido. Al mismo tiempo, Biafra, junto con los integrantes de bandas punk como Minor Threat, Black Flag y los Minutemen, incubaban un ávido anhelo por la época dorada de la contracultura sesentera, un período que sólo experimentaron marginalmente como adolescentes. Lejos de negar por completo a la generación anterior, pretendían revivir el radicalismo efervescente del SDS y de los *yippies*. «Los años setenta resultaron ser tan marchitos, aburridos y reaccionarios comparados con lo que acababa de suceder —se quejaba Biafra—. Éramos demasiado jóvenes para tener una experiencia plena de los sesenta y del fervor del movimiento contra la guerra».

Ya de entrada, los Dead Kennedys decidieron provocar y molestar. En los premios Bammy, convocados por la revista gratuita *Bay Area Music*, fastidieron al público, entre el que se contaban los iconos jipis Jerry Garcia y Carlos Santana, con una sátira contra la industria musical llamada «Pull My Strings». Aparecieron vistiendo camisetas estampadas con una letra ese, sobre las que dejaron caer sus corbatas para formar el símbolo del dólar. No los volvieron a invitar. «Quien no utilice el arte como un arma no es un artista», razonó Biafra.

Su siguiente y mejor sencillo, «Holiday in Cambodia», tenía sus orígenes en Boulder y, al igual que «California Uber Alles», había sido coescrita por el amigo de Biafra John Greenway. En los años mozos de Biafra, la Universidad de Colorado había desarrollado una reputación como «campus fiestero», un imán para niñas y machotes cerveceros afiliados a sus respectivas hermandades. «Era descorazonador», dice Biafra. Cuando acabó el instituto, consiguió un trabajo como repartidor de *pizzas*, lo que lo obligaba a visitar repetidamente los dormitorios del campus.

Salía de allí sacudiendo la cabeza: se abría la puerta y el personal se dedicaba a apilar sus latas de cerveza hasta el techo como símbolo de estatus. «Holiday in Cambodia» trataba de aquellos chulos atléticos y borrachos y de las cretinas que los perseguían. Supongo que yuxtapuse todo eso con las noticias que llegaban de Camboya.

Aquellas noticias eran de un salvajismo inenarrable. En 1975, los jemeres rojos de Pol Pot habían tomado el poder en Camboya con el objeto de «recomenzar la civilización» en el «año cero». Se abolió la moneda, la propiedad privada y se ilegalizó toda forma de religión, se cerraron escuelas y hospitales, se quemaron libros y muchas familias fueron separadas. Las reformas agrícolas impuestas con puño de hierro condujeron a hambrunas catastróficas, al tiempo que opositores políticos, profesionales, intelectuales y minorías étnicas eran torturados y ejecutados en masa. La escala de la masacre era sobrecogedora: entre uno y dos millones de camboyanos murieron de hambre o asesinados por obra de los jemeres rojos antes de que fuerzas vietnamitas derrocaran a Pol Pot en enero de 1979. Pot pasó luego varios años encabezando fuerzas insurgentes.

Era preciso un sentido del humor especialmente negro como para imaginar el envío de aquellos fatuos atletas desde sus hermandades universitarias hasta los campos de la muerte camboyanos y para hacerlo con una vitalidad tan corrosiva.

Antes de marchar a San Francisco, había hecho mucho teatro —dice Biafra— y muchos de mis profesores eran directores afines al Método [Stanislavsky]. Pasaron algunos años hasta que me di cuenta de cuán profundamente me había influido todo aquello no sólo en cómo escribo mis letras sino también en cómo enfoco la composición de la música y la mezcla musical. Casi se parece más a dirigir una película que a grabar una canción.

La música original de Biafra —«tipo punk motosierra al estilo Ramones»— fue rechazada por sus compañeros de grupo, de modo que empezaron a colaborar para hacer algo nuevo: siniestro, sinuoso, mórbido y amenazador. El productor del sencillo, Geza X, también alentó a Biafra a componer letras más afiladas, de ahí frases insidiosas del tipo:

«Bragging that you know how the niggers feel cold / And the slums got so much soul» [te jactas de saber qué mal lo pasan los *niggers* / y que hay tanto duende en las barracas]. Así pensó que incidiría más en el esquema mental de los burguesitos mimados a los que se dirigía la canción —dice Biafra—. Cuando D. H. Peligro [negro] se unió al grupo, recuerdo vagamente que le pregunté sobre la frase y creo que cambié [*niggers*] por «negros», que es lo que siempre he cantado desde entonces.

Para intensificar el impacto, Biafra eligió para la carátula la imagen de una turba ultraderechista apaleando el cadáver de un estudiante durante la masacre de opositores de 1976 ocurrida en Tailandia. Biafra tenía el ojo entrenado para las

imágenes políticas cargadas: la carátula de su álbum debutante, *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*, mostraba un coche de policía en llamas durante los disturbios por el caso White en San Francisco. *Fresh Fruit...* presentaba algunas canciones macabras sobre gas venenoso, infanticidio y accidentes mortales en la montaña rusa y muestras más extremas aún de sátira inspirada en el Método. «Kill the Poor», que proponía el uso de la bomba de neutrones como novedoso recurso para atajar la pobreza, compartía su sobrado humor negro con «Kill for Peace» de los Fugs y *Una modesta proposición* de Jonathan Swift. «Indecorosas barracas evaporadas en un resplandor», soltaba Biafra con perfidia y en el hábito del malvado. «¡Millones de parados hechos cenizas!». No todo el mundo pillaba la broma: después de un bolo en Brooklyn, una chica se abalanzó sobre él y exclamó entusiasta «¡Bien dicho! ¡Mata a los pobres!».

East Bay Ray [dice] que lamentó que la banda no censurara mis letras porque él creía que confundían en exceso a la gente —dice Biafra—. Una cosa que siempre me gustó del buen arte es cuando parte del mismo no tiene sentido y debes imaginar de qué se está hablando.

Al año siguiente, los Dead Kennedys sacaron un EP de ocho temas, *In God We Trust, Inc.*, cuyo hito era una versión de jazz ambiental de «California Uber Alles», dirigida no ya a Jerry Brown sino a un «hombre en caballo blanco» bastante más poderoso, el nuevo ocupante del Despacho Oval. Como admitiendo haber elegido el blanco equivocado hacía dos años, Biafra la llamó «We've Got a Bigger Problem Now» [ahora el problema es más gordo].

.....●.....

El 22 de enero de 1981, dos días después de la toma de posesión del cargo de Ronald Reagan, el *Washington Post* informaba acerca de una nueva rama del punk: el hardcore. Asentados en el barrio capitalino de Georgetown y jovencísimos, los punks hardcore honraban la disciplina tanto en su música (veloz, dura y compacta) como en su estilo de vida (nada de drogas ni alcohol). Sus preocupaciones eran tan limitadas como las de los Who en «My Generation». «Nosotros no decimos “Que se joda el mundo” —explicaba Ian MacKaye, el líder de 19 años de Minor Threat—. Sólo decimos “Que se jodan los que nos rodean”».

En el punk estadounidense la supervivencia del más fuerte no era sólo una expresión retórica. En todos los grandes centros punk —Nueva York, San Francisco, D. C., Los Ángeles—, la generación alegremente descuidada y hedonista del 77 estaba de capa caída. A menos que, como Blondie, tuvieran el tino de poder encuadrarse dentro de la nueva ola, ya no podían confiar en la radio para que difundiera su mensaje por este vasto y disperso continente. La mayoría de las bandas se fundieron tras un puñado de sencillos, como héroes en su pueblo pero auténticos

don nadie a escala nacional. El futuro pertenecía a bandas más duras, ágiles y disciplinadas, con ímpetu para recorrer el país una noche tras otra, una semana tras otra, un mes tras otro.

El estajanovismo del hardcore lo encarnaba Black Flag. Se habían formado en Hermosa Beach, unos kilómetros al sur de Los Ángeles, en 1977, y se ganaron una base de seguidores compuesta por fornidos chicarrones y patinadores de las afueras residenciales, movidos por la rabia y el rollo machote. Expulsados de Los Ángeles por su reputación violenta, Black Flag, al igual que los Dead Kennedys, se aprestó a recorrer sin tregua el país para actuar en cualquier lugar donde les abrieran las puertas. La banda cambió la vida a dos de los ávidos descolgados entrevistados por el *Washington Post*: Ian MacKaye y su amigo Henry Garfield. En un concierto del grupo en Washington D. C., Garfield se subió al escenario para cantar o, más bien, aullar, una canción con ellos; con diligencia insospechada, pasó a convertirse en su cantante, ya rebautizado como Henry Rollins. Su primer álbum, un apretujado ovillo de cólera y alienación, se llamó *Damaged* (1981) y se erigió en la quintaesencia del hardcore. «Police Story» es una canción protesta enloquecida por su propia impotencia: «comprende que libramos una guerra que no podemos ganar». «TV Party» es un retrato mordaz de la apatía: «Don't talk about anything else / We don't wanna know» [no nos cuentes más cosas / no queremos saberlas]. Libertario hasta el tuétano, el hardcore no pretendía reformar a una sociedad corrupta sino negarla, pretendía «Rise Above» [elevarse por encima], como enunciaba el himno de aquel disco en que se evidenciaba el hostigamiento bajo el que sentían vivir. El sello de Black Flag, S. S. T., practicaba una vida comunitaria autosuficiente evocadora de un medio habilitado por supervivientes más que el de una comuna jipi.

De regreso en el D. C., Ian MacKaye trataba igualmente de reforzarse. Su antídoto contra el control social era un autocontrol obsesivo. Se sentía inspirado por el rigor de Bad Brains, una banda afroamericana que, inesperadamente, había trocado la fusión *jazz* por el hardcore y cuyos miembros se convirtieron en rastas militantes que vivían en una granja comunitaria, donde debatían sobre las Sagradas Escrituras y componían diatribas apremiantes de onda milenarista tales como «Big Takeover» y «Destroy Babylon». Contaban con un motivo peculiar para temer la llegada de Reagan a la Casa Blanca, y es que Ronald Wilson Reagan tenía seis letras en cada uno de sus nombres y como cifra (666) arrojaba el número de la Bestia. «Fue como una visión», contó Brian, el líder de Bad Brains H. R. (por «Human Rights»; su nombre era Paul D. Hudson). «Me di cuenta de que las cosas se iban a poner feas, muy feas, en Norteamérica».

MacKaye absorbió la rectitud intransigente de Bad Brains, aunque no el rastafarismo. Después de asistir a manifestaciones contra la guerra en su infancia (su padre escribía sobre política y religión en el *Post*), ahora culpaba a las drogas de neutralizar la energía radical de los sesenta. «Yo venía de los sesenta, crecí en los sesenta —le decía al periodista musical Michael Azerrad— y sentía que había metas

más elevadas... Nunca entendí qué había pasado con toda esa gente que había montado su propia granja, que luchaban contra el gobierno. ¿Qué pasó? Todo el mundo se dedicaba a colocarse».

El gran argumento de MacKaye era la decadencia insensata de sus coetáneos. Escribió muchas de sus canciones cortando entradas en el Georgetown Theatre, donde contemplaba asqueado cómo iban pasando los universitarios y protoyuppies borrachos: «un desfile de putos imbéciles». La velocidad y el vitriolo eran los faros de Minor Threat. En canciones como «Straight Edge» y «In My Eyes», lanzadas en su propio sello independiente Dischord en 1981, MacKaye arremetía contra fumadores, bebedores, drogas y holgazanes como un fanático líder sectario impartiendo justicia draconiana desde el púlpito. El hombre que se mofaba del fundamentalismo en «Filler», ideó su propia variante del mismo: los *straight-edgers* [rígidos, afines a «Straight Edge»] que siguen vigentes hoy día. En aquellos inicios, comentaba su compañero de grupo Paul Nelson, MacKaye podía ser «un predicador hijoputa».

No se trata tanto de música como religión cuanto de religión como música —escribió Tom Carson en el *Village Voice*—. Al igual que su homólogo de la Costa Oeste, Jello Biafra, [Mackaye no] es sólo el líder de su banda sino el organizador y el portavoz de una comunidad entera y, ante todo, está entregado a su rebaño.

La virilidad puritana de Minor Threat y de Black Flag atraía a un público afín. En sus inicios, la energía del hardcore resultaba contagiosa. Cuando los Dead Kennedys tocaron en el D. C., Biafra dijo a los asistentes: «Ahora, todo lo que tenéis que hacer es aprovechar esta onda y asaltar la Casa Blanca y el Capitolio». Pero ya en 1983, la estupidez belicosa del movimiento le había arrebatado buena parte de su diversión. Cansado de ser objeto de las palizas de algunos fans de Black Flag, Rollins empezó a ejercitarse levantando pesas y transformó su cuerpo en un parapeto de músculo. MacKaye estaba también harto de la rígida ortodoxia que había alumbrado inconscientemente y expresó su desencanto en canciones como «Salad Days», «Think Again» y «Betray»: «Normal expectations, they were on the run / But now it's over, it's finished, it's done» [las expectativas corrientes, salieron huyendo / pero ya se acabó, se terminó, basta].

.....●.....

Los Dead Kennedys también padecieron las hordas descerebradas del punk y Biafra reservó su característico histrionismo satírico para su cruda admonición «Nazi Punks Fuck Off» (1981). Su objetivo principal no eran los nazis en sí, aunque entre el público podía divisar alguna camiseta ocasional de «poder blanco», sino los matones que venían a arruinar los conciertos para arrearse trompazos. El punk de Estados

Unidos nunca contó con un revelador momento mediático como el de Bill Grundy con Sid Vicious, pero está claro que perdió su inocencia underground en 1982, cuando los héroes de series policiales exitosas como *CHiPs* y *Quincy* empezaron a enfrentarse a la amenaza de aquellos zascandiles punks. A pesar de las advertencias de Biafra («os peleáis entre vosotros, gana el Estado»), para muchos recién llegados el punk no significaba mucho más que un buen pretexto para una pelea. «Nunca sabía qué iba a pasar después —le dijo Biafra a Boulware y Tudor—. Me apuñalaron [en un concierto]. Alguien hizo explotar dinamita delante de mi casa y durante mucho tiempo no supe quién había sido... Estaba constantemente al borde de un ataque de nervios».

En *Plastic Surgery Disasters* (1982), el humor macabro estaba empezando a desaparecer de las composiciones de Biafra, sustituido por ataques ferozmente directos contra la conformidad («Terminal Preppie»), la política exterior de Estados Unidos («Bleed for Me»), la contaminación («Moon Over Marin») y la industria farmacéutica («Trust Your Mechanic»). *Frankenchrist* (1985) tampoco brillaba por su hilaridad: «Stars and Stripes of Corruption» concentraba todas las inquietudes de Biafra en un *J'accuse* impenitente contra la Norteamérica de Reagan y luego las desplegaba en un llamamiento a la acción digno de Woody Guthrie: «Our land, I love it too / I think I love it more than you / I care enough to fight» [nuestra tierra, yo también la quiero / creo que más que tú / lo bastante para luchar por ella].

Biafra andaba alicaído por las noticias del mundo pero también por lo que sucedía en su propia esfera: la fragmentación del punk. Los *straight-edgers*, con sus bailes a empujones, eran una bronca. Como también lo eran los afectados aspirantes a los que ridiculizaba en «Anarchy for Sale» (1986): «Rebélate con estilo fetén». Los *skinheads* eran mucho más aterradores. Un par de años después de escribir «Nazi Punks Fuck Off», la escena skin se vio infiltrada por fascistas de carné provenientes de White Aryan Resistance. Lo que había sucedido en el Reino Unido en 1979 —la violencia, los *sieg heils*— estaba repitiéndose en California. Y los skins empezaron a aparecer en los conciertos de los Dead Kennedys luciendo las barras y estrellas.

En la otra punta del espectro político estaba Tim Yohannan. Editada en 1982, la portada inaugural de su revista *Maximum Rockroll* anunciaba el contenido de la publicación: una lista de bandas (incluida Minor Threat) «y, Dios no lo quiera, política». La importancia de *Maximum Rockroll* como radio macuto preinternáutica para la escena punk internacional fue indiscutible. La revista estaba gestionada como un *Pravda* del punk rock, en la que Yohannan ejercía de guardián y legislador con la misión de canalizar la ira y la energía del movimiento hacia las causas «justas». No había lugar para el racismo, el sexismo, la homofobia o las grandes discográficas, igualmente ofensivas. Su grupo ideal era M. D. C. (Millions of Dead Cops [millones de polis muertos]), una banda texana que producía canciones lúgubres e intimidatorias como «Corporate Deathburger» (1982) y «Multi-Death Corporations» (1983).^[120] «Descubrimos que aunque hay algo de humor en algunas canciones [de

M. D. C.], no lo hay dentro de la banda acerca de la propia banda o de la escena punk, lo que ocasionó algún roce áspero», dice Biafra sonriendo. Después de un viaje a San Francisco, Ian MacKaye contrastó sus convicciones más personales y circunscritas con el enfoque de M. D. C.: «Puede que yo desconozca lo que sucede en Norteamérica Latina, pero con M. D. C. pasa lo contrario. Y me gusta verlo como si entre los dos compusiéramos una novela, completando todo el panorama».^[121] «Retrospectivamente —les contaba Jeff Bale, colega y compañero de piso de Yohannan, a Boulware y Tudor—, *Maximum Rocknroll* reflejaba fielmente la esfera izquierdista sectaria e intolerante de la Zona de la Bahía». Biafra se vio defendiendo a la revista ante entrevistadores que le preguntaban si se trataba de un culto comunista para acabar siendo él mismo considerado un vendido. «Con el tiempo Tim se fue haciendo más intransigente y su sentido común resultó severamente dañado».

Yohannan se imponía «procesos de ajuste del comportamiento» casi maoístas en los que los miembros de la comunidad cuestionaban sus actitudes con la esperanza de alcanzar la pureza ideológica. En 1986, montó un club en Gilman Street, Berkeley, que se convirtió en un imán para izquierdosos descolgados, desde jipis de mediana edad a adolescentes de peinado mohicano y tatuajes anarquistas. Inevitablemente, tratándose de Yohannan, había unas reglas: nada de drogas, nada de alcohol y nada de intolerancia y un veto tajante a las grandes discográficas. «Era como su propio reino —dice Billie Joe Armstrong, un habitual del club que encontraría la fama con Green Day—. Cuando acudí a Gilman y vi aquello por primera vez, me sentí renacer. Fue el comienzo oficial de mi educación». La ortodoxia política, admite con perplejidad cariñosa, podía resultar cómica. «En Gilman se presentaban muchas bandas que soltaban “Esta canción habla de lo mucho que odiamos al gobierno. Se llama ‘I Hate the Government!’”».

El punto culminante del punk como rebelión en la zona de la Bahía se dio con la Convención Nacional Demócrata de San Francisco en julio de 1984. Los Dead Kennedys y M. D. C. habían aparecido conjuntamente hacía un año en un concierto de Rock Against Reagan organizado por *yippies* veteranos, que se desarrolló bajo los reflectores de los helicópteros sobrevolando el Mall de Washington. Cuando volvieron a compartir cartel frente a miles de opositores en el exterior del Moscone Center de San Francisco, los Dead Kennedys aparecieron con capuchas del Ku Klux Klan que se quitaron para revelar los rostros enmascarados de Ronald Reagan. La alcaldesa Feinstein, que aspiraba a la vicepresidencia, gustaba de presentar la ciudad como vibrante y diversa, pero, ante todo, segura. Los activistas más creativos, sin embargo, tramaban un ambicioso programa de panfleteo, asambleas didácticas, teatro callejero y acción directa bajo el nombre de «War Chest Tours» [campana de recaudación].

Después de que la policía arrestara a 84 «punks pacifistas» en una concentración del War Chest Tour en el exterior del Bank of America, la multitud se dirigió hacia el Palacio de Justicia para exigir su liberación. Algunos de los manifestantes

certificaron orgullosamente que se trataba del mayor arresto masivo en la zona de la Bahía desde la Guerra del Vietnam. Los War Chest Tours fueron la primera manifestación del «punk positivo», una nueva forma de imaginativo activismo de base. A lo largo de los meses siguientes, aparecieron capítulos de un nuevo grupo activista, Positive Force, en Nevada, Chicago y Washington D. C. Muchos punks de la capital se alejaron de la «política individual» y hablaban ya de «devolver la protesta al movimiento punk», configurando una escena nueva alejada de los machotes «Rambo-punks». En el corazón de todo ello estaba Ian MacKaye, cuyas bandas posteriores a Minor Threat, Embrace y Figazi, se antojaban más humanas y abiertas. «Queríamos hacer algo con lo que nos sintiéramos bien —le dijo MacKaye al escritor Ben Myers—. No nos interesaba recuperar la escena punk. Visto que podíamos comenzar una nueva se la podían quedar».

Entre tanto, las energías de Jello Biafra se dispersaron a causa de un largo proceso judicial por distribuir «material dañino» en forma de una estampa de H. R. Giger impresa en el interior del álbum de los Dead Kennedys *Frankenchrist* (1985). Las imputaciones fueron finalmente desestimadas, pero los Dead Kennedys se separaron durante el juicio y Biafra se lanzó a una nueva carrera como rapsoda, productor discográfico, activista contra la censura y militante del Partido Verde. El canto del cisne del grupo, *Bedtime for Democracy* (1986), incluía «Chickenshit Conformist», un veredicto condenatorio de aquello en que se había convertido el punk *rock* y puede que la letra más triste que Biafra escribiera jamás. Tildó al punk de «club social ensimismado y obtuso», «una moda inane».

Cualquier forma de cultura underground que valga la pena se verá asimilada en algún momento —reflexiona—. Cuando estalló el hardcore, sus protagonistas eran más jóvenes, lo que a todos nos pareció cojonudo hasta que nos dimos cuenta de que se trataba de la misma mentalidad de macho atlético con su rollo chismoso y traicionero que creíamos haber dejado atrás.

Con el corazón roto, se dio cuenta de que el punk había repetido los «mismos viejos errores» de los jipis: «Chickenshit conformist / Just like your parents» [un conformista cagón / como fueron tus padres].

«Esto es la jungla, a veces me pregunto cómo consigo aguantar»

El hito de Grandmaster Flash and the Furious Five. Melle Mel y Duke Bootee, «The Message», 1982



El nacimiento del hip-hop político

Grandmaster Flash and the Furious Five, *The Message* (Sugar Hill Records, 1982).

El verano de 1982 en Nueva York fue de los duros. En julio, el índice de desempleo en Estados Unidos alcanzó el 9,8%, su nivel más alto desde 1941. En Nueva York, se encaramó hasta el 10,7; uno de cada tres neoyorquinos entre los 16 y 19 años estaba sin trabajo. Peor era en el South Bronx, una zona amorfa cuyos límites estaban más marcados por la percepción que por la geografía; si una parte del distrito se veía infestada por la pobreza y el crimen, era el South Bronx. Durante los años setenta, se convirtió en sinónimo de desolación urbana. Aunque había mejorado levemente desde aquel terrible 1977, su reputación seguía siendo pésima. Para muchos norteamericanos no se trataba simplemente de un gueto: aquello era el gueto. En 1981, su notoriedad se vio apuntalada por *Fort Apache, the Bronx*, un *thriller*

protagonizado por Paul Newman que lo retrataba como el salvaje Oeste en versión urbana. El eslogan del póster, «A 15 minutos de Manhattan hay un lugar que hasta los polis temen pisar», era sensacionalista pero no del todo engañoso.

Con todo, aquél también fue un verano estimulante para los residentes del South Bronx, al menos para los seguidores del hip-hop. En el mes de junio, el Roxy de la calle 18 se convirtió en el epicentro de los clubs de Manhattan, al acoger el sonido del South Bronx en aquel entorno modernillo del barrio de Chelsea, al mismo tiempo que las galerías de arte del East Village legitimaban la obra proscrita de los grafiteros. Al sonido de DJ pioneros tales como Afrika Bambaataa, chavales del Bronx se codeaban con artistas (Warhol, Basquiat), pospunks sofisticados (Talking Heads, B-52) y la realeza del *rock* (David Bowie). El himno del primer club auténticamente mestizo del centro de Manhattan aquel intenso verano fue «Planet Rock», de Afrika Bambaataa y Soulsonic Forces, un manifiesto interracial para la nación hip-hop: «No work or play, our world is free / Be what you be!» [Ni trabajo ni disimulo, nuestro mundo es libre. / ¡Sé lo que quieras!].

Sin embargo, si uno escuchaba la radio durante un buen rato, acabaría también escuchando un sonido distinto: un ritmo quebrado y maltrecho que parecía renunciar al baile, un *riff* trastabillante de sintetizador, una letanía pausada y regular de agravios y, una vez tras otra, un estribillo de tensión contenida: «Don't push me 'cause I'm close to the edge / I'm trying no to lose my head» [no me apures que voy al límite / y trato de no perder la cabeza].

El tema era «The Message», el nuevo sencillo de los héroes del Bronx, Grandmaster and the Furious Five. Era hip-hop de sótano y callejón más que de pistas de baile de Manhattan y subvertía todas las promesas de fiesta enrollada y universal de «Planet Rock»: local en lugar de global, introspectivo en lugar de expansivo, paranoide más que celebratorio.

«Por aquella época, cualquiera podría haberlo dicho —recordaba más tarde Mel Melle de los Furious Five—. Probablemente la mitad de la población norteamericana deseaba decirlo».

.....

Retrospectivamente, «The Message» resultó un tema inevitable. Era el disco que los críticos, especialmente los blancos, habían estado esperando, aquél que injertaría el hip-hop en la veta social de Stevie Wonder, Curtis Mayfield y Gil Scott-Heron. La creación de las barriadas del Bronx no sólo era la música fiestera más estimulante del mundo sino que por fin tenía algo que decir. La pretenciosa *Paris Review* incluso llegó a publicar la letra, un honor que no le había brindado a, por ejemplo, «Christmas Rappin» de Kurtis Blow.

Pero nadie parecía haberlo previsto, ni siquiera el grupo cuyo nombre aparecía impreso en el centro del disco. Con la salvedad de Melle Mel, los Furious Five lo

detestaban, les parecía una insensatez. El hip-hop era música de baile. ¿A quién le apetecían historias con ventanas rotas y cucarachas un sábado noche? Si lo que querían era el mundo real, les bastaba con mirar por la ventana. Vivían ahogándose en aquella realidad. Y no necesitaban que la radio se lo recordara machaconamente.

Sylvia Robinson lo veía de otro modo. Tenía ese don. Era una veterana de la industria de la música que había registrado su primer éxito en 1975 como la mitad del dúo de R&B Mickey and Sylvia. En los años sesenta, fundó con su esposo Joe un estudio y un sello llamados All Platinum. Una década más tarde, la cosa mutó en Sugar Hill Records, asentada en Englewood, Nueva Jersey. En 1979, el hip-hop era un fenómeno local dominado por los DJ más que por los raperos y no aspiraba a ir más allá. Cuando Robinson trató de contratar a Flash, el DJ más afamado de la ciudad, éste rehusó la oferta. ¿Sacar discos de hip-hop? ¿Qué sentido tenía?

Pues bien, pensó Robinson, que contaba por entonces 43 años: si no podía contratar a un grupo de rap potente, se lo inventaría. Una tarde de aquel verano, Joe escuchó a un aspirante a promotor de rap llamado Hank «Big Bank Hank» Jackson que solía rapear sobre una cinta mientras trabajaba en una pizzería y lo invitó a hacer una prueba para Sugar Hill. Con dos colegas, Guy «Master Gee» O'Brien y Michael «Wonder Mike» Wright, acababa de nacer el Sugarhill Gang, un grupo prefabricado como lo son tantas formaciones adolescentes. Los Robinson se metieron en el estudio con tres músicos de sesión, más la línea de bajo del tema «Good Times» de Chic. Y salieron de allí con un disco que vendería ocho millones de copias.

Largo y repetitivo hasta decir basta, absurdo y jubiloso, «Rapper's Delight» fue un éxito discográfico tan improbable como nadie pudiera imaginar. La impresión era que lo iban apañando sobre la marcha. A lo largo de quince minutos, el trío va deambulando entre coros bailongos, alardes cachondos, símiles ridículos, fantasías descabelladas de riqueza, una dilatada analogía sobre una cena de pollo y un amoroso encuentro con Lois Lane. El oyente se hace a la idea de que el disco termina porque ya no había más cinta con que grabar. La palabra clave era *placer*. Poco importaba lo que dijeran: andaban pillados con el mero gusto de rimar.

«Rapper's Delight», aquella novedad pergeñada por un trío artificial de advenedizos, consolidó para siempre las prestaciones del hip-hop. Aunque algunos observadores lo tildaran de efímera modaailable, se convirtió en un imán para neoyorquinos modernos que jamás habían puesto un pie en el Bronx. Blondie, Malcolm McLaren y los Clash se apuntaron a la concurrencia de los clubs y el hombre al que todos querían conocer era aquél al que Debbie Harry había idolatrado en el éxito de Blondie «Rapture» (1981): «Flash is fast, Flash is cool!» [¡Flash arrolla, Flash mola!].

.....

Lo de «molar» era una bendición a medias para Grandmaster Flash. No era una

estrella innata sino un cerebritito concienzudo llamado Joseph Saddler. Había nacido en Bridgetown, Barbados, en 1958, antes de que sus padres emigraran al South Bronx. Es una persona seria y afable que se expresa con fluidez acompañándose de gestos elocuentes. Rezuma la calma disciplina de las artes marciales, de ahí el «Grandmaster» de su alias, un tributo a Bruce Lee. (Flash, por su parte, era el héroe hiperveloz de cómic cuyas opciones de superar a Superman solían ser objeto de enconados debates durante la hora del patio).

De niño, solía desmontar radios y demás electrodomésticos para comprender cómo funcionaban. En ocasiones, no conseguía recomponerlos y se llevaba una zurra. Flash cree que podría haber terminado siendo ingeniero, tal como era el deseo de su madre, si un día de 1973 no hubiera acudido a una fiesta vecinal que se celebraba en el Park 63 de la calle 168, donde contempló a Kool DJ Herc en activo, el jamaicano de 18 años al que se atribuye la invención del hip-hop pinchado. «Estuve ahí, contemplando anonadado a este tipo. Me dije “Yo quiero estar ahí”».

Mejorar las maneras de pinchar y mezclar pasó a ser su nueva obsesión. «Se convirtió en una ciencia —dice—. Supongo que en mi primera adolescencia no tenía novias, no iba al parque a jugar a baloncesto ni acudía a muchas fiestas. La vida era el cole, el trabajo, volver a casa. Buscaba algo, iba detrás de algo».

Después de practicar durante dos años, decidió darse la oportunidad en el Park 63.

Me dije, voy a poner 16 discos en dos minutos. Mi teoría consistía en que si ponía las partes más animadas de aquellos discos una detrás de otra, sin solución de continuidad, sin interrumpir el ritmo, iba a volver loca a la concurrencia. Pero la cosa se convirtió en un seminario. Se quedaron todos ahí, de pie, mirando. Después de aquello creo que estuve llorando una semana.

Flash se dio cuenta de que necesitaba a raperos para exaltar a la multitud. El primero al que encontró fue Keith «Cowboy» Wiggins, un antiguo pandillero al que describe como su pregonero. En 1978, aparecieron los hermanos Melvin «Melle Mel» Glover y Nathaniel «Kidd Creole» Glover, para crear Grandmaster Flash and the 3 MCs. Con la incorporación de Guy Todd Williams (Rahiem) y Eddie Morris (Scorpio), se convirtieron en los Furious Five. Ahora el DJ ya era la estrella indiscutible y los raperos sólo estaban para propagar el mensaje.

La primera vez que Sylvia Robinson había llamado a su puerta, Flash rechazó su propuesta. Ahora ya sabía a qué atenerse. «Yo me decía: “Nadie va a querer comprar una grabación que ya conocen sobre la que aparece gente hablando” —dice Flash—. Así que cuando escuché “Rapper’s Delight” fue algo hipnótico. Y pensé: “Mierda. Podría haber sido el primero”».

Los Five firmaron primero con el sello Enjoy dirigido por Bobby Robinson (ningún parentesco), que lanzó «Superrappin», y luego lo hicieron con Sugar Hill. En 1981, fueron teloneros de los Clash durante su estancia en el Bonds de Times Square.

Ese mismo año sacaron «The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel», un *tour de force* en los platos que mezclaba Chic, Queen, Blondie, Sugarhill Gang y el rapero de Harlem Spoonie Gee. Aquí el DJ seguía siendo la estrella, pero por última vez.

.....

«The Message» había sido una creación del percusionista de Sugar Hill Edwin «Duke Bootee» Fletcher. Músico de formación jazzística que se había convertido recientemente al hip-hop. «Desde un punto de vista artístico, de entrada no sentía un gran respeto —le contó al historiador del rap JayQuan—. No fue hasta que vi a Flash y a los otros. No supe exactamente qué era, pero fuera lo que fuese se lo curraban y lo hacían bien».

Una noche Fletcher estaba en el estudio de Sugar Hill en Englewood; absorto, marcaba el compás con una botella de plástico. El resto de músicos se sumaron a él y crearon una especie de ritmo africano. A Robinson le gustó, pero la cosa quedó aparcada durante un año. «Cuando llegamos por primera vez a esta compañía, lo escuchamos y solíamos bromear sobre ello», le dijo Mel a *High Times*.

Cuando James «Jiggs» Chase, el arreglista principal de Sugar Hill y mano derecha de Robinson, le pidió a Fletcher que escribiera una letra, afloró aquella frase: «It's like a jungle, sometimes it makes me wonder how I keep from going under» [esto es la jungla, a veces me pregunto cómo consigo aguantar]. Tras fumarse algún canuto, escribió el tema entero durante una noche que pasó en el sótano de su madre. «De vez en cuando, se oía a algún *nigger* que pasaba y el impacto de una botella que se rompía. Así que escribí lo de “cristales rotos por todas partes”. [Chase] dijo que siguiera con ello y así lo hice».

Inspirado por el sonido incisivo de sintetizador de Zapp y de Tom Tom Club, Fletcher se deshizo de la percusión original y compuso una pista de acompañamiento más comercial en la que añadió elementos de dub, música electrónica y R&B. A Robinson le encantó y decidió que sería el siguiente sencillo de los Furious Five, pero los Furious Five no lo tenían tan claro. Para no perder pie, Fletcher había producido otro temaailable más convencional. Los títulos de los mismos hablan por sí solos: «The Message» era el que Robinson quería, los Five se inclinaban por «Dumb Love». «Es que a nadie le gustaba aquella canción —dice Melle Mel—. Era algo totalmente distinto de lo que se estaba haciendo por entonces, así que nadie le hizo caso».

«En el rap no había nada parecido a aquello, salvo quizá los Last Poets, aunque ellos eran más filósofos», declaró Kidd Creole a Melody Maker. «Y para mucha gente resultaban excesivamente antisociales», añadió Cowboy. Tal como contaba Flash a *High Times*: «Imagínate escuchando música, digamos que trabajas toda la semana de nueve a seis y la semana ha sido dura, estás cansado, quieres salir de fiesta. ¿Por qué ibas a querer escuchar eso?... El factor de riesgo era muy alto:

triunfaba por todo lo alto o se estrellaba». Fletcher recuerda a los Furious Five tan asqueados con aquel tema que un día se marcharon atropelladamente del estudio y pararon a un coche para que se los llevara de allí.

Mel, sin embargo, regresó. Era lo bastante astuto para saber que debía mostrar voluntad. Amparándose en el manual de Berry Gordy, Robinson mantenía la sala de máquinas a tope azuzando la rivalidad entre los músicos de la casa y poco le importaba quién aparecía en un disco determinado: bastaba con que fuera un éxito.

Puede que ya tuviéramos grabada una pista y que grupos diferentes trataran de ajustar sus rimas —decía Duke Bootee— y Sylvia le cedía la pista a quien le molara en aquel momento. A veces, los raperos aportaban una pista y la acababan perdiendo porque otro le había enjaretado una rima mejor.

«Era la dueña de la empresa —dice llanamente Mel—. Si aquélla era la canción que iba a salir, yo quería estar en la canción. Y nadie tenía que convencerme. Era perfectamente lógico».

En tanto que Flash era tranquilo y circunspecto, Mel, tres años más joven, era escandaloso y chulesco, con un físico acorde. Actualmente, luce unos bíceps como melones y su voz atruena como la de un sargento de instrucción. Sin perder tiempo, se dedicó a retocar una estrofa que había escrito tres años atrás para el primer sencillo de los Five, «Superrappin», sobre un amigo que se había ahorcado en una celda carcelaria. Fuera del Bronx casi nadie la había escuchado. Robinson puso a prueba a Rahiem para las rimas de Fletcher, pero no funcionó. Como la música había sido creada por Fletcher y Chase, que no precisaban de la destreza a los platos de Flash, aquel sencillo que presuntamente corría a cargo de Grandmaster Flash and the Furious Five sólo acabó incluyendo a un miembro del grupo.

Entre la política de «divide y venderás» de Robinson y el cargado argumento de la canción, Flash presentía que la canción fracasaría.

«The Message» no era una de mis preferidas —dice—. Lo que esperaba de nosotros era lo contrario de quienes éramos. A nosotros nos iba pinchar y mezclar, hablar de mujeres, la fiesta. Sylvia tenía la razonada de que Norteamérica ya estaba preparada para las letras de comentario social y nosotros éramos los únicos en la discográfica que podíamos sacarle partido. Nos estuvimos zafando durante un año o dos, hasta que nos acorraló.

La política no era exactamente una novedad en el hip-hop. En 1980, Kurtis Blow había lanzado «Hard Times» sobre la recesión y un profesor de matemáticas llamado Daryl Aamaa Nubyahn había grabado un sencillo didáctico según aquel espíritu de alerta propio de los Last Poets, «When the Revolution Comes». Bajo el nombre de Brother D and the Collective Effort, al final se tituló «How We Gonna Make the Black Nation Raise?» e instaba al naciente colectivo hip-hop a ordenar sus prioridades. La banda parecía reñir con la gozosa pista de acompañamiento, el éxito

disco de Cheryl Lynn «Got to Be Real» (1978), al tiempo que lanzaba una severa advertencia a quienes frecuentaban las fiestas vecinales: «The party may end one day son / When they're rounding up niggers in the afternoon» [puede que la fiesta se acabe temprano un día / cuando se pongan a arrestar a *niggers* por la tarde]. Pero la fiesta no terminó en 1980 y los siniestros presagios de Brother D sobre miembros armados del Ku Klux Klan invadiendo el Bronx se vieron ahogados por sonidos de celebración. En todo caso, Brother D estaba en lo cierto cuando rapeaba: «Quizá te hartes de mis sermones». El llamado «rap con mensaje» no vendía.

En cambio, el hip-hop, que tanto le debía al pulso rítmico de «Good Times», compartía parte del sentido político implícito de la canción, aquello que Nile Rodgers había designado como «profundo significado oculto». El mismo año en que Flash había presenciado por primera vez en acción a Kool Herc, el insigne urbanista Robert Moses afirmó que el Bronx superaba toda posibilidad de «reconstrucción, remiendo o rehabilitación: debe ser derribado». Mientras Flash se dedicaba a perfeccionar su habilidad a los platos en 1975, la ciudad de Nueva York estaba a punto de declararse en quiebra. Para cuando convirtió a Cowboy en su pregonero, el apagón de 1977 fue la mecha que hizo estallar la frustración de sus habitantes.^[122] En aquel momento, la violencia y las privaciones eran lo único que el mundo alcanzaba a ver, pero un colectivo creciente de vecinos del South Bronx estaba construyendo algo nuevo, un formato musical que iba a contagiar los oídos del mundo. Era aquél el profundo significado oculto del hip-hop: Seguimos aquí. No recibimos nada y hemos creado algo.

En todo caso, no había nada oculto en «The Message», que se hizo con el terreno abandonado desde mediados de los setenta por Stevie Wonder y otros viejos cronistas del gueto. En unos pocos versos elocuentes y crudos, Edwin Fletcher esbozó la ciudad en la que los chavales regresaban a casa después de que cerraran los clubs y las fiestas vecinales. La progresión enervada y tensa de la música evoca un paseo por el Bronx una madrugada resacosa e insalubre. Desfilan los apartamentos infestados de cucarachas y las escuelas decrepitas, los yonquis a la caza y los miserables vagabundos, las putas y los asesinos, inflación, desempleo y huelgas: el mundo que se cae en pedazos.

El narrador no es de los que uno escuche a menudo en el hip-hop: no es un pandillero ni un buscavidas sino un obrero al límite de sus fuerzas. En los primeros versos se muestra compasivo y comunicativo. Tiene trabajo, pero mal pagado y no le alcanza para sortear a los acreedores; el vecindario se degrada, su hijo quiere dejar la escuela. En la cuarta estrofa, se siente ya al borde del quebranto: acosado y paranoico, lleva un arma.

Mel se encarga de las dos primeras estrofas y deja la tercera y cuarta para quien las escribió. Se expresa de este modo la perspectiva ambivalente del protagonista: más sombría y reflexiva según Fletcher, indignada y furiosa en el caso de Mel. Concluye con la estrofa del «Superrapin» de Mel, que relata la vida y la muerte de un

chaval que ve como las únicas personas que se ganan un buen dinero en su bloque son «loteros ilegales, matones, chulos, camellos». Así que deja la escuela, «se dedica a atracar», lo mandan a la cárcel y acaba ahorcándose en su celda. «Se basaba en un cruce entre yo mismo y alguien que acabó mal de verdad —le contó Mel a High Times—. Aunque yo pasé por la cárcel, sólo fueron cinco días. Asalté a un agente de paisano, vestido de mendigo».

Incluso el resto de la banda se ve arrastrada a la acción, cuando intervienen por fin en la bulliciosa escena final. Están a punto de llegar a Disco Fever, el local del South Bronx en que Flash había ejecutado sus primeras sesiones de DJ cinco años atrás, cuando la policía los para: «¿Los Furious Five? ¿Y eso qué es? ¿Una pandilla?».

«The Message» es una protesta fraseada como un ultimátum, escindida entre el humanismo angustiado del *soul* de los setenta y el nihilismo clamoroso del gansta rap. Es el monólogo interior de un hombre decente que trata de ir por el buen camino cuando todo se desmorona a su alrededor. Incluso las estrellas más comprometidas del *soul* eran ajenas al gueto y cantaban su desolación desde un otero distante; con una implicación apasionada, sin duda, pero sin la amenaza de verse privados de sus bienes. El narrador de «The Message» vive todos los días con ello y escupe cada una de las sílabas apretando los dientes. «No. Me. Apures. Que. Voy. Al. Límite. Y. Trato. De. No. Perder. La. Cabeza».

«The Message» es el primer disco realmente introspectivo del hip-hop e ilumina el camino para relatos interiorizados, antisociales, tales como la obra maestra obsesiva y estremecedora «Mind Playing Tricks On Me» (1991) de los Geto Boys, o para la hostilidad acorralada de *Me Against The World* (1995) de 2Pac. Al tiempo que describe el paisaje urbano, traza la geografía interior del narrador: los callejones apestosos y las humeantes brasas de la mente. La prioridad no es tanto conseguir la redención del pueblo negro como salvar a un hombre de la debacle.

.....●.....

Se puede entender por qué Flash andaba preocupado. Para un DJ, aquello parecía comercialmente tóxico. Podía imaginar a la gente huyendo de la pista de baile, preguntándose qué había pasado con el gran Grandmaster Flash.

Recuerdo a alguien que me asustó de verdad —reconoció un año más tarde—. Me dijo, «Flash, siempre fui tu fan más devoto, pero no me gusta ese disco». Permanecí en la productora y la señora Robinson dijo «Flash, esto va a ser algo grande». La mujer merece un respeto por su intuición. De pronto, apañó una versión y ¡bum!, la cosa estalló: «Like a jungle, like a jungle» en todas las emisoras de radio.

Flash y Cowboy tantearon a Frankie Crocker, un DJ de WBLS. Al día siguiente, todas las radios neoyorquinas recibieron una copia. «Podíamos girar el dial de la

WBLS a WKTU a KISS y se podía escuchar sucesivamente de una emisora a otra — se maravilló Flash—. Sonaba todo el día, todos los días».

La otra prueba definitiva fue la concurrencia en Disco Fever. «Cuando pusieron aquel disco ante un público fiestero y la gente siguió bailando, supimos que contábamos con un éxito», dice Melle Mel. Cuando le preguntan por las objeciones de Flash, aúlla su desaprobación:

No sé cómo nadie puede tener problema alguno, vamos..., que todos ganaron tanto dinero como yo. Y si lo que querían era sacar algo mejor, pues deberían haberlo hecho. No puedes ensañarte con alguien por haber lanzado uno de los mejores discos que has hecho en tu vida. Sólo a un idiota se le ocurriría.

De Disco Fever a la redacción del *Paris Review*, «The Message» gozó de amplia circulación. El rap con mensaje se convirtió de improvisado en un factor de peso. Los Furious Five, sin embargo, no estaban en la mejor situación para capitalizar su éxito. Las maquinaciones de Sylvia Robinson habían abierto una brecha en el grupo. Al año siguiente, la decisión de Flash de querellarse contra Sugar Hill por cinco millones de dólares en derechos impagados acabó por fragmentar la banda: Melle Mel, Scorpio y Cowboy se mantuvieron al amparo de Sugar Hill; Kidd Creole y Rahiem se alinearon con el DJ. Flash tenía sus razones. La defunción de Sugar Hill en 1985 se debió en buena medida a su pésima reputación empresarial, que desmotivó a nuevos artistas para firmar con la casa.

A punto de sucumbir, los Furious Five liderados por Mel sacaron otro par de notables raps con mensaje: «Message II (Survival)», escrita por Spoonie Gee en calidad de *negro*, y «White Lines (Don't Don't Do It)», un tema ambivalente sobre la cocaína grabado por gente que iba puesta de cocaína. «Tras descubrir que el negocio estaba patas arriba y no podía repararse, creo que me dio por una racha drogata para escapar de la realidad», admite Flash, cuando ya había abandonado el grupo que él había fundado. Algunas de esas rachas fueron más prolongadas: Cowboy murió en 1989 por su adicción al crack.

Todos íbamos colocados y pasados de coca —corrobora Mel—. Cuando no tienes dinero, te preguntas por qué estás sin dinero y uno de los motivos puede ser porque estábamos en una discográfica que no funcionaba como es debido, pero otro motivo es que no parábamos de colocarnos.

Después de la desintegración de los Furious Five, Mel siguió adelante con «Jesse», apoyando la candidatura de Jesse Jackson a la Casa Blanca en 1984, y con la debidamente apocalíptica «World War III», cuyo clímax arroja una visión horripilante de Norteamérica reducida a un paraje devastado. El rap con mensaje también cuajó en otras partes, pero con una tendencia mucho más didáctica que la mostrada en «The

Message» y con títulos como «Problems of the World (Today)» de los Fearless Four, «It's Life (You Gotta Think Twice)» de Rock Master Scott and the Dynamic 3 y «Hard Times» de Run-D. M. C.

En cuanto a la discordia entre Flash y Sylvia Robinson, la historia le ha dado la razón a la jefa de Sugar Hill: Norteamérica ansiaba tanto un disco como aquél como una nueva orientación para el hip-hop. Del mismo modo, las reservas de Flash tenían su fundamento. En las mentes de algunos críticos, el éxito de «The Message» originó una jerarquía moral en el hip-hop, elevando a los raperos politizados por encima de los hedonistas o de los pandilleros. De hecho, en 2002 pasó a convertirse en el único disco de rap del registro inaugural del Índice de Grabaciones de la Biblioteca Nacional del Congreso, destinado a grabaciones «cultural, histórica o estéticamente importantes, y/o que informan o reflejan la vida en Estados Unidos». Eso, con todo, no lo convierte en una muestra más veraz del alma del hip-hop. El instinto de olvidar las propias penas puede no ser tan noble como la necesidad de trascenderlas, pero resulta igualmente válido. «The Message» no constituyó el fin del debate sino su comienzo.

«¿Qué tal sienta ser la madre de mil muertos?»

Crass, «How Does It Feel?», 1982



El problema Thatcher

Margaret Thatcher celebra su victoria arrolladora tras salir reelegida el 6 de junio de 1983.

En el cobertizo habilitado como oficina de su casa en la campiña de Essex, Penny Rimbaud se encamina hacia el aparato de música e introduce una cinta de hace 27 años. Es la grabación parcial de una sesión de preguntas a la primera ministra en algún momento de 1982 y quien la interpela es Ray Powell, diputado laborista por Ogmore, Gales. Su señoría ataca con una cuestión incisiva sobre la relación de Margaret Thatcher con los sindicatos, pero toma una inesperada deriva hacia el *punk rock*: «¿Tendría la amabilidad —pregunta con su fuerte acento galés— de escuchar este nuevo disco de “How Does It Feel to Be the Mother of the Death of One Thousand Lives?”».

Lamentablemente, el hombre se había confundido. El verdadero título, por obra de Crass, el grupo de Rimbaud, es el más escueto «How Does It Feel?» [¿qué tal sienta?], al que la letra añade luego «to be the mother of one thousand dead» [ser la madre de mil muertos], una referencia al índice aproximado de muertos de la recién concluida Guerra de las Malvinas. Por otra parte, la enrevesada interrogación de Powell es sorteada sin dificultades: «Señor presidente, señoría —replica Thatcher con

satisfecha condescendencia—, diría que sus preguntas se multiplican». Procede entonces a tratar la cuestión sindical, pero no queda constancia de su opinión acerca de la obra de Crass.

Rimbaud dibuja una sonrisa glacial y pasa a otra sección de la cinta. Es un debate radiofónico del mismo año, en el que el diputado conservador Tim Eggar describe afectadamente «How Does It Feel?» como «el disco más malvado, injurioso y obsceno grabado jamás» e insta a que sea perseguido bajo la Ley de Publicaciones Obscenas. Tantos años después, la idea de que una canción protesta fuera objeto de semejante polémica, tanto dentro como fuera del Parlamento, resulta terriblemente remota.

Rimbaud sale al jardín y se sienta ante una mesa bajo el sol primaveral, fumando sin parar cigarrillos liados. Con su larga melena entre rubia y cana, sus ropas holgadas y la piel atezada y curtida por las labores del jardín, podría ser confundido con un jipi, pero su voz es áspera y brutalmente directa. «Soy un consumado elitista —afirma—. Nietzscheano en ese sentido. Básicamente, no hay otra autoridad que uno mismo». Se trasladó a este lugar, Dial House, en 1965, cuando no era más que una granja ruinoso de ladrillo, y tres años después abrió sus puertas a todo el mundo.

Recuerdo que quité todos los cerrojos e imaginaba qué sería de todo esto. Mi sueño, también una de las grandes decepciones de mi vida, era que a estas alturas habría 50 o 60 reductos parecidos por todo el país. Y no hay siquiera uno que se inspirara en este modelo para funcionar. Y también sé por qué: porque es la hostia de difícil.

La dificultad y la decepción fueron dos cuestiones inherentes al reinado de Crass como grupo más radical de su época. Entre 1977 y 1984, sus nueve integrantes se apiñaban en torno a la mesa de la cocina de Dial House y charlaban hasta bien entrada la noche sobre música y política, a base de té, tostadas y cigarrillos liados. «Tengo un amigo que ya no se sienta más allí porque se hartó de aporrear la mesa, cabreado», dice Rimbaud. Fue aquí donde idearon la serie de discos más agresivos e intransigentes lanzados por una banda británica y también donde departían con un abigarrado desfile de visitantes, desde adolescentes descolgados a terroristas fugitivos. Dial House fue concebida como un ideal, y como todos los ideales acabó siendo pasto de la realidad. «No podíamos salirnos de la banda —dice Rimbaud—. La banda era el camino, de modo que dejamos de atender a todo tipo de conflictos internos y, cuando la banda dejó de existir, todo el cotarro estalló como un puto volcán».

Unas semanas antes había hablado con el antiguo vocalista de Crass, Steve Ignorant, y le pregunté si, de alguna manera, Margaret Thatcher había matado a la banda al liquidar el optimismo político necesario para que ésta prosiguiera por su senda fatigosamente íntegra. «En muchos sentidos, así fue —dijo—. Es que era una cosa tras otras con aquel gobierno. Te preguntabas “¿Dónde coño van a parar?”».

Admite que después de «How Does It Feel?», Crass ya era asumida como un deber, poco tenía que ver con divertirse. «Por entonces, ya no podíamos darle la vuelta. No podíamos no ser serios. Ya habíamos ido muy lejos».

«¿Divertirse? —exclama Rimbaud cuando lo menciono—. No creo que llegara nunca a ser divertido, la verdad. ¿Qué es la diversión? Suele ser una pérdida de tiempo, ¿o no?... Divertirse es no querer saber».

.....

En uno de sus primeros recuerdos, Penny Rimbaud se ve a sí mismo agitando una bengala a los dos años durante las celebraciones del Día de la Victoria en 1945. Su padre, de los primeros en entrar en los campos de concentración nazis con las fuerzas de liberación, seguía de servicio en Europa. «No conocí a mi padre hasta los tres años y me desagradó completamente y me siguió desagradando el resto de mi vida —dice llanamente—. No me interesaba, me parecía un idiota». Piensa que su educación política empezó en aquel momento.

Nunca sentí el menor respeto por el gobierno y no es porque leyera sobre anarquismo, es porque nunca sentí respeto por mis padres, que son la primera forma de gobierno, y nunca sentí respeto por la escuela o la Iglesia, que son la segunda y tercera formas de gobierno.

Rimbaud, cuyo nombre auténtico es Jeremy Ratter, recuerda una serie de revelaciones sobre los horrores del mundo: la primera vez que vio fotografías de Auschwitz e Hiroshima en un libro de historia; el incidente en que su grupo parroquial le impidió presentarse con su amigo católico irlandés porque «no era de los nuestros»; el día en que su compañero de clase, el futuro negacionista del Holocausto David Irving, le preguntó si era consciente de que su amigo Henry era judío. «No sabía de qué coño me estaba hablando. ¡Menuda mierda de pregunta! Y así es como vas aprendiendo, no por los libros o la teoría».

Rimbaud fue expulsado de dos escuelas y abandonó sin graduarse la Escuela de Arte. Tras un período como profesor de dibujo, dedicó su tiempo a transformar Dial House en una comuna, rehabilitando el edificio y cuidando de su huerto, mientras los huéspedes iban y venían: pintores, cineastas, escritores, músicos. La televisión, la radio o los periódicos no tenían cabida en su mundo. «Durante casi cinco años... el mundo exterior es como si no hubiera existido», escribió más tarde.

En 1973, él y otros residentes de Dial House formaron un «grupo de *happenings* artísticos», Exit, y con él visitaron universidades y centros de arte, con sesiones en las que combinaban la música discordante con *performances*: uno de los miembros iba envolviendo lentamente su cuerpo desnudo con cinta adhesiva; otro se dedicaba a abrir bolsas de plástico rellenas de menudillos, pues tales eran las prácticas del arte performativo en 1973. Los sucesores de Exit, Ceres Confusion, ejecutaban un

jazz-rock frenético que el teclista Bernhardt Rebourts describió «como la Tercera Guerra Mundial en música». Su única actuación pública tuvo lugar en el People's Free Festival de Stonehenge, un acontecimiento capital para la evolución de Crass.

El festival había sido un proyecto de Phil Russell, alias Wally Hope, un visionario New Age carismático, incansable y ocasionalmente fastidioso que empezó a visitar Dial House en 1972. Sus seguidores, llamados *Wallies*, se solían sentar en torno a hogueras y bajo los efectos del LSD debatían sobre pirámides, líneas Ley, alienígenas y otras cuestiones de interés cósmico. Al año siguiente, Hope fue arrestado por posesión de drogas e internado en un hospital psiquiátrico, del que salió hecho en un pingajo. Rimbaud se convenció de que el posterior suicidio de Hope fue, de hecho, un caso de asesinato. «Para mí, la muerte de Phil marcó el final de una era y destruyó la última pizca de confianza que pudiera tener en la sociedad en la que vivía», escribió.

Cuenta la historia que fueron los jipis quienes habilitaron los desvaríos del *rock* progresivo, que volaron luego en pedazos con la intervención de las tropas de asalto del punk. Sin embargo, en los primeros setenta, muchos jipis, que ya preferían el término *freaks*, asumieron una postura más agresiva, desde sus concentraciones en las casas ocupadas del West London y en las fiestas campestres. Sus filas contaban con grupos como Hawkwind (que grabaron en 1973 el controvertido «Urban Guerrilla»), los Pink Fairies (exmiembros de los radicales sesenteros los Deviants) y Third World War, roqueros proletarios que rechazaban «aquella mierda de amor y paz» y cuyas canciones «Urban Rock» y «Hammersmith Guerrilla» (1972) tendían un puente, apenas reconocido, entre MC5 y los Clash. En tanto que Wally Hope representaba el jipismo en su versión más utópica, Hawkwind rugía: «Don't talk to me about love and flowers / And things that don't explode» [no me hables de amor y flores / y otras cosas que no explotan]. La muerte de Wally empujó firmemente a Rimbaud en esta última dirección. Otro habitual de Dial House, Steve Ignorant, se convertiría en su puerta de acceso al mundo punk.

.....●.....

Ignorant, bautizado como Steve Williams, empezó a visitar Dial House cuando era un adolescente de Dagenham enamorado de Bowie. «Cuando fui por primera vez, pensé que estaban como una puta cabra —le contó al biógrafo de Crass George Berger—. Todas esas melenas, no comían carne y nada de tele. Me dije “¿qué cojones pasa aquí?”», pero lo trataron «como a un igual», así que siguió acudiendo durante un tiempo. En 1976, presenció a los Clash en acción y aquello fue una revelación: «Recuerdo que se me hizo un nudo en la garganta y pensé “es esto, ésta es mi ocasión: tengo que formar parte de esto”».

Tras una larga ausencia, volvió a Dial House con la intención de formar una banda, y se encontró a Rimbaud solo y abatido. Su ex, Gee Vaucher, se había mudado a Nueva York (donde fue testigo presencial del florecimiento del punk

norteamericano), el flujo de visitantes se había desecado y Rimbaud se dedicaba a verter toda su angustia por la muerte de Wally en un panfleto furiosamente antirreligioso titulado *Christ Reality Asylum*. La banda empezó como un dúo: Rimbaud a la percusión e Ignorant acribillando con su voz una suerte de rap blanco primigenio.

Nos utilizamos el uno al otro —dice Rimbaud—. Él no podría haberlo hecho sin mí y yo tampoco sin él. Steve merecía los mismos atributos que Joe Strummer. Strummer tenía cierta integridad política, era un roquero digno y se ganaba bien la vida con ello. Eso es lo que merecía Steve, pero se lió con la persona equivocada.

Empezaron con el desafortunado nombre de Stormtrooper, pero a medida que se añadían nuevos miembros —Andy Palmer y Phil Free a la guitarra, Peter Wright al bajo, Joy de Vivre como voz ocasional— pasaron a llamarse Crass [zafio], según el uso que el «Ziggy Stardust» de Bowie hacía de dicho término. Adoptaron también el logo que había sido diseñado para *Christ Reality Asylum*: un intrincado símbolo seudomístico en el que uno podía atisbar un crucifijo, una esvástica o la bandera nacional. Sus primeras actuaciones, incluida la que dieron para Rock Against Racism, eran un gratificante alboroto.

A pesar del impacto inicial de Clash, eran más afines a la idea del punk que a la realidad del mismo: el gusto de Rimbaud tendía más hacia el *jazz*.

Yo aprendí estilo de los Clash, me gustaba su espectáculo, pero más allá de eso lo suyo era rocanrol desde el principio —dice desdeñoso—. Cuando hicimos nuestros primeros bolos en el White Lion de Putney en 1977, mientras toda la camarilla de King's Road estaba en plena efervescencia a diez minutos de allí, parecíamos habitar planetas distintos.

Tras un caótico concierto en la meca del punk, el Roxy, los Crass garabatearon una pintada en el muro exterior: «El punk ha muerto. Viva el punk».

Crass era completamente impredecible. Aunque parecían un grupo armado, vestidos de negro de pies a cabeza... y alguna vez fueron confundidos con fascistas, su modo de vida era el propio de los jipis más idealistas.^[123] Rehusaban el foco de atención individualizado sobre cada uno de ellos, tanto literalmente en el escenario como de modo figurado en lo que se escribía sobre la banda, así que preferían hablar con una sola voz. Su imagen era su logo, que difundieron por medio de una pionera campaña de grafitis con plantilla, de tal modo que la más anticapitalista de las bandas exhibía un talento único para la identidad de marca. Durante las giras, en lugar de contratar a personal a tal efecto, trasladaban su propio equipo y dormían en casas de fans en vez de en camas de hotel. Esta frugalidad obedecía tanto a unos principios como a su ajustada política de costes: vendían los discos a la mitad del precio establecido e imprimían dicho montante en la funda con el lema «no pagues más».

Su música era tan deliberadamente inhóspita y desagradable como sus temas. En tanto que canciones como «Do They Owe Us a Living?» y «So What?» de su álbum de debut de 1978 *The Feeding of the 5000*, eran pullas punzantes de punk rock salpicado de «fucks», otros temas mostraban la influencia del compositor vanguardista John Cage, a la vez que las actuaciones en vivo desplegaban ciertas técnicas de alienación brechtianas. «No queríamos seducir a nadie —dice Rimbaud—. Queríamos dar información a la gente y luego que se hicieran a la idea. Sí, lo poníamos difícil a conciencia: si lo quieres, te lo tienes que currar».

Es sin duda asombroso que una música tan decididamente anticomercial encontrara un público tan amplio, pero en el fértil caos de la diáspora posterior a los Pistols, en 1978, la postura intransigente de los Crass y su mística belicosa resultaban contagiosas. Aunque el invento asqueaba a la mayoría de los críticos —Gary Bushell de *Sounds* decidió que «era una fantochada»; Tony Parsons de *NME* tildó el álbum de «engendro desechable»—, los discos de Crass se vendían en cantidades nada desdeñables: en su apogeo llegaron a despachar 100 000 copias por cada sencillo. Nadie estaba más sorprendido que los propios Crass. «La visión de una multitud de jóvenes serios vestidos de negro y prontos a asaltar la Bastilla al primer redoble de platillos, hacía que me preguntara si habíamos generado una audiencia o una milicia —escribe Rimbaud en sus memorias, *Shibboleth*—. ¿En qué demonios me había metido?».

Así pues, ¿qué representaban para su tribu de discípulos desafectos? No a la izquierda tradicional, está claro. Aunque menospreciaran el capitalismo y la religión, también abominaban del socialismo «sumiso» y de la dignidad del trabajo. «La izquierda, como buenos progres de clase media, quería que apoyáramos a los trabajadores; los trabajadores, convertidos en *skinheads*, querían que apoyáramos a la derecha», escribe Rimbaud. Dieron con una tercera vía al apropiarse de la A inscrita en un círculo del anarquismo y, para distanciarse de la violencia revolucionaria, adoptaron el símbolo pacifista. Visto que los miembros de Crass no podían consensuar un programa unánime, mantuvieron una ambigüedad deliberada. «La gente preguntaba: “¿Qué queréis como meta del punk rock?” —comenta Ignorant—. Y yo soltaba: “Pues amor y paz”. Yo no sabía si era socialista, comunista o situacionista. “¿Qué eres tú?” Anarquista, supongo».

Durante la campaña de las elecciones generales de 1979, la política de partidos les parecía algo irrelevante. «No me parecía que importara en ningún sentido —reconoce Ignorant—, pero la aparición de Thatcher fue un grito de alerta porque empezó a esquilmar todo». Rimbaud, en su línea, no muestra ningún pesar:

Creo que Thatcher fue un hada madrina. Por dios, eres una banda anarquista que denigra los mecanismos de la sociedad capitalista y aparece alguien como Thatcher. ¡Menuda alegría! Yo creo que somos nosotros quienes en buena medida creamos estas realidades. Y a la Thatcher la creamos nosotros.



Antes de la Thatcher, los primeros ministros de posguerra contaban con el desagrado de sus adversarios, pero nadie los odiaba realmente. Durante los tiempos de la política de consenso, los gobiernos pretendían unir a la nación en lugar de apuntarse a la «polarización positiva» propia de Nixon y Agnew. Thatcher, no obstante, parecía despreciar a importantes sectores de la sociedad: sindicalistas, socialistas, liberales, población subsidiada y pacifistas.

Para alimentar la virulencia que impulsó su carrera —escribe su biógrafo John Campbell— se veía obligada a encontrar nuevos antagonistas a cada paso para demonizarlos, confrontarlos y derrotarlos... Veía el mundo a través de un prisma maniqueo, como campo de batalla de fuerzas opuestas: el bien y el mal, la libertad y la tiranía, nosotros contra ellos.

Con su tono imperioso de institutriz aspirante a monarca, sus estentóreas condenas y su paternalismo, más aquella risa desprovista de alegría, se hacía fácilmente odiosa. Aquella actitud quedó ilustrada en una camiseta diseñada por el Pop Group: un retrato poco agradecido de la premier exhibiendo el signo de la victoria. «Si hay algo que me enseñó Thatcher es a odiar —dice Ignorant—. Odio a esa mujer con todas mis fuerzas».

Pero llevó un tiempo para que aquel odio fermentara. Las primeras canciones protesta contra Thatcher —«Stand Down Margaret» de los Beat y la versión de la dylaniana «Maggie's Farm» obra de los Specials— expresaban fastidio más que auténtico desprecio. La propia visión de Rimbaud no se encalleció hasta la muerte de Bobby Sands y otros nueve miembros del IRA tras una huelga de hambre en la primavera y el verano de 1981.

Aquello fue lo que reveló que Thatcher era distinta de Callaghan —dice—. Dejar morir a diez personas de aquel modo cuando podría haberlo impedido sin obligarse a hacer grandes concesiones, ahí te dabas cuenta de que eso era crueldad.

La huelga de hambre coincidió con las revueltas urbanas y el cénit de la recesión. A finales de aquel mismo año, el índice de popularidad de la Thatcher era del 25%, el más bajo registrado jamás desde que se tenía constancia. También estaba a la greña con los moderados, los llamados «ñoños», de su propio gabinete, y aquel otoño circularon rumores de un posible desafío a la líder. Quizá eso explique la moderación de los ataques musicales contra ella. Era impopular pero vulnerable: un personaje improbable para imponer su dominio a lo largo de la década. Necesitaba urgentemente un enemigo al que vilipendiar y aplastar impunemente y unos meses después tuvo la suerte de dar con un rival de medio pelo en el Atlántico Sur.

Entre tanto, el culto por Crass aumentaba con cada nuevo lanzamiento. Los Clash habían centrado más su carrera en Norteamérica y se abría un vacío que esperaba colmarse con una banda que lidiara con las privaciones de la juventud británica. Los grandes hitos del segundo álbum de Crass, *Stations of the Cross* (1979), contenían una crítica feroz contra la panda de Strummer, contra fascistas, socialistas, liberales y la política en general. «White Punks on Hope» exclama «They won't change anything with their fashionable talk / All their RAR badges and their protest walk» [su cháchara al uso no cambia nada / ni sus chapas de RAR y sus marchas de protesta], y fusila una frase de «White Riot» («Black man's got his problems» [el hombre negro tiene ya sus problemas]) para darle un vuelco: «Don't fool yourself you're helping with your white liberal shit» [no engañas a nadie con tus chorradas de progre blanco]. Al año siguiente, «Blood Revolutions», que citaba el «Revolution» de los Beatles, aclaraba su filosofía: «I don't want your revolution, I want anarchy and peace» [no quiero tu revolución, quiero anarquía y paz].

Al mismo tiempo, se iba formando una auténtica subcultura a su alrededor. Crass alumbró una oleada de bandas anarco-punks, de calidad fluctuante y también lanzó sencillos por medio de su propio sello, Crass Records. Entre sus artistas estaban los islandeses Kulk (que incluían a la futura gran estrella Björk), el cantante de Belfast Hit Parade (que imprimía por su cuenta propaganda anarquista en el clímax del conflicto norirlandés) y sus paisanos de Essex los Poison Girls.^[124] Sólo en una ocasión se toparon con un grupo más extremo que ellos mismos: los Rondos eran punks maoístas holandeses con un historial de luchas callejeras vinculadas a desahucios de inmuebles okupas. «Nunca sonreían —dice Ignorant—. Pensé, caray, han superado a Crass en ese terreno. Supe por radio macuto que un par de ellos había cruzado el umbral y protagonizado un par de atracos a mano armada».

El funcionamiento comercial de Crass era el propio de una empresa artesanal. Aunque la banda se negaba a vender artículos relacionados con ellos, algunos emprendedores menos escrupulosos hicieron su agosto con las camisetas, a la vez que legiones de fans se grabaron el logo en sus chaquetas. Como la prensa musical los ninguneaba, se dedicaron a los fanzines, para los que un artículo central sobre Crass suponía un éxito de ventas garantizado. Uno de los pocos periodistas de la prensa establecida al que acogieron fue Paul Du Noyer, de *NME*, que visitó Dial House a principios de 1981. «Son populares pero no son “personalidades” —escribió—. Se los aclama pero no en virtud de su música, que no vale gran cosa. Crass representa un ideal, una causa, una cruzada».

Para aquel verano, no obstante, ya se tramaba una contraofensiva. Crass era visto cada vez más como un abanderado de la desolación, una acusación difícil de rebatir para algunos miembros. «No creo que pase un solo día sin que comentemos entre nosotros lo que pasa en el mundo —declararon a *The Face*—. Se nos ha tachado de falta de humor y compasión, pero así es como lo sentimos. Nos mostramos abiertamente». Muchos fans redujeron las alternativas vitales de los Crass a un

puritanismo censor más papista que el papa, similar al de los *straight-edgers* que adoraban a Minor Threat. Ignorant lamentaba que mientras otros cantantes podían emborracharse y ligar con chicas después de los conciertos, él se veía obligado a entablar debates sobre el anarquismo con jóvenes serios. Aunque admiraba a los defensores de los animales Conflict, con quienes actuaría más tarde, la mayoría de los grupos anarcopunk lo aburrían. «Al final tenías a cuarenta grupos que cantaban sobre los misiles Cruise, todos vestidos de negro —le contaba Ignorant a Steven Wells de *NME*—. Llegué a subirme al escenario pensando, si oigo otra puta canción más sobre los putos misiles Cruise...».

Pero no cabe decir que estuvieran exentos de humor. Bajo un nombre distinto, persuadieron a la popular revista adolescente *Loving* para que regalara un flexidisco de «Our Wedding», una acaramelada cancioncilla romántica que devino agriamente sarcástica tan pronto como se reveló su origen. Cuando se supo la verdad, el avergonzado director de *Loving* lo tildó de «broma cruel» y *News of the World* advirtió a sus lectores acerca de aquella «banda del odio», pero no se trató de una simple trastada, sino más bien de una pieza de acompañamiento para la declaradamente feminista *Penis Envy* (1981), que puso en primer plano a su miembro Joy de Vivre y a la reciente incorporación Eve Libertine, quienes recitaban canciones sobre violaciones, imagen corporal y el cinismo del cotarro industrial dedicado a las bodas. Joe Strummer le había dicho recientemente a Paul Du Noyer que la integridad intratable de Crass era una inmólación porque «nadie acababa escuchándolos». «Our Wedding», con todo, fue una brillante operación relámpago de impacto mediático y con ella gozaron de notoriedad inmediata.

Christ: The Album (1982) era un resumen de todo lo que Crass había tratado de decir y hacer hasta la fecha: un doble disco ambicioso y resuelto con un folleto de escritos varios titulado (según la frase de una despectiva reseña de *Melody Maker*) *A Series of Shock Slogans and Mindless Toxic Tantrums* [una serie de eslóganes impactantes e insensatas pataletas tóxicas], el mejor de los cuales era el intenso revoltillo de memoria-manifiesto firmado por Rimbaud «The Last of Hippies».

«Como artista, ahí es donde me habría gustado retirarme —le confesó Rimbaud a Berger—. Si no hubiera sido por las Malvinas, no habríamos sabido qué hacer, porque ya teníamos todo dicho».

.....

Las islas Falkland eran ya un despojo anómalo de los tiempos imperiales: un archipiélago inhóspito y estratégicamente irrelevante situado en el Atlántico sur. Desde que se impuso el mandato británico en 1833, Argentina había reclamado su soberanía sobre las islas, Malvinas en este caso, y en las últimas décadas distintos gobiernos británicos habían tratado de negociar un acuerdo para aplacar a Argentina, garantizando a su vez la independencia de los 1800 habitantes del archipiélago,

propuesta esta última que los isleños torpedearon en 1980. En diciembre de 1981, el general Leopoldo Galtieri se hizo cargo de la impopular junta militar argentina y decidió desviar la atención del estado catastrófico de la economía con una breve y sorpresiva expedición para recuperar las Malvinas antes de que se cumpliera el 150 aniversario del mandato británico. Los recientes planes británicos para recortar el presupuesto de la Marina llevaron a creer a Galtieri que el Reino Unido sería reacio a, e incapaz de, organizar la defensa de un territorio a 15 000 kilómetros de distancia.

Argentina planeó atacar en el verano de 1982, pero las cosas se precipitaron cuando un incidente diplomático menor en las vecinas islas de Georgia del Sur indujo a la Marina Real a mandar al rompehielos *Endurance* con el objeto de investigar lo ocurrido. Temiendo que el Reino Unido pretendiera organizar una defensa a gran escala de las islas, los argentinos invadieron las Malvinas a primera hora del 2 de abril para gran asombro del ministerio de Exteriores británico. Tal como escribe el historiador Lawrence Freedman, «Gran Bretaña subestimó las intenciones militares de Argentina, a la vez que Argentina sobrestimó las de Gran Bretaña». Esta última mandó entonces un comando naval al Atlántico sur y comenzó su ofensiva el 1 de mayo.

La guerra concluyó el 20 de junio. La mayoría de las reacciones musicales al suceso aparecieron una vez terminada: «Shipbuilding» de Robert Wyatt a finales de 1982; «The Fletcher memorial Home» de Pink Floyd en 1983; «Island of No Return» de Billy Bragg y «Spirit of the Falklands» de New Model Army en 1984.^[125] Pero Crass eran lo bastante flexibles y despiertos como para reaccionar con mayor premura. Mientras el comando naval seguía en ruta, Rimbaud garabateó una adenda de última hora a «Last of the Hippies», a tiempo para el lanzamiento posterior de *Christ: The Album*. «Ship Farming in the Falklands», un sórdido *collage* de noticieros y humoradas envuelto en una letra salvaje y sarcástica, proyectaba la visión de unos soldados británicos «follándose a ovejas».

El lanzamiento fue como una acción guerrillera. Sus distribuidores independientes, Rough Trade, introdujeron aleatoriamente copias del flexidisco en álbumes almacenados antes de su distribución. Ignorant lo lamentó enseguida: «Nunca pillé el chiste —dice—. Sigo sin verle la gracia. En el momento en que supimos que se habían producido las primeras bajas, pensé “hostia, qué horror”». Rimbaud recuerda que la broma se torció después de que el submarino británico *Conqueror* hundiera en circunstancias que no se llegaron a aclarar al buque de guerra argentino *General Belgrano*, ocasionando la muerte de 323 personas, pero se muestra impenitente en cuanto a la letra: «Son putas máquinas de matar. Hay que aceptar que la gente es responsable de sus acciones, más allá del cómo y el porqué. “¿Y qué me dices de nuestros muchachos?”. Ya vale de esa jodida cantilena».^[126]

Durante la guerra, Crass se sintió completamente aislado en su oposición. «El silencio era sencillamente increíble», dice Rimbaud. Decidió sacar otro sencillo para señalar el fin del conflicto: «How Does It Feel?». Aunque de una hostilidad intratable

para los cánones de casi todos los grupos, era un tema más convencional que «Sheep Farming» y tanto mejor en ese sentido: la sátira gratuita cede el paso a una furia moral arrolladora. «Personalizaba todo aquello de lo que estos capullos salen indemnes», dice Rimbaud, quien aduce que estaba tratando de crear música tan desagradable y violenta como la propia guerra. Después de una introducción recitada derivada de la diatriba «Rocky Eyed» de Rimbaud, Ignorant suelta la condena contra Thatcher en un torrente arrebatado y colérico, como un fiscal espontáneo escupiendo una retahíla infinita de crímenes. «Pen compone frases de doce palabras ahí donde cuatro bastarían —dice Ignorant riéndose—. Tenía que luchar a brazo partido con las sílabas».

Las Malvinas cambiaron todo para Crass. Ray Powell y otros diputados laboristas enviaron mensajes de apoyo al grupo. Dial House recibió más de doscientas cartas de seguidores que solicitaban información. Una mujer salida de entre los restos de la banda terrorista Baader-Meinhof llegó buscando refugio tras cometer una serie de atracos bancarios en el continente. Un marinero que había servido en el buque de Su Majestad *Coventry* contactó con el grupo para compartir su teoría de que el *Sheffield*, hundido el 4 de mayo, había sido deliberadamente sacrificado para proteger al *Coventry*, entre cuya tripulación se contaba el príncipe Andrés. Otra novedosa modalidad para filtrar información la aportó Pete Wright, quien empalmó grabaciones de Thatcher y Reagan simulando una conversación telefónica donde la *premier* venía a reconocer la conspiración relativa al *Sheffield*. El Departamento de Estado norteamericano especuló con que el amaño había sido obra de la KGB, lo cual no dejaba de ser un cumplido, y más tarde se supo que Crass estaba siendo vigilado por el MI5. «Supongo que aquello presuponía cierto poder —dice Rimbaud—. El peligro era: ¿poder con qué fin?».

La sensación de que estaban adentrándose en arenas movedizas, alejados de sus quehaceres musicales, se intensificó cuando una chica de alterne entró en contacto con ellos por medio de un conocido para ofrecerles unas fotos comprometedoras de Denis Thatcher, esposo de Margaret. «Estoy seguro de que su existencia era cierta porque la persona que nos informó era de absoluta confianza —dice Rimbaud—. Estuvimos discutiendo durante un mes, [pero] no quisimos entrar en aquel juego imbécil de escándalo sexual propio de los tabloides». Ignorant empezaba a preocuparse de que Crass pudiera volver a atraer la atención, indeseada y peligrosa, por parte de soldados agraviados. «Me cagué encima —admite—. No me habría extrañado que algunos exaltados lanzaran cócteles Molotov por la ventana. Y entonces empecé a dormir con un bate de béisbol bajo la cama». El ambiente ya más bien sombrío que envolvía a Crass devino un manto fúnebre y opresivo.

Antes de la guerra, Thatcher parecía estar contra las cuerdas, pero ahora aparecía transformada, tal como cuenta John Campbell, «de una niñera mandona en la encarnación acorazada de Britania». Tras derrotar a Galtieri, a la inflación y a los *tories* ñoños, se antojaba de pronto invulnerable y se disponía a encarar las elecciones

generales de junio de 1983. Con el benévolo pero inepto sucesor de Callaghan Michael Foot, el laborismo disponía de unas políticas poco vendibles y de una pericia nula para venderlas: el ministro de Medio Ambiente en la sombra Gerald Kaufman describió su programa electoral abiertamente izquierdista —incluía una amplia renacionalización y el desarme nuclear unilateral— como «la nota de suicidio más larga de la historia». Margaret Thatcher volvió a ocupar el número 10 de Downing Street con una aplastante mayoría de 144 escaños.

Antes de las elecciones, Rimbaud había enviado una furiosa carta al *Sounds* instando a la movilización masiva de la escena musical contra la guerra, la escalada nuclear y los recortes en servicios públicos. «El rocanrol parece cada vez más dedicado a la diversión superflua y al cretinismo escapista», atronó. De hecho, había algunos artistas que expresaban su opinión sin tapujos, pero Crass se sentía igualmente aislado. Thatcher parecía acechar sobre todo lo que hacían: aborrecible e imbatible.

La banda celebró el día de las elecciones con «Whodunnit?», una obra escatológica de revista musical que preguntaba «¿Quién dejó su mierda en el número 10?». «Incluso aquello que se suponía que era para echar unas risas iba en serio —dice Ignorant, sombrío—. No podíamos no ser serios. Además, ¿cómo conjugar Crass con la comicidad? ¿Tirando bombas fétidas?».

El quinto álbum de Crass, *Yes, Sir, I Will* (1983), supuraba sordidez: un largo, desesperado, cacofónico monólogo, que interpretaban entero durante sus giras. Rimbaud sonríe al recordar a miembros del público dirigiéndose a la puerta después de veinte minutos de improvisación atonal. El disco era igualmente inmisericorde con los oyentes domésticos y embutía todos los asuntos candentes en un agujero negro de desolación asfixiante. Era una obra sin vía de escape. Su último sencillo, «You're Already Dead» (1984), se presentó con una carátula en que aparecía una Thatcher a la que habían sacado los ojos. «Todo lo que hicimos después de las Malvinas fue directo a la puta cara y sin rodeos —dice Rimbaud—, por eso ya no era un arma política muy eficiente porque casi nadie lo toleraba».

Ignorant recuerda las discusiones mantenidas hasta altas horas alrededor de la mesa de la cocina, discusiones cada vez más intensas y ominosas. «En una se decía: “¿Qué podemos hacer para comunicar de manera efectiva a la gente? ¿Arrojamos un cadáver al público? ¿Hay que llegar tan lejos?”». Presa de un creciente acoso policial y a la espera de un juicio por obscenidad relativo a la letra de *Penis Envy*, Crass se sentía bajo asedio. Rimbaud había llegado a la conclusión de que el pacifismo era «poco realista e ingenuo» y, a diferencia de lo afirmado en «Bloody Revolutions», que «nada salvo una revolución global a todos los efectos podía cambiar el planeta y convertirlo en un hogar seguro».

En 1984, Rimbaud sentía que Crass se había convertido en «una parodia de nosotros mismos, un buque fantasma en un mar desierto». Asegura que siempre tuvo intención de disolver la banda aquel año, por su significación orwelliana y porque «si

no puedes decir en siete años lo que debías decir, ya no lo dirás nunca». Su opúsculo de 1977 *Christ's Reality Asylum* había sido registrado con la cifra 721984 (7 years 2 [to] 1984), esto es, siete años para 1984, y desde entonces los números de catálogo de sus discos habían empezado ya la cuenta atrás. Aquello que no podrían haber anticipado era la huelga de los mineros.

.....

Thatcher ya tenía previsto un choque con los mineros desde antes de ocupar el cargo: se había encargado de asegurar el suministro de energía aumentando las reservas de carbón, derivando al petróleo parte de la producción energética, al tiempo que se dedicaba a reforzar las fuerzas del orden. A su vez, pretendía torcer el brazo del movimiento sindical imponiéndose a su organismo más poderoso, la Unión Nacional de Mineros (NUM). Económicamente, tenía sentido cerrar algunas minas deficitarias, pero Thatcher sentía también un atávico afán por vengar el protagonismo de la minería en el derrocamiento del gabinete de Edward Heath en 1974. Arthur Scargill, el arrebatado líder de la NUM, se desvivía también por dar guerra. Al igual que Thatcher, Scargill era un ideólogo belicoso que se crecía en el conflicto y odiaba el capitalismo tan encarecidamente como ella lo amaba, pero cada vez que amenazaba con una huelga general, los delegados de la NUM votaban en contra.

El 6 de marzo, Ian MacGregor, presidente de la Junta del Carbón, anunció el cierre de 20 minas con la consiguiente pérdida de 20 000 puestos de trabajo. Lo que estaba en juego para los mineros no era ni el salario ni las condiciones sino la mera supervivencia de un modo de vida, de manera que Scargill respondió seis días después con una serie de huelgas regionales y el envío de piquetes itinerantes a zonas clave tales como Yorkshire. Al sortear el voto nacional, violando así la normativa de la NUM y negándose tercamente a tolerar ningún cierre, se convirtió precisamente en el tipo de malo de película que Thatcher necesitaba: comparándolo implícitamente con Galtieri, «el enemigo exterior», popularizó la expresión «enemigo interior» para designar al colectivo minero. «La señora Thatcher tuvo suerte con sus enemigos — reflexionó el líder laborista Neil Kinock—. Si un primer ministro *tory* tuviera que seleccionar a un enemigo, Arthur Scargill sería la primera opción del castin». Aunque no era fácil encariñarse con Scargill, la ferocidad de la respuesta gubernamental provocó una gran simpatía hacia los mineros y sus familias. En la llamada Batalla de Orgreave de junio, una planta de coque se convirtió en el escenario de un enfrentamiento casi medieval entre los mineros y la policía. Dicho sea de paso, los mineros eran más valientes y nobles que su líder y se jugaban mucho más.

Crass llegó al final de su trayecto en Aberdare, un pueblo minero del valle de Rhondda galés, donde habían organizado para el mes de julio un bolo destinado a los mineros en huelga.

Fue una de las cosas más tristes en las que haya participado —recuerda Rimbaud—. Un bolo fantástico, pero la impresión de desesperanza oscura, pegajosa, era tan invasiva... No es por sentimentalismo si digo que los mineros tenían los ojos llenos de lágrimas. No se trata de las minas, eran comunidades enteras las que iban a ser destruidas. Tal era la crueldad de Thatcher. No es que pensara que el carbón era una mala idea, pensaba que la cultura proletaria era una mala idea.

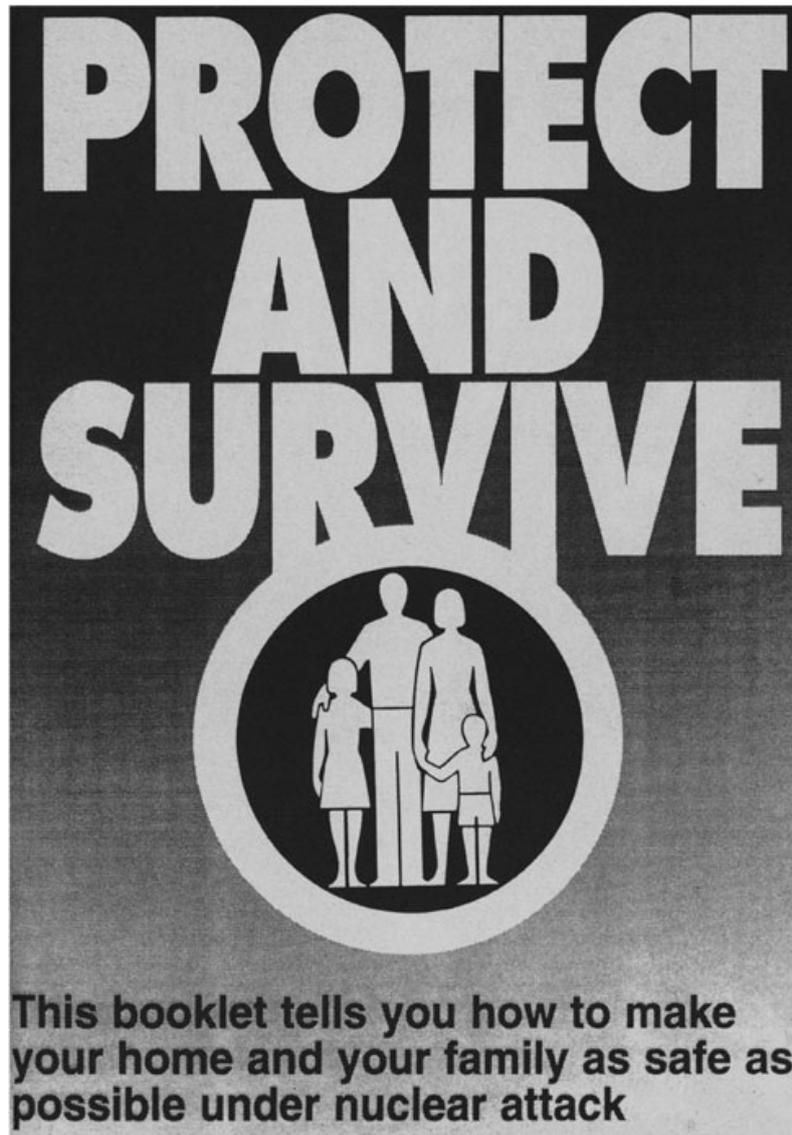
Después del bolo, cargaron la camioneta y Andy Palmer anunció que quería dejarlo.

Hubo un murmullo general —recuerda Ignorant—. «¿Estás de broma? ¿Seguro?». Pasada una hora, un par más y yo dijimos: «La verdad es que yo también he estado pensando en hacer la maleta». Creo que todos se sintieron aliviados por más que dijeran que querían seguir. Ya estábamos quemados, la experiencia nos había marcado.

Crass sacó otro álbum más, *Acts of Love*, y un EP, *Ten Notes on a Summer's Day*, que en la práctica eran discos en solitario de Rimbaud: poemas adaptados a una suerte de free jazz. Aunque otras bandas anarco-punk ocuparan el nicho, la gran influencia de Crass no era eminentemente musical. Su intransigente autonomía abrió brecha para otros sellos independientes. A su vez, las manifestaciones de la campaña «Stop the City» organizadas por Greenpeace en las que Crass jugó un papel clave, anticiparon el activismo del intercambio y la autogestión encarnado en el movimiento *Reclaim the Streets* [reclama las calles] de los años noventa. El de Crass quizá sea el fracaso más triste y noble de los que aparecen en este libro. Vivieron los ideales que expresaban en sus canciones, nunca cedieron un ápice y, aun así, acabaron disgregándose con una sensación de derrota y abatimiento, sin conocer aún las semillas que habían sembrado.

«Cuando dos tribus van a la guerra»

Frankie Goes To Hollywood, «Two Tribes», 1982



Vida bajo la bomba

Cubierta del folleto *Protect and Survive* editado por el gobierno británico en 1980.

La primera semana de 1984, la revista *Time* mostró en la portada de su número anual dedicado al hombre del año una ilustración de los presidentes Ronald Reagan y Yuri Andrópov ignorándose deliberadamente el uno al otro. La imagen no era una celebración de sus dotes como estadistas sino una condena por sus devaneos con el

fin del mundo.

El deterioro de las relaciones entre Estados Unidos y la Unión Soviética hasta llegar a este gélido *impasse* ensombreció cualquier otro acontecimiento en 1983 —dictaminaba la revista—. Los dos hombres se reparten el poder para decidir si el futuro es aún posible.

Time no era una publicación dada a la hipérbole. En marzo de 1983, Regan disparó un misil verbal dirigido a Andropov, al tildar a la Unión Soviética de «imperio del mal», al tiempo que anunciaba el lanzamiento de una nueva Iniciativa de Defensa Estratégica (SDI), que acabaría apodándose *Star Wars*. A su vez, Andropov describió el estilo negociador de Reagan como «obscenidades salpicadas de prédicas históricas». El negociador soviético Yuli Kvitsinsky interrumpió bruscamente las conversaciones de paz con su homólogo Paul H. Nitze afirmando: «¡Todo ha terminado!». En respuesta a la ruptura diplomática, los responsables del *Bulletin of Atomic Scientists* desplazaron el minuterio de su simbólico Reloj del Juicio Final a tres minutos de la medianoche, su posición más alarmante desde que se inventara la bomba de hidrógeno en 1953. «Nunca en mis 35 años de servicio público —dijo el veterano teórico de la Guerra Fría George Kennan— había estado más asustado por la posibilidad de que estallara una guerra nuclear».

Incluso quienes no seguían atentamente la evolución de las conversaciones para la reducción del armamento nuclear, podían sentir cómo se desplomaba la temperatura. En 1983, los científicos y autores de superventas Carl Sagan y Paul R. Ehrlich publicaron un estudio en el que presentaban al mundo el devastador concepto de «invierno nuclear»: la guerra nuclear generaría tal cantidad de humo y hollín como para bloquear los rayos del sol durante meses. En octubre, cien millones de estadounidenses sintonizaron en sus televisores el drama posapocalíptico de la ABC *El día después*, una emisión tan perturbadora que el secretario de Estado George Shultz se vio obligado a aparecer acto seguido para confortar a los televidentes asegurando que la administración Reagan hacía todo lo que estaba en sus manos para evitar el apocalipsis.

Y éste era el clima bajo el cual un grupo pop de Liverpool lanzó un frenético disco de baile sobre el exterminio nuclear. «Two Tribes» reconvertía el temor invasivo del momento en una celebración exaltada para convertirse no sólo en el disco contra la guerra más exitoso y estrafalario jamás concebido, sino en el cuarto sencillo mejor vendido en el Reino Unido durante los ochenta. Lo hizo merced a la improbable alianza entre un sofisticado disidente punk algo colocado, un productor endiablidamente perfeccionista y un periodista obsesionado con el futurismo italiano. «Estaba en el paro, en Liverpool, y me dedicaba a escribir canciones —dice Holly Johnson—. No tenía en absoluto la impresión de que aquello pudiera ser un éxito. Fue cuajando entre el público de un modo completamente imprevisto y asombroso».



Las canciones sobre la guerra nuclear nunca dejaron de aparecer en períodos de tensión. El *boom* de posguerra produjo humoradas musicales («Tic, Tic, Tic» de Doris Day), sermones («Jesus Hits Like an Atom Bomb» de Lowell Blanchard) y algún tenue eco de protesta («Old Atom Bomb» de Vern Partlow). La era de las marchas antinucleares de Aldermaston y de las crisis de los misiles cubanos habilitó jeremiadas varias en los augurios de, entre otros, Bob Dylan o Ewan MacColl. Superado el flirteo con el desastre de Kennedy y Jruschov, sin embargo, el Reloj del Juicio Final se retrasó de nuevo —en 1972, registraba una dilación récord de doce minutos para la medianoche— y, durante la administración Carter, los músicos norteamericanos se mostraron más preocupados por la inseguridad de las central nucleares.^[127]

De todos modos, en Gran Bretaña se vivió un curioso estallido de paranoia nuclear que coincidió con la publicación por parte del Ministerio del Interior del folleto *Protect and Survive*. Hacia finales de 1979, varios lectores del *Times* londinense escribieron al periódico para interesarse por los planes de defensa civil del gobierno frente a una posible guerra nuclear. El *Times* asumió la causa y exigió que el gobierno difundiera un folleto de 1976 que sólo habría tenido la intención de hacer público ante la inminencia de una crisis internacional. Sorprendido por el interés desbordante, el ministerio publicó *Protect and Survive* en mayo de 1980. Por 50 peniques, los británicos podían aprender a construir un refugio antinuclear embutiendo cajas y apuntalando puertas, así como a etiquetar los cadáveres de sus parientes. El folleto prometía nuevos consejos a través de las ondas radiofónicas una vez se consumara el ataque. «Recordad —decía— que debéis escuchar la radio». Concebido para tranquilizar, el opúsculo logró el efecto opuesto y todo el mundo se cagó al leerlo.

Los oyentes radiofónicos del pop supieron enseguida del impacto de aquella publicación y de su propaganda preliminar sobre la psique nacional. En lugar de arremeter contra los señores de la guerra, los músicos expresaban una amalgama visceral de terror, náusea y confusión. «Final Days», de la banda indie de Cardiff Young Marble Giants, era una inquietante nana apocalíptica, el relato de una mente sujeta a la torpeza de una regresión infantil. En «Man at C&A», Terry Hall retrataba al contrito hombre de a pie, testigo de acontecimientos que superan su comprensión o capacidad de control, mientras Neville Staple va gritando: «Warning, warning! Nuclear Attack!». En el pánico creciente de «Breathing», Kate Bush inhalaba partículas de lluvia radiactiva en el interior de un refugio del estilo de *Protect and Survive*, mientras una voz de timbre oficial explicaba fríamente la dinámica de una explosión nuclear. «The Earth Dies Screaming» de UB40 era un periplo de onda dub entre casas abandonadas y carreteras desiertas. Sólo los Clash, en «Stop the World»,

osaban despotricar contra «los ricos y los de noble cuna», cobijados bajo tierra, mientras Londres se convertía en «un amasijo arrasado y en llamas».

Margaret Thatcher creía fervientemente en la validez de Mutual Assured Destruction (MAD), la doctrina según la cual ni Estados Unidos ni la Unión Soviética se atreverían a lanzar un ataque nuclear por temor a verse, a su vez, completamente barridos del mapa. Llegaba incluso a sostener que «el auténtico movimiento por la paz» eran los valedores de una fuerza nuclear disuasoria. Con todo, Reagan consideraba MAD como «la mayor insensatez que había oído» y la comparaba, sirviéndose de la analogía hollywoodiense que tanto cultivaba, a «dos vaqueros en el *saloon* apuntándose permanentemente con las pistolas a la cabeza». Su política de defensa estaba fuertemente influida por su fascinación por las profecías bíblicas. «Puede que seamos la generación que presencie el Armagedón», le dijo a un entrevistador en 1980. Su temor no era menor a su convicción de que podía hacer algo para prevenir el desastre, pero su escaso conocimiento de todo aquel engranaje lo dejaba en manos de consejeros más aguerridos. Su biógrafo Lou Cannon escribe: «Reagan se guiaba tanto por su visión extraordinaria como por su notable ignorancia».

Poco afectada por los pasajes más efectistas del *Libro de las Revelaciones*, Thatcher iba al grano. A los pocos meses de asumir el cargo, decidió reemplazar el obsoleto sistema Polaris británico por los misiles Trident instalados en sumergibles y accedió a estacionar misiles Cruise norteamericanos en suelo británico como parte de la respuesta de la OTAN a los nuevos misiles balísticos de alcance intermedio (IRBM) soviéticos, los SS-20. Muchos europeos sentían que los Cruise, lejos de protegerlos, los convertirían en blanco fácil en caso de enfrentamiento entre la Unión Soviética y Estados Unidos. La Campaña por el Desarme Nuclear (CND) que se había deshinchado enormemente durante los sesenta y los setenta, renació de pronto y con mayor ímpetu que nunca. El 26 de octubre de 1980, 70 000 personas se concentraron en Trafalgar Square contra los Cruise y los Trident. Un año después, las filas de los manifestantes aumentaron hasta alcanzar el cuarto de millón de participantes. Al mismo tiempo, se registraron concentraciones de mujeres ante la base de la RAF de Greenham Common, en Berkshire, donde iban a desplegarse 96 misiles Cruise, y ello inspiró la necesidad urgente de otras acampadas por la paz en todo el país.^[128]

Formados en el intenso activismo de Rock Against Racism, los músicos no tardaron en sumarse a la CND. Los Clash, los Specials y Jam donaron canciones para un álbum benéfico de 1982, *Life in the European Theatre*. El granjero de Somerset Michael Eavis revivió su letárgico festival de Glastonbury en 1981, que se convirtió en la mayor fuente de ingresos de la CND; el cabecilla de MUSE, Jackson Browne, se ofreció a tocar gratis para destinar sus honorarios a la Campaña. A mediados de 1982, mientras la Guerra de las Malvinas endurecía la reputación belicista de Thatcher, el desarme nuclear había reemplazado al antirracismo como catalizador de

la unidad musical.



En aquel momento, Holly Johnson contaba 22 años y, según su propia confesión, «no era más que un cantautor que vivía sin blanca en Liverpool y estaba a punto de dejar la música para matricularse en la Escuela de Arte». Había cosechado un éxito menor con la banda punk de la ciudad Big in Japan, pero ésta se disolvió en 1979 y sus dos sencillos posteriores en solitario no tuvieron mayor trascendencia. Johnson veía como sus coetáneos Echo and the Bunnymen y The Teardrop Explodes alcanzaban una popularidad que a él se le resistía. Volvió a probar suerte sumándose a una nueva banda, a la que rebautizó como Sons of Egypt y, más tarde, Frankie Goes to Hollywood.

A principios de 1982 eran un trío. Johnson, el bajista Mark O'Toole y el batería Peter Gill. O'Toole contaba con una pieza instrumental con la que le gustaba calentar durante los ensayos. «Decía que era como la historia de un campesino ruso que acudía al trabajo —recuerda Johnson—. Yo dije que podía convertirlo en una canción. Se rio y comentó lo graciosa que le parecía mi idea». Johnson decidió que precisaba de un contrapunto, de modo que introdujo una línea de bajo de *funk* norteamericano y el trío se puso a trabajar sobre aquel esquema que se mantendría intacto hasta la versión final. Johnson consultó entonces su compilación de letras para ver si había algo que casara con aquel híbrido soviético-estadounidense, y dio con una extraña combinación de hipérbole rompedora y angustia genuina. «Yo era algo porrero —dice a modo de explicación— y estaba influenciado por aquella técnica del recorte propia de William Burroughs y David Bowie, que me permitía seleccionar frases de fuentes disparatadas e integrarlas en mis letras».

Aunque Johnson confiesa que «en aquel momento la CND no había penetrado en su paisaje mental», se sentía especialmente afectado por las Malvinas. «Uno podía estar en la taberna del barrio y que una mujer arrancara a llorar porque no había sabido de su hijo». Revelador acerca de su estado mental de ese momento es que sintiera paranoia por la posibilidad de verse enrolado, presumiendo no sólo que un conflicto tan localizado podía precisar de un llamamiento a filas a escala nacional sino que un músico gay en paro y fumador de hierba podía figurar entre las prioridades del registro de reclutamiento. Aquel mismo año, uno de los grandes éxitos de taquilla fue la película australiana de acción posapocalíptica *Mad Max II*. El relato inicial del narrador, que describe la peligrosa escasez de gasolina por las secuelas de la Tercera Guerra Mundial, se le quedó grabado: «Por motivos largamente olvidados, dos poderosas tribus guerreras se declararon la guerra provocando un incendio que devoró las ciudades».

Johnson también recuerda el influjo de la canción protesta de Timmy Thomas «Why Can't We Live Together» (1972), un popular éxito danzón en el club gay

londinense Heaven, así como temas escuchados en su niñez tales como «Eve of Destruction» de Barry McGuire o la distópica «In the Year 2525» de Zager y Evans; o la película en blanco y negro (de título largamente olvidado) en la que un personaje pregunta: «¿Es que vivimos en un mundo donde el horror y el sexo son los nuevos dioses?». Por otro lado, se sentía fascinado por Reagan —«el vaquero número uno»— y el hecho anecdótico de que durante su carrera como actor ejerciera durante un tiempo de portavoz del fabricante de camisetas Van Heusen. Todos esos retazos aleatorios acabaron en su libro de letras y se insertaron, a manera de mosaico, en «Two Tribes». «La cosa se antoja bastante abstrusa a menos que conozcas los hechos —reconoce—. Yo era un gran fan del humor absurdo y ridículo».

Frankie solía concluir sus conciertos en vivo con «Two Tribes» y grabó una versión de la misma durante su primera sesión en Radio 1 con el locutor John Peel, en octubre. Pronto llamó la atención del productor Trevor Horn y del periodista de *NME* Paul Morley, que acababan de fundar su propia discográfica, ZTT, siglas de Zang Tumb Tumb, una cita de la composición del futurista italiano Marinetti en que evoca el fragor de la batalla de Adrianópolis. Una referencia tan rebuscada y pretenciosa era un claro indicio de que no se trataba de un sello pop al uso. El primer lanzamiento de ZTT fue *Into Battle with the Art of Noise* (1983) de Art of Noise, un grupo antipop deliberadamente «anónimo» bautizado también a partir de la obra de otro futurista, Luigi Russolo.

Lo que yo quería era reconstruir aquella época de los años diez y veinte con el surrealismo, el dadaísmo y el futurismo, que parecía completamente perdida, la guerra la había destruido —le contó Morley a Melody Maker—. Creo que existía entonces un gran sentido del juego, también de la provocación, a la vez que sentía que el *rock* en sus modalidades de provocación estaba muerto y enterrado.

Según el cerebro financiero de ZTT y esposa de Horn, Jill Sinclair, Morley no quería contratar a Frankie, pero Horn le dio la vuelta y se puso manos a la obra para hacer de uno de sus temas, «Relax», una obra magna del pop. «Relax» se convirtió en un fenómeno cultural cuando el DJ de Radio 1 Mike Read, en un resentido berrinche, arrancó el sencillo del tocadiscos durante su emisión y lo tachó de «obsceno». No es que la letra fuera particularmente escandalosa sino que Johnson la declamaba con declarada fruición pornográfica, como maestro de ceremonias de su propio circo sadomaso. La BBC no tardó en eliminarla de su repertorio y prohibió el vídeo en sus canales de televisión; sin dilación, el tema se convirtió en número uno y ahí permaneció cinco semanas, algo que lo convertía en el éxito más sonado desde «God Save the Queen», con Frankie como una suerte de Sex Pistols cachondos de onda Hi-NRG. Fiel a las pretensiones futuristas de Morley, Frankie aportaba juego y provocación a partes iguales y a una escala tan fastuosa como la propia producción de Horn.

Johnson fue tajante con que la secuela debía ser «Two Tribes», a pesar de que Horn no lo veía claro. «Decía él: “Oh, es que [‘Two Tribes’] va a costar mucho trabajo”. Porque acababa de pasar tres meses con “Relax” y creía que necesitaría otros tres meses». Aunque la grabación no resultó tan titánica como la de «Relax», el equipo de producción de Horn tuvo que dedicar varias semanas a aprender el manejo de su nuevo, ultimísimo, mezclador Synclavier, así como a perfeccionar la línea de bajo que sostenía toda la pieza. Al final, a las 11 de la noche, Johnson recibió la llamada para que acudiera al estudio para grabar la voz; la misma noche en que conocería al hombre que se convertiría en su compañero sentimental. «Conocí a Wolfgang en un bar y solté “perdona, tengo que ir al estudio de grabación” y él no me creyó porque sonaba como algo muy insólito. Seguíamos horarios de trabajo algo curiosos».

El lanzamiento del sencillo fue una ofensiva multimedia en todos los frentes. «Aquella era la gran ocasión tanto para Horn y Morley como para mí —dice Johnson—. Había mucha presión por el riesgo manifiesto de que todo se redujera a un episodio de grandioso éxito pasajero». Así las cosas, Anne Dudley, de Art of Noise, fue la encargada de ejecutar los arreglos y de dirigir a una orquesta de 60 instrumentos que interpretaría la pieza de obertura de resonancias rusas y la operación empezó ahí a proceder por sí sola. Morley deseaba que «Two Tribes» pasara a «formar parte del lenguaje común» y que compitiera con el cine y la televisión por ganarse la atención del público. La carátula del disco era una obra de arte, donde aparecía una foto del mural de Lenin en Moscú junto a extractos de aterradoras estadísticas de la Guerra Fría a las que Morley había accedido por medio de la CND. Después de que la primera idea para el vídeo, basada en *Death Race 2000*, amenazara con agotar los pingües beneficios de «Relax», los directores Kevin Godley y Lol Crème concibieron una lucha simbólica cuerpo a cuerpo entre Reagan y el nuevo premier soviético Konstantin Chernenko, ante un escenario modelado según el foro de las Naciones Unidas y con la banda interpretando a un equipo de reporteros de televisión. El vídeo concluía con la misma plácida contención que había caracterizado el desarrollo del proyecto, con el estallido del planeta.

Como si eso no bastara, ZTT difundió distintas versiones en varios formatos, al tiempo que el imitador Chris Barrie brindaba su personificación (algo chusca) de Reagan en una de las remezclas conocida como «Annihilation mix». Cuando ZTT solicitó algunos datos a la CND, ésta les mostró una copia obtenida ilegalmente de una filmación vinculada a la iniciativa *Protect and Survive*, donde la voz del narrador era la del actor Patrick Allen. ZTT contrató a Allen para retomar su papel en las remezclas de «Two Tribes» y el actor no tuvo problemas en recordar algunos pasajes del guion desechados para la versión final por su tinte excesivamente sórdido: «Si su abuela o cualquier otro miembro de la familia falleciera en el refugio, déjelo afuera pero no olvide etiquetarlo a efectos de identificación».

Yo estaba detrás de la mesa de mezclas, pensando «hala, esto es la hostia» —le dijo Horn a Simon Reynolds—. Sabía que iba a recurrir a ese pasaje una y otra vez, porque me parecía de lo más escalofriante. Y Morley le había escrito algo que iba así: «La mía es la última voz que escucharás jamás». Y si escuchas las grabaciones de la sesión, Patrick Allen suelta «oye, chato, eso es un poco deprimente, ¿no crees? ¡Mejor que no...!».

Inspirado por los eslóganes concebidos por Katherine Hamnett, Morley sacó una serie de polémicas camisetas estampadas —«Frankie dice: armad al pueblo», «Frankie dice: guerra, escóndete»— de las que se vendieron un cuarto de millón de unidades y convirtieron a los fans en propaganda ambulante. La explosiva presentación ante la prensa de ZTT proclamó el sencillo como «la primera auténtica canción protesta en ocho años, que hurgó en los resquicios de la Ley de Secretos Oficiales y que se despachaba contra las dos superpotencias más de lo que habría hecho ningún otro disco».

«Two Tribes» llegó a vender la extraordinaria cifra de 1,5 millones de copias y ocupó el primer lugar de las listas nueve semanas. Por entonces, el panorama que pintaba se antojaba inminente. «Se respiraba paranoia en el aire —dice Johnson—. Se respiraba la incómoda sensación de que podía suceder en cualquier momento».

.....

En los dos años transcurridos desde que Johnson escribiera la canción, la diplomacia nuclear estaba de nuevo bajo mínimos. Reagan estaba convencido de que los soviéticos estaban desarrollando la capacidad para golpear primero y desbaratar así la lógica apocalíptica de MAD, por más que el presidente Brezhnev lo negara tajantemente. Las conversaciones para la reducción del armamento estratégico (START) trastabillaron durante meses y acabaron fracasando después de que Reagan anunciara su proyecto *Star Wars*. La precaria salud de los sucesivos líderes soviéticos tampoco facilitaba la tarea diplomática: Brezhnev murió con 75 años en noviembre de 1982; su sucesor de 68 años, Andrópov, sólo duró 15 meses y fue reemplazado por Chernenko, un halcón del Politburó que asumió el mando con 72 años, a pesar de que sus achaques apenas le permitieron leer la elegía en el funeral de Andrópov. Una farsa que lindaba con la tragedia.

Aunque muchos de los críticos de Reagan lo consideraban una encarnación de Slim Pickens en *Teléfono rojo*, aquel vaquero que agita su sombrero mientras monta sobre la bomba hacia la hecatombe, el presidente estaba tan aterrado como el que más por la guerra nuclear y se sintió sumamente conmocionado por tres incidentes acaecidos en otoño de 1983. De entrada, el visionado previo a su estreno de *El día después* lo dejó «terriblemente deprimido»: el protagonismo de un puñado de ciudadanos corrientes de Kansas había tocado su fibra campechana y sensibilera. Entre tanto, se sucedieron dos malentendidos que amenazaron con el espectro de una guerra accidental, el tema del reciente éxito de pantalla *Juegos de guerra*. El 1 de

septiembre, la Unión Soviética derribó por equivocación un avión comercial surcoreano. Dos meses más tarde, unas prácticas de la OTAN fueron confundidas por algunos analistas de inteligencia soviéticos, lo que los condujo a desplegar su arsenal pronto para la represalia: era lo más cerca del cataclismo que había estado el mundo desde la crisis de los misiles cubanos.

Aquel año la preocupación ciudadana alcanzó su apogeo. Reagan se vio abrumado por el inmenso respaldo popular de que gozó una campaña para congelar el arsenal nuclear norteamericano y se mostraba cauto tras verse retratado como un militarista jactancioso por su oponente demócrata en las siguientes elecciones presidenciales.^[129] Entre tanto, en Gran Bretaña, los laboristas ratificaron su noble, aunque electoralmente suicida, compromiso de desarme y la CND consiguió convocar a 250 000 personas en su mitin londinense del mes de octubre. La campaña organizó su propio Festival por la Paz en Londres en mayo, donde el nuevo grupo de Paul Weller, Style Council, interpretó «Money Go Round», un disco didáctico de *funk* blanco con un guiño a la actualidad nuclear. Un concierto de Navidad en Londres supuso el debut de dos nuevas canciones de protesta relativas a la bomba —la elegante «Piece in Our Time» de Elvis Costello y la burlona «Ban the Bomb» de Ian Dury—, en tanto que los cabezas de cartel, U2, interpretaron la tensa, casi marcial, «Seconds».

Si «Seconds», al igual que «Two Minute Warning» de Depeche Mode y «Walking in Your Footsteps» de Police, adoptaban un tono convencionalmente sombrío, dos éxitos globales brindaron cierto humor jocoso a la cuestión. En la sorprendentemente marchosa «99 Red Balloons», la cantante alemana Nena imaginaba una nube de globos rojos a la que un ordenador maltrecho identificaba como un primer ataque, desencadenando de tal modo el acabose nuclear.^[130] «1999» de Prince era un himno festivo para el Apocalipsis. En un mundo en el que uno podía ser exterminado en un abrir y cerrar de ojos, el cantante apuntaba, «I'll dance my life away» [iré bailando a morir].^[131] En *2000 AD*, el cómic de Judge Dredd editado aquel año, algunos de los habitantes de Mega City One, perturbados por la guerra y que habían escapado al bombardeo nuclear del villano Bloc-Sov, se consuelan bailando al son de una canción llamada «Apocalypso».

Esta variante macabra del *carpe diem* parecía impregnar el sonido de «Two Tribes». El disco resulta tan demencialmente excesivo y vivaz que convierte un campo de batalla en pista de baile y viceversa. Más incluso que en la propia «War» de Edwin Starr, que Frankie había versionado en la cara B, se formula aquí la pregunta: ¿debería un disco contra la guerra resultar tan estimulante? La letra de Johnson es lo bastante neutra y fragmentada como para permitir que la música fluya y colme las lagunas. Sus bobas salidas de estilo *funk* —«Tenemos la bomba, sí», «Dámelo todo, nena»— pretendían parodiar el belicismo yanqui, pero sonaban realmente exaltadas. En aquella amalgama demencial y exuberante, «Two Tribes» entremezcla guerra, sexo y baile de tal modo que uno se pregunta cuál de tales actividades es correcta y

cuál no. «¿Vivimos en un mundo donde el sexo y el horror son los nuevos dioses?». Sin duda, piensa uno, pero ¿eso es necesariamente malo? Es como si «Apocalypso» se hubiera colado en el mundo real y quien escuchara la radio se viera de pronto implicado en la absurda sátira de *2000 AD*.

La ambigüedad aparente de «Two Tribes» bastó para fastidiar a los músicos más firmemente politizados. «No sé exactamente de qué trata más allá del hecho de que hay norteamericanos y hay rusos —gruñía a *NME* Dave Wakeling de los Beat—. La imagen de Lenin en la carátula tenía más importancia para mí que el disco en sí». En su libro *The Bomb: A Life*, el historiador Gerard DeGroot despacha secamente el vídeo como «un intento más bien patético de expresar un sofisticado mensaje político», lo cual es una lectura no sólo acerba sino fallida: nunca se aspiró a la sofisticación. Curiosamente, el crítico más elocuente sobre la eficacia de la canción como protesta fue el propio Morley.

Siempre me cabré un poco la gente como Weller, los Clash y Killing Joke, todos éstos que dicen que el pop puede dotar de un toque de controversia —le contaba a su antiguo jefe de *NME*—. Y «Two Tribes» pretendía probar a la gente que eso es imposible. Ya ves, número uno nueve semanas con un tema explícito y extravagante contra la guerra... y la semana que viene será George Michael quien pille el primer puesto y ya está. Nueve semanas y no pasó nada. En cierto modo, eso me gusta. Porque... ¿qué puede pasar?

¿Pero de qué modo podría haber triunfado «Two Tribes» según los esquemas de Morley? ¿Siendo número 1 de por vida? ¿Forzando un apretón de manos entre Reagan y Chernenko que supusiera la liquidación de sus arsenales nucleares? Cuando se pone el listón tan alto en el ámbito del pop politizado, el fracaso está garantizado. El impacto de «Two Tribes» fue a la vez más significativo y complejo. Para miles de jóvenes oyentes supuso un aprendizaje indeleble de la noción de guerra nuclear. Uno no podría borrar así como así el consejo de Patrick Allen sobre el modo de deshacerse del cadáver de la abuelita. A su vez, la ambigüedad de la canción es justamente lo que la hace tan rica y gratificante más como tema pop que como mera controversia.

Lo que por entonces no resultaba tan evidente es que, en términos de relaciones soviético-estadounidenses, lo peor había pasado. Las conversaciones para el desarme se reanudaron en junio de 1984, justo cuando «Two Tribes» iniciaba su reinado en las listas. A su vez, la incógnita soviética dentro de la ecuación empezó a disiparse cuando Chernenko falleció en marzo de 1985 y fue sustituido por el moderado Mijaíl Gorbachov. Preocupado por la convaleciente economía soviética, Gorbachov contemplaba el desarme como la vía más viable para recortar el presupuesto y atraer a los necesitados inversores occidentales, a la vez que se mostraba dispuesto a hacer algunas de las concesiones que sus predecesores habían rechazado. Paso a paso, ambos bandos avanzaron hacia un acuerdo. Reagan y Gorbachov firmaron el Tratado sobre Misiles de Alcance Medio el 8 de diciembre de 1987, al tiempo que las manecillas del Reloj del Juicio Final se retrasaban hasta seis minutos para la

medianoche. Por entonces, incapaz de sostener el éxito arrasador de los primeros sencillos ni de mantener la relación con ZTT, o siquiera la de los integrantes del grupo, Frankie Goes to Hollywood concluyó su andadura.^[132]

.....

Washington D. C., 6 de noviembre de 1984: noche electoral. Frankie Goes to Hollywood acaba de dar su primer concierto en suelo norteamericano. El espectáculo comienza con proyecciones en las que aparecen políticos, hongos nucleares y niños vietnamitas víctimas del napalm. Al término del espectáculo, un periodista de *Entertainment Tonight* le pregunta a un fan por qué ha ido.

—Porque comunican un mensaje político importante con su canción «Two Tribes» —replica.

—¿Y cuál es ese mensaje? —pregunta el reportero.

—Ah, no sé.

«En nombre del amor»

U2, «Pride (In the Name of Love)», 1984



U2, Bruce Springsteen, Live Aid y el difícil arte de la protesta en el estadio

Bruce Springsteen habla con Bono tras un concierto de U2 en el Hammersmith Palais de Londres, 9 de junio de 1981.

Bono explica la actitud de U2 ante la música protesta y el activismo con una anécdota que escuchó de Harry Belafonte, que tuvo lugar a principios de 1961, justo después de que Bobby Kennedy fuera nombrado fiscal general.

Martin Luther King convocó una reunión de líderes de los derechos civiles para debatir el modo de ganar para su causa al nuevo y severo poseedor del cargo, que todavía no se había convertido en el ídolo de la izquierda. Tras escuchar un buen rato cómo sus colegas despotricaban contra Kennedy, King aporreó la mesa y dio la reunión por cerrada diciendo: «Muy bien, reabriremos esta discusión cuando alguien encuentre algo bueno que decir sobre Bobby Kennedy, porque ahí, amigos, estará la puerta por la que podrá penetrar nuestro movimiento». «Y Belafonte me lo contaba

—dice Bono— a modo de aliento para el trabajo que desempeño: encontrar el elemento redentor que permita que una puerta se abra».

Belafonte le refirió la historia a Bono a finales de los noventa, de modo que aquello no modificó sus ideas, más bien ratificó aquello en lo que ya creía, esto es, que se agarran más moscas con miel que con vinagre, y que la senda del progreso político se allana por medio de la diplomacia y la negociación. El episodio no podría haber contado con una audiencia más receptiva, porque invocaba a Martin Luther King y las ventajas del tacto, elementos que ya habían informado la composición del gran éxito internacional que abrió las puertas de U2 «Pride (In the Name of Love)», hacía ya 12 años.

En noviembre de 1983, U2 estaba tocando en Honolulu, Hawái, tras pasar casi un año de gira por el mundo. Estaban alojados en el Kahala Hilton, un hotel tan lujoso que, caso de haber llegado un poco antes, podrían haberse topado junto a la piscina con el presidente Reagan. Durante una prueba de sonido que hicieron antes del concierto, empezaron a tantear una progresión de acordes y una melodía luminosa, diáfana y de amplio aliento.

Procuraba equilibrar este coro operístico y quería escribir algunos versos sombríos —dice Bono—. Pretendía encarnar aquella soberbia que no se echa atrás, con la que se construyen los arsenales nucleares —le dijo a Gavin Martin de *NME*—, pero aquello no funcionaba y recordé las palabras de un viejo sabio que me dijo una vez «no trates de luchar contra la oscuridad con la luz, sólo procura que las luces brillen más». Yo le estaba concediendo excesiva importancia a Reagan. Luego pensé en Martin Luther King, esto es un hombre. Y nosotros edificamos sobre lo bueno, en lugar de blandir el dedo acusatorio.

Recientemente, un periodista le había regalado a Bono la biografía de King escrita por Stephen Oates, *Let the Trumpet Sound*. «Al final, aquel predicador de Atlanta asesinado, aquella nota lúgubre, fue el medio que me dio el equilibrio —dice—. De modo que me sentí capaz de sostener el tono exultante de la canción».^[133]

«Pride» sintetiza lo que sería la política abocada al megaconcierto de estadio: vibrante e integradora, pero fácilmente diluida o malentendida. «Born in the USA» de Bruce Springsteen mostraba precisamente la facilidad con que eso podía darse y lo difícil que es comunicar un mensaje con matices a la gente sentada en la última grada de Maracaná. Ambos músicos formaron parte de Live Aid, participaron en sus sencillos y en el nacimiento del *rock* como fenómeno filantrópico, donde sólo cuentan aspavientos y proclamas y donde el espacio para la subversión y la rebelión es un tesoro escaso. Ambos, no obstante, se las apañaron para preservar tales cualidades y dar respuesta a una pregunta insidiosa: ¿puedes formar parte del sistema sin verte devorado por él?

.....●.....

U2 nunca mostró grandes dotes para lo punk. Le faltaba vinagre. Sus miembros coincidieron en una escuela dublinaesa en septiembre de 1976, donde constituían —y hasta hoy— un cotarro de personalidades dispares pero afines. Bono tiene el pico de oro de los bardos, un lenguaje corporal eléctrico, tenso, como de púgil retirado, y el carisma centrado de un político firmemente convencido del poder de las palabras para cambiar mentalidades. El guitarrista The Edge es sereno y circunspecto como un monje, salvo cuando sus ojos se achican, ensimismados o risueños. El bajista Adam Clayton luce el porte decadente de un aristócrata arruinado y un aire sempiterno de leve y curioso regodeo. El batería Larry Mullen Jr. suele hablar con sincera intensidad, echando el cuerpo hacia delante y coloreando el discurso con muecas de indulgencia. Él es el ancla de sujeción de U2, el contrapunto a la expansión de Bono.

Como resultado, tanto de los temperamentos como de las circunstancias, U2 no podía adoptar el pedigrí guerrillero al estilo Clash ni tomar partido.

Muy pronto empezamos a tocar en bolos a favor de los anticonceptivos y el aborto —dice Clayton—. El dogma católico y el Partido Republicano eran algo ajeno a nosotros. La gente del sur no dejaba de sentirse asqueada por los actos de terrorismo y brutalidad que tenían lugar en el norte, pero expresarlo sin más habría sido una muestra de simpatía hacia los británicos, de modo que era complicado. Nosotros íbamos más en busca de una dimensión espiritual que de pertrecharnos en las barricadas.

Por entonces, el victimismo parecía una actitud común y nosotros tratábamos de sortearlo y estar a favor de ciertas cosas y no en contra de lo que fuera —dice The Edge—. La influencia ahí sería Bob Marley, que no hacía distingos entre las facetas de su vida: sexual, espiritual, religiosa, política...

Todos los miembros de U2, salvo Adam, habían pasado por cierto grado de formación cristiana e intentaron, con éxito creciente, absorber algo de la onda espiritual del *soul*, del *gospel* y del *reggae*, una tendencia poco prometedora en la era pospunk. De entrada, este deseo se manifestó con un apremio enérgico, redentor.

Creo que en aquellos tiempos desprendíamos una intensidad notable y uno puede notarlo en las grabaciones —dice The Edge—. En parte resulta excesivo y recargado. Queríamos conectar y romper barreras. Ello daba pie a conciertos explosivos a nivel emocional, casi había un desespero por comunicar, pero eso a veces tampoco ayudaba. Nuestras vidas parecían depender de ello. La sensación era que podíamos triunfar o embarrancar. Literalmente, las dos opciones eran ésas.

En 1978 empezaron a participar en seminarios bíblicos que The Edge compara con las sesiones rastas de meditación, «pero sin hierba». Eso los puso en contacto con

un grupo cristiano radical llamado Shalom, que creía en los milagros y en la facultad de hablar en lenguas desconocidas. Después de *Boy* (1980), donde se hablaba de fe y desamparo, los encuentros se hicieron más intensos y algunos miembros de Shalom presionaron a Bono, The Edge y Mullen para que abandonaran U2 y se entregaran al credo. Mullen abandonó las reuniones y Bono y The Edge anunciaron que dejaban la banda. Su extraordinario mánager Paul McGuinness contraatacó del modo siguiente: «¿Creéis de verdad que será más eficaz volver a vuestras vidas corrientes? ¿O pensáis que aprovechar esta oportunidad con una gran banda de rocanrol va a dar, a la larga, mejores resultados?». Bono y The Edge decidieron distanciarse de Shalom y reconciliar la fe con su música, de ahí el manifiestamente religioso *October* (1981), que asustó a parte de su entorno. «No pasa nada —afirmaba Chris Blackwell de Island Records—. Sucedió con Bob Marley y con Bob Dylan, es una tradición. Lo superaremos».

October aderezaba aleluyas pospunk como «Gloria» y «With a Shout (Jerusalem)» con dudas angustiadas bajo la fuerte influencia de Joy Division. Se trata de un disco desolado y enrarecido que tuvo una acogida glacial. El título alude a la sensación de que todo Occidente se iba adentrando en el invierno, como una reformulación de *Winter in America* de Gil Scott-Heron.

Ahí estaba yo, con 22 años y la cabeza llena de espanto gótico —le dijo Bono al escritor Neil McCormick—, observando un mundo con millones de desempleados y hambrientos, y todo lo que hemos [hecho con] la tecnología que nos hemos regalado es construir bombas más grandes para que nadie pueda desafiar nuestras ideas vacuas.

.....●.....

Al mismo tiempo que U2 salía de gira con *October*, Bobby Sands estaba consumiéndose en la prisión de Maze de Irlanda del Norte, siendo así que U2, como irlandeses de paso por Norteamérica, fueron adoptados por defensores del IRA, cuyas arcas rebosaban ahora gracias a los fondos recogidos por el martirio de Sands. Alguna que otra noche, un miembro del público arrojaba una tricolor irlandesa al escenario y, rauda en reflejos, Bono rasgaba las franjas de naranja y verde para dejar con efecto simbólico un trapo blanco, enseña de la paz. La actividad paramilitar en Irlanda, el conflicto de las Malvinas, las fuerzas israelíes en Líbano, revoluciones y contrarrevoluciones en Centroamérica, la tensión bélica entre Estados Unidos y la Unión Soviética, todo apuntaba hacia la aparición de *War* (1983). «Creo que el amor puede resaltar si lo antepone a la lucha —explicaba Bono—. El álbum nos habla de la lucha por el amor».

La gira norteamericana endureció la oposición, todavía tácita, de U2 contra la lucha armada en Irlanda del Norte, bien fuera la del IRA o la de sus enemigos, la

Ulster Defence Association. «Decidimos que era moralmente cuestionable no marcar una postura al respecto», declaró Clayton a *NME*. The Edge empezó a trabajar en una letra incisiva: «No me hables de los derechos del IRA, la UDA...»; Bono se saltó ese pasaje y se dedicó a comparar la masacre del Domingo Sangriento de 1972 con la promesa del Domingo de Pascua.^[134] «Me parece que la cosa no funcionó —admitía más tarde—. Era una canción cuya elocuencia yacía más en su poder armónico que en su fuerza verbal».

«Sunday Bloody Sunday» expresa un pacifismo militante que conjuga un redoble marcial con un discurso contrario a la violencia. «No atenderá el llamamiento a las armas». «La paradoja es que mucha gente pensó que la canción era justamente un llamamiento a las armas, una canción sediciosa en favor de la Irlanda unida», le dijo Bono al escritor Michka Assayas. La prueba de fuego de la canción se dio al tocar en Belfast. «Bono le dijo al público que si no les gustaba, no la volverían a tocar jamás —declaró The Edge a *NME*—. De las 3000 personas presentes en la sala, sólo tres o cuatro se marcharon. Y creo que eso dice mucho de la confianza que nos tenía el público». Quien no comulgó con todo aquello fue un prominente ciudadano de Belfast. Gerry Adams, líder del brazo político del IRA, el Sinn Féin, presuntamente llamó «mierdecilla» a Bono y arrancó un póster de U2 de la pared de su despacho.

En *War*, a «Sunday Bloody Sunday» le sucedían otras dos canciones protesta: la paranoia nuclear «Seconds» y «New Year's Day», que retomaba el recurso de vincular una simbólica festividad anual a un acontecimiento político, en este caso la lucha del sindicato polaco Solidaridad contra la dictadura comunista del general Jaruzelski. Aunque Bono se arrepiente de su letra chapucera e improvisada, su imaginería ajusta la evocación a la melodía invernal de piano y a la gélida nitidez de la producción. Curiosamente, poco después de su composición, Jaruzelski revocó la ley marcial el día de Año Nuevo de 1983.

Aunque *War* fue un éxito, Bono pronto tuvo dudas sobre su tono «estridente» y «acusatorio». Para *The Unforgettable Fire* (1984), U2 se dirigió al productor Brian Eno, antiguo miembro de Roxy Music y pionero de la música ambiente que había trabajado en discos señeros con David Bowie y Talking Heads.

A decir verdad, pensé que era una idea más bien extraña —dice Eno—. Recuerdo una conversación telefónica con Bono y le dije, «Si me subo al carro, cambiaré muchas cosas de las que hacéis. ¿Es eso lo que quieres?». Y dijo: «Eso es exactamente lo que queremos».

El nombre del álbum provenía de una serie de pinturas creadas por supervivientes de Hiroshima y Nagasaki. En todo caso, «Pride (In the Name of Love)» era una declaración orgullosa, pero no agresivamente política, a la vez que la letra se deslizaba por la senda más oblicua de la música producida por Eno. Algo que sucede igualmente en «MLK» [Martin Luther King], una canción que precisaba de aquel

título para dar forma a su imaginería básica. Era el primer paso hacia horizontes más vastos.

En marzo de 1985, *Rolling Stone* designó a U2 como mejor banda de los ochenta. «Para un número creciente de fans del *rock* —se extasiaba Christopher Connelly—, U2 [...] se ha convertido en el grupo más importante, quizá el único grupo importante». La alusión al viejo eslogan promocional de los Clash, «The Only Band That Matters» [la única banda que importa] era seguramente intencionada. Pero todo aquello también era un lastre.

Existe el peligro de convertirse en portavoz de tu generación, si no tienes más que ofrecer que tu ayuda —reconoció Bono ante Gavin Marton de *NME*—. Eso es todo lo que decimos en nuestra música. Nunca vamos de, venga chicos, allá vamos, éste es el plan. Más bien se trata de ¿y el plan cuál es?

Esta incomodidad la compartía otro portavoz generacional, una gran influencia sobre el progreso de U2 y, según *Rolling Stone*, la única estrella consistente del *rock* en la Norteamérica de mediados de los ochenta.

.....

Bruce Springsteen tenía mucho en común con el joven Bono. No sólo los orígenes —ambos eran de clase trabajadora, de ciudades poco dadas a engendrar estrellas de *rock*—, sino también la mentalidad: primaba en ambos el instinto sobre el intelecto y la sinceridad sobre la sofisticación. Cuando Springsteen describía su espectáculo como «una combinación de circo, mitin y reunión espiritual», podría haber estado describiendo la evolución de U2, pero Springsteen era un decenio —y toda una era musical— más viejo. «U2 no tenía tradición, veníamos del espacio exterior —le dijo Bono a Neil McCormick—. Nuestra música no tenía raíces, ni *blues*, ni *gospel*, ni *country*; éramos *pospunk*».

En la música de Springsteen las raíces lo eran todo, tanto musical como geográficamente: era embajador de una tierra menospreciada. Cantaba sobre los trabajadores e interpretaba su música como un trabajador, todo brío y sudor. Quizá fuera el único icono del *rock* al que uno le confiaría que le arreglara el coche o le construyera un cobertizo. Con el éxito de su tercer álbum, *Born to Run* (1975), se convirtió en el buen salvaje del *rock*, que representaba por cuenta propia una versión del rocanrol idealizada, edénica, en la que se fundían el sentido de la comunidad y el heroísmo individual. Cantaba sobre huir de su pequeña ciudad de Nueva Jersey, al tiempo que permitía sentir a sus oyentes que podían hacer otro tanto.

Si la visión política de U2 en sus primeros tiempos era algo precaria, en el caso de Springsteen era inexistente. «A finales de los sesenta no había ningún tipo de conciencia política en Freehold —le contaba a Kurt Loder de *Rolling Stone*—. Era

una ciudad pequeña y la guerra se veía muy lejana». En 1968, cuando muchos jóvenes norteamericanos se rebelaban contra la Guerra del Vietnam, Springsteen, con 19 años, se felicitaba, aliviado, por no haber superado las pruebas físicas del ejército, a causa de una vieja lesión. Springsteen no pensaba que la guerra estuviera mal, pero no quería morir. Del mismo modo, cuando cantaba sobre los apuros de la clase trabajadora, parecía más interesado en el qué y el cómo que en el porqué. Evidentemente, ni «Born to Run» ni «Thunder Road» habrían mejorado con una lectura marxista de las condiciones laborales en la Nueva Jersey de provincias, pero, a falta de un contexto más amplio, los relatos de Springsteen sugerían un mundo de víctimas exento de explotadores: aquello que Robert Christgau llamó despectivamente «fatalismoseudotrágico del bello perdedor». Su fuerza empezaba a crear personajes sólidos que pondrían los cimientos para sus posteriores canciones protesta: Springsteen construyó su visión política a partir de esa base.

Parece que una luz prendió en su cabeza la noche del 4 de noviembre de 1980, mientras veía en televisión cómo Reagan iba arrasando en casi todos los estados de la Unión. «No sé qué pensáis sobre lo que pasó anoche —dijo ante el público de la Universidad Estatal de Arizona—, pero a mí me resultó bastante aterrador». Y entonces arremetió con «Badlands» (1978) sobre un terreno improvisamente desconocido. Aquella misma noche, alguien le pasó una copia de *Woody Guthrie: A Life*, de Joe Klein, y fue otra luz que pronto se encendería.

Springsteen creció en una casa sin libros y fue un mal estudiante, pero su mánager Jon Landau, universitario y periodista de *Rolling Stone*, le fue nutriendo con una consistente colección de textos. Toda aquella información parecía trasladarse de las páginas a sus actuaciones en vivo. Después de leer la biografía de Guthrie, empezó a cantar «This Land Is Your Land» en concierto. Incluso le hizo un hueco en el escenario a *History of the United States* de Henry Steele Commager y Allan Nevins, cuya lectura había sido un gran descubrimiento. «Empecé a aprender por qué las cosas resultaron ser como acabaron siendo, por qué acabas convertido en víctima sin siquiera enterarte», declaró ante una multitud en París en 1981. El libro *Nacido el 4 de julio* del parapléjico veterano del Vietnam Ron Kovic lo llevó a conocer al colectivo Vietnam Veterans of America y a dar conciertos benéficos por su causa. Toda esta información reciente tuvo un efecto catártico sobre su material anterior. Precisamente por creer en el sueño norteamericano, reaccionaba con esa rabia moral contra sus taras e injusticias. En ese sentido, parecía erigirse como el heredero de Woody Guthrie: un patriota herido dispuesto a recobrar su país.

Su siguiente álbum se compuso bajo el influjo de este escepticismo y presentaba una Norteamérica a la que se accedía mediante otras señales de tráfico culturales: los relatos góticos sureños de Flannery O'Connor; añejos y torvos discos de folk; la sobrecogedora película *Malas tierras* sobre el periplo homicida de una pareja de enamorados de Nebraska en 1958; el dueto art-punk de New York Suicide cuya historia de un obrero enloquecido, «Frankie Teardrop» (1977), era como un

Springsteen en el infierno. *Nebraska* (1982) fue el disco abocado a los interrogantes: ¿qué pasaría si la pareja de amantes en fuga de «Born to Run» cargaran con pistolas en lugar de guitarras y no se detuvieran hasta que los obligara la policía?, ¿y si al dejar sus curros sin futuro y su hastío de provincias lograran liberarse de todo lo que los mantenía amarrados?, ¿y si la pobreza no fuera estrictamente material sino también emocional y espiritual?, ¿y si la carretera no lleva a ninguna parte? La figura más heroica de la mitología norteamericana es el solitario, pero también es la más aterradora.

Nebraska hablaba sobre el aislamiento norteamericano —le dijo a Kurt Loder—. De aquello que les pasa a las personas que se aíslan de sus amigos y su comunidad, del gobierno y del trabajo, porque ésas son las cosas que te mantienen cuerdo, que de alguna manera dan sentido a la vida.

Springsteen grabó el disco con una banda al completo, pero al sentir que perdía su descarnada crudeza original, puso en circulación la maqueta sin aderezos. Es un disco folk que combina la fantasmagoría crepuscular de la «Norteamérica vieja y extraña» de Harry Smith con la conciencia política de Woody Guthrie y Pete Seeger, por más que Seeger y Guthrie nunca se refirieran abiertamente al aislamiento y a la desolación. El álbum concluye con un guiño cruel. «Reason to Believe», un título muy propio de Springsteen, promete un último atisbo de esperanza pero acaba brindando una ristra de pesares góticos copados por un apunte descreído: «Struck me kinda funny... How at the end of every hard-earned day people find some reason to believe» [me sorprende... cómo al final de cada laboriosa jornada la gente encuentra una razón para seguir creyendo]. Greil Marcus, sin dejar de reseñar la ausencia de toda controversia, consideró que *Nebraska* era «la declaración más sólida y seguramente más convincente de resistencia y rechazo que los Estados Unidos de Reagan hayan generado por parte de cualquier artista o político».

Durante las sesiones de grabación de *Nebraska*, Springsteen grabó una canción llamada «Born in the USA», narrada por un veterano del Vietnam lisiado y desocupado que no «tiene a donde ir». Con la guitarra en ristre, Springsteen canta como un hombre que nada posee y repite el título como enunciando una condena más que una bendición. Es un Frankie Teardrop recién licenciado del ejército. Landau tildó la versión acústica de «canción muerta», pero lo que luego iba a suceder con ella sepultaría el título bajo el peso de la ironía, que acabaría por sofocarla.

Cuando una canción se brinda al malentendido, uno se suele reír por los bobos que no lo pillan, pero el malentendido generado por la versión oficial de «Born in the USA» (1984) fue de tal alcance que parte de la culpa debe recaer en el propio Springsteen. El significado de una canción no está únicamente en la letra, sino en la melodía, la producción, el tono de voz. «War» de Edwin Star no podía de ninguna manera sonar beligerante, puesto que el estribillo era diáfano y tajante, pero las

palabras que componen «Born in the USA» precisan de cierto cuidado en su manejo. Al escuchar la maqueta, uno siente que se adentra en la vida de un hombre deshecho; en el sencillo, el mismo hombre aúlla como si estuviera montado en un tanque. Cuando escuchas los teclados triunfalmente marciales de Roy Bittan, la percusión artillera de Max Weinberg, el rugido a pleno pulmón de Springsteen, la melodía en escala mayor, no estás escuchando el desespero o los reveses vitales: estás escuchando un grito de guerra. Landau veía la versión original como excesivamente modesta, pero ésta resulta exageradamente grandilocuente. Es un caballo de Troya con la puerta atrancada: la letra subversiva no puede salir.

Es innegable que Springsteen se benefició comercialmente del malentendido, porque el resultado encajaba con aquellos tiempos. Tal como le dijo a Kurt Loder, «Creo que lo que pasa es que la gente quiere olvidar. Tuvimos Vietnam, el Watergate, Irán; nos derrotaron, nos zarandearon y nos humillaron. Y creo que la gente necesita sentirse bien con el país en el que vive. Lo que sucede, sin embargo, es que esa necesidad, que es algo bueno, está siendo manipulada y explotada».

Pero la canción, adornada con las barras y estrellas de la cubierta de *Born in the USA* (1984), permitía que la gente se sintiera bien con su país siempre que no escucharan con toda la atención debida. Aquel retorno expresado en el álbum hacia la esperanza y el sentido de comunidad tras la soledad implacable de *Nebraska* se confundió con patriotismo triunfalista. En 1985, durante la gira, aparecieron camisetas de Springsteen con la leyenda «Rambo del rock», en alusión al rol vengador de Sylvester Stallone en la película homónima.^[135] Por más que Springsteen tratara de comunicar otro mensaje desde el escenario, iba inconscientemente montado sobre la ola del reaganismo. «La bandera es una imagen potente, y si se la deja campando a sus anchas, no sabemos lo que se hará con ella», reconoció ante Kurt Loder.

En septiembre de 1984, el columnista conservador George Will mostró hasta qué punto la canción de Springsteen había fracasado en su intento. «Desconozco las ideas políticas de Bruce Springsteen, si es que las tiene, pero en sus conciertos ondean banderas mientras canta sobre la dureza de los tiempos —escribía Will—. No es un quejica y el relato de fábricas cerradas y demás problemas siempre está contrapunteado por la grandiosa y gozosa declaración born in the USA!». Está claro que Will no prestó atención a los versos (o prefirió ignorarlos). Tampoco lo hizo Reagan, quien, unos días después, en una escala de la campaña en Hammonton, Nueva Jersey, anunció:

El futuro de Norteamérica reposa en miles de sueños que albergan vuestros corazones. Reposan en el mensaje de las canciones que tantos jóvenes norteamericanos admiran: las de Bruce Springsteen de Nueva Jersey. Hacer que vuestros sueños se hagan realidad, en eso consiste mi tarea.

Esto dejaba a Springsteen en una posición ingrata. No estaba en su naturaleza enzarzarse en un conflicto verbal con el presidente, pero tres días después del discurso de Reagan, afirmó sobre el escenario: «El otro día el presidente mencionó mi nombre y me pregunté cuál debía de ser su álbum favorito. Y no creo que sea *Nebraska*». Todo muy diplomático. El cantante tampoco respaldó al candidato demócrata Walter Mondale; de hecho, rehuía el circo de Washington y prefería concentrarse en ayudar a bancos de alimentos locales, sindicatos y grupos comunitarios. Además, a lo largo de 1985 trató de recuperar su canción, al mencionar las guerras encubiertas de Estados Unidos en Centroamérica, contando su fallido reclutamiento o interpretando una versión explosiva de «War».^[136]

Steve Erickson, del semanario *Village Voice*, dio con una frase muy lograda para describir la gira de *Born in the USA*: «duda agresiva». «En el disco y la gira de Springsteen vemos la duda y la fe encalladas en largas negociaciones sin un acuerdo plausible a la vista», escribió. Una frase que podría haberle asignada igualmente a U2 y a la misma coyuntura de fines de 1984 en que estaba naciendo el activismo de estadio.

.....

No deberíamos subestimar la importancia del abatimiento y del fracaso como detonantes de la acción política. Sin sus apuros personales, Jerry Dammers no habría escrito «Ghost Town», Marvin Gaye no habría exprimido al máximo «What's Going On» y el líder de los Boomtown Rats, Bob Geldof, no habría concebido el proyecto de Band Aid.

Había tantas condiciones que debían darse para que esto funcionara —confesó años después a Rob Tannenbaum de *Rolling Stone*—. Yo tenía que estar [viendo la televisión]. Y tenía que estar deprimido, para que mi reacción fuera tan franca. Y los Rats tenían que estar pasando una mala racha... Sabía que si era yo quien escribía una canción, no se vendería. De modo que debía reunir a gente conocida para que la cantara.

Los Boomtown Rats, que adoptaron su nombre de la autobiografía de Guthrie *Rumbo a la gloria*, eran una banda punk irlandesa que estaba atravesando un bache y se veía obligada a actuar en universidades para poder financiar su siguiente álbum. A finales de octubre de 1984, Geldof estaba repantigado en su sofá cuando la BBC emitió un reportaje impactante sobre la hambruna en Etiopía. La imagen que lo sobrecogió especialmente fue la de una enfermera ante una multitud hambrienta de 10 000 personas que sólo podía seleccionar a unos centenares para que comieran y sobrevivieran. «Me sentí asqueado, enfurecido y escandalizado —escribió Geldof en sus memorias—, pero ante todo sentí vergüenza».

Al día siguiente, sugirió tímidamente a su esposa, Paula Yates, que trataría de montar un sencillo benéfico que reuniera a cantantes de mayor renombre que los

Boomtown Rats. Mientras Geldof llamaba a cantantes, mánagers, editores y comerciantes, él y su amigo Midge Ure, de la fabulosa banda de tecnopop Ultravox, se fueron pasando una y otra vez los fragmentos de la canción, acoplando la melodía básica de Geldof al pegadizo estribillo de sintetizador creado por Ure. Tiempo después, Geldof confesó que no era «una canción especialmente buena». Por más que algunos de los versos más rancios, como los que comparaban las campanadas navideñas con «el repique fragoroso de la condenación», no habrían superado un esmerado proceso de revisión, aquella misión atropellada funcionó mejor de lo que cabía esperar. La solemne entrada algo africana de Ure —entre Ultravox y el «Biko» de Peter Gabriel— sugería ya la gravedad requerida, al tiempo que el coro multitudinario («quería algo que sonara como un himno futbolero o como “Give Peace a Chance”»), escribió Geldof) y el socorrido empleo de campanas lo convirtieron en un tema que la gente podía escuchar por Navidad sin deprimirse.

Bono recibió la llamada mientras estaba de gira por Alemania. «Yo sólo recordaba mis peleas con Geldof porque él decía que la música pop y el rocanrol debían mantenerse lejos de la política y la agitación propagandística, para ser meramente sexis, entretenidos y traviosos —le comentó a McCormick—. De modo que recibir una llamada de Geldof para hablar de África fue más bien curioso». En todo caso, tardó poco en convencerse, ¡y tomó un vuelo a Londres con Adam Clayton para acudir a los estudios de ZTT a fin de reunirse con los otros 45 intérpretes!^[137] Mientras ojeaba la letra antes de la sesión, sólo vio una frase que no le gustó: «Tonight thank God it's them instead of you» [gracias a Dios, esta noche quienes cuentan son ellos]. Geldof se acercó y dijo que ésa era precisamente la frase que quería que Bono cantara. Bono dijo que no. «A mí no me importa qué es lo que te apetece, ¿vale? —ladró Geldof—. Se trata de lo que necesita esta gente». A regañadientes, Bono accedió. «Prácticamente, hice una imitación de Bruce Springsteen, eso es lo que de verdad tenía en mente». La frase fue tan controvertida como Bono se temía, pero aporta una nota turbadoramente discordante de cruda franqueza. «Do They Know It's Christmas?» se convirtió en el sencillo más vendido de la historia británica y recaudó ocho millones de libras para ayuda alimenticia, cuando Geldof se esperaba un tope de 100 000.

En Norteamérica, Harry Belafonte oyó la canción y llamó a Ken Kragen, mánager de la estrella de la Motown Lionel Richie. «Quizá haya llegado el momento para una idea de este tipo», dijo. Sirviéndose de Richie —entonces en el cénit de su éxito— como cebo, Kragen empezó a llamar a todas las grandes estrellas musicales de Estados Unidos, empezando por la lista de los cien más populares, de arriba abajo. «El punto de inflexión fue la implicación de Bruce Springsteen —le dijo la revista *Rolling Stone*—. Aquello legitimó el proyecto a ojos de la comunidad roquera».

La noche del 28 de enero, 46 cantantes se reunieron en los estudios A&M del Sunset Strip en Hollywood y pasaron la noche grabando. Stevie Wonder mandó traducir algunos versos al etíope —«¡Tiene que ser auténtico!»— y Ray Charles

observó amablemente que la cosa ya estaba resultando bastante ardua en inglés. Geldof, que acababa de visitar Etiopía con la organización benéfica World Vision, se paseaba por allí despotricando contra ausentes como Prince. «¿Tiene actividades más importantes que salvar la vida de las personas? ¿Ir a la disco? Que lo follen. Tendría que estar aquí. Qué tío más cutre».

«We Are the World», escrita por Richie y Michael Jackson y atribuida a USA for Africa, fue un disco mucho menos interesante que «Do They Know It's Christmas?», [138] una imagen del colectivo Band Aid que muestra la naturaleza excéntrica de la aristocracia del pop británico en 1984, repleto de estrafalarios peinados, atuendos lamentables y sonrisas forzadas. USA for Africa, en contraste, parece un vértice del G-20 del pop, con figuras cuyas carreras se remontan a los años cincuenta. La canción es banal, santurrón y demasiado larga (sólo el dueto exaltado de Springsteen y Wonder proyecta el brío del auténtico compromiso), con un aire forzado de nobleza obliga. «Do They Know It's Christmas?», a su manera enternecedoramente desmañada, se abonaba al sentimiento de culpa remarcando el contraste entre ellos (las víctimas de la hambruna) y tú (el occidental satisfecho). Aunque «We Are the World» se envolvía en un espíritu cristiano, en el sentido de que todos somos responsables de nuestros hermanos, el omnipresente nosotros acababa por borrar a los hambrientos de la ecuación. La cantante sudafricana Miriam Makeba comentó, mordaz, «¿Quién es el mundo? ¿Dónde están los cantantes de Europa, de Asia, del Tercer Mundo? Son todos norteamericanos cantando “Somos el mundo”. Ah, vale, ¡“Norteamérica” es el mundo!». [139]

Geldof aprovechó su visita al estudio de grabación para anunciar un concierto trasatlántico en beneficio de Etiopía para julio. Los conciertos benéficos *all-star* no eran ninguna novedad —basta con recordar el de George Harrison por Bangladesh en 1971, los conciertos por el desarme nuclear y los destinados al pueblo de Kampuchea en 1979, el Domingo de Paz organizado por Graham Nash en 1982—, pero nunca se había montado nada a semejante escala. Ejerciendo de gota malaya, Geldof no se cortó a la hora de presionar, hostigar y doblegar voluntades.

Live Aid se celebró el sábado 13 de julio. Ante aquel cartel de titanes, U2, que no se había fogueado aún en esas lides, apareció en el escenario de Wembley por la tarde. Empezaron con «Sunday Bloody Sunday». Luego, durante «Bad», Bono se bajó a la cancha, bailó con una chica del público y se volvió a subir, todo ello durante un buen rato y dejó a la banda dilatando incómodamente el tema hasta la reaparición del cabecilla. Así las cosas, no hubo tiempo para la interpretación de «Pride», su mayor éxito, pero aquel gesto puso a Bono en la senda de la estrella global. [140]

Había conocido a Elvis Costello hacía unos meses y me dijo «Tengo sentimientos encontrados con U2, me encanta y la detesto» —le comentaba Bono a Barney Hoskins de *NME*—. Dijo «Avanzas por esta cuerda floja que ninguno de tus coetáneos ha pisado, les da miedo, y tantas veces mientras sigues en ella, me inclino ante ti, pero uno suele caerse...». No podía responder a eso. Nos caemos muchas veces y sobre el escenario

pruebo cosas que luego no funcionan... pero puede que sí, en eso consiste. Puede que funcionen.

Las cifras de Live Aid hablan por sí solas: 400 millones de televidentes en el mundo entero, unos 40 millones de libras de recaudación. Fuera de eso, su éxito está sujeto a debate.

Live Aid puede ser de todo para todo tipo de personas —le dijo Geldof a Rob Tannenbaum—. Los *tories* podrían explotarlo como «un ejemplo deslumbrante de acción y responsabilidad individuales». Los comunistas podrían decir, «Es la rabia proletaria contra los excesos del primer mundo».

Sin embargo, los periodistas musicales británicos, que habían abrevado en el punk y la política de izquierdas, estaban divididos. En tanto que Paul Du Noyer de *NME* aceptaba que salvar vidas era de por sí algo bueno, sus colegas Gavin Martin y Don Watson lanzaron una serie de acusaciones: el cartel era abrumadoramente angloamericano, los objetivos marcados por la iniciativa eran a corto plazo y se ignoraba a otras organizaciones benéficas; Geldof era odioso y estaba siempre a la defensiva, y, lo peor de todo, es que el acontecimiento era apolítico. De manera implícita, Live Aid retrataba la hambruna como obra de Dios más que como consecuencia de la mala gestión política, del capitalismo rapaz y de la apatía occidental. «Band Aid era una cuestión moral, poco importaba si eras de derechas o izquierdas», escribió Geldof en su defensa.^[141] El único músico que politizó Live Aid fue el cantante alemán Udo Lindenberg, que culpó de la hambruna a la «explotación colonial» y comparó el dinero recaudado con los miles de millones gastados en armas nucleares. Las centralitas de la BBC se vieron abrumadas por las quejas. La gente no quería escuchar eso.

Algunos músicos ajenos al evento se sumaron a la disensión.

La verdad es que me cabrea cuando leo a Midge Ure diciendo que Band Aid no es política —lamentaba Billy Bragg—. Me alegra de verdad que hicieran lo que hicieron, pero ni siquiera admitieron que estaban perpetuando un sistema que permite que todo eso suceda.

Hubo incluso algunos discos de respuesta. Ante el hecho de que muchos de los artistas implicados vieran crecer sus ventas tras el concierto, los anarco-punks de Leeds Chumbawamba bautizaron su álbum de debut *Pictures of Starving Children Sell Records* [las fotos de niños hambrientos venden discos] (1986). El grupo californiano de *funk-metal* Faith No More grabó la maravillosamente sarcástica «We Care A Lot» (1985), donde expresaban su preocupación por «desastres, incendios, riadas y abejas asesinas». El grupo satírico de Houston Culturcide le dio un vuelco a la cosa con «They Aren't the World» (1986), sustituyendo el material original por una

letra mordaz.

Una de las cosas que Live Aid consiguió fue despojar de riesgo la música protesta. La causa era tan incontrovertible que todos podían aplacar su conciencia sin el menor temor a levantar ampollas. Geldof animó activamente a que la gente comprara el sencillo más como un donativo que por motivos estrictamente estéticos, un razonamiento sin duda beneficioso para los etíopes, aunque perjudicial para la música. Una canción debe ganarse a su público por algo más que las buenas intenciones.

Y aquello marcó el fin de complejos planteamientos subversivos como «Two Tribes» y dio inicio a la era de las canciones protesta chuscas obras de artistas sin ningún fondo político que se sentían impulsados a «expresarse»: lo que Bono más tarde denominó «Rock contra cosas malas». Temas de raíz social tan trillados e irritantes como «For America» de Red Box, «What's the Colour of Money» de Hollywood Beyond y «The War Song» de Culture Club casi te incitaban a preferir la avaricia y la guerra. Si cabe aislar un ejemplo como la nada más absoluta de la canción protesta, quizá sería el de los Thompson Twins y Madonna perpetrando el «Revolution» de los Beatles en Live Aid: tan manifiestamente confundidos estaban por las alusiones al timonel Mao y al dinero que se destina a «las mentes que odian» que se abalanzaron sobre la frase «Todos tenemos que alimentar el mundo» como víctimas de un naufragio agarrándose a un salvavidas.^[142]

Entre tanto, Band Aid y USA for Africa dispararon la moda de los sencillos benéficos con vídeos en los que celebridades de diverso pelaje alternaban el patético compadreo de la palmadita en la espalda y el gesto solemne de sujetarse sus auriculares. Para los artistas que seguían aflorando en estos sencillos y conciertos, la causa en sí parecía cada vez menos importante que el hecho de aparecer como una persona preocupada por el mundo, que telegrafiaba su sinceridad con lo que el crítico Tom Ewing describió como «ese curioso registro del habla humana que sólo existe en los discos benéficos, el *berrido caritativo*». A finales de los ochenta incluso Geldof pensaba que los bolos benéficos eran mucho ruido y pocas nueces. «Los grandes conciertos ya son moneda devaluada», gruñó. Y así la canción protesta pasó a ser una convención sin mordiente. Sólo la retuvieron, de entre el plantel de Live Aid, los propios U2.

.....

Poco tiempo después de Live Aid, World Vision invitó a Bono y a su esposa Ali a Etiopía para trabajar como voluntarios en un comedor del norte del país. «La sensación que me llevé era que había un factor estructural en toda esta pobreza —le dijo Bono a McCormick—. La cuestión del hambre y la pobreza en África no siempre obedece a la guerra o a los desastres naturales. Buena parte se debe a la corrupción... y no sólo a la suya, sino también a nuestra relación corrupta con África».

Después de Etiopía, Bono se decantó por la senda activista porque «eso me permitía en cierto modo justificar el hecho de estar en una banda de *rock*». En 1986, U2 tocó en la gira *Conspiracy of Hope* para la sección norteamericana de Amnesty International, junto con Peter Gabriel, Sting, Jackson Browne, Joan Baez, Fela Kuti y otros. Luego, por medio de la organización benéfica Sanctuary, Bono y Ali pasaron una semana en Nicaragua y El Salvador, visitando a campesinos y sacerdotes, encogiéndose ante los impactos del mortero, cuestionando la validez de la violencia revolucionaria y presenciando los efectos del fanatismo anticomunista reaganiano. Al tiempo que se sumergía en la música y la literatura norteamericanas, iba descubriendo la otra cara del país.

Empecé a ver dos Norteaméricas, la mítica y la real —le dijo a McCormick—. Eran tiempos de avaricia, Wall Street, rigidez, ganar, ganar, ganar, que se jodan los pobres... De modo que empecé a trabajar en algo que tenía pensado llamar *The Two Americas*. Quería describir esa época de prosperidad... como un yermo espiritual.

The Two Americas se convirtió en *The Joshua Tree*. Por muchas razones —la solemnidad de la imagen de portada en la que los miembros de U2 aparecen contemplando circunspectos el desierto de Mojave, el fervor difuso y el ímpetu evangélico de los sencillos, el pleno éxito comercial del álbum—, la profunda ambivalencia de *The Joshua Tree* con respecto a Norteamérica se pasó a menudo por alto. Aunque se mostraba diáfana en «Mothers of the Disappeared». «La canción fue escrita tras visitar a las madres de El Salvador durante la revolución —dice Bono—. Compuse esta canción amable como una reflexión posterior». Si «Mothers» era un lamento espectral por las víctimas de la política exterior estadounidense, «Bullet the Blue Sky» era ya un proyectil a quemarropa contra los responsables.

«Bullet the Blue Sky» es la única canción en la historia de U2 en la que Bono vierte toda su violencia, ahorrándose la diplomacia: es la anti-«Pride». Al regresar de Centroamérica les comentó a sus compañeros lo que había visto y le preguntó a The Edge: «¿Podrías comunicar eso a través del amplificador?». Incluso les mostró fotos y vídeos de las atrocidades para avivar la interpretación del tema, que pretendía que sonara como «el infierno en la tierra». El hombre de la cara «roja como una rosa en un zarzal» sacudiendo billetes de 100 dólares era Reagan, reconoció más tarde, aunque Eno le había advertido: «Si les das imágenes, se la estropearás a la gente». A medida que la canción avanza, la brutalidad de la letra se apropia de la música. «Puedo ver los cazabombarderos», murmura Bono como un profeta alucinado. La guitarra se retuerce y fulgura. Las canciones de U2 tienden a decir: sí, podemos arreglarlo. «Bullet the Blue Sky» es una negación colosal, arrolladora. «Nosotros estábamos del otro lado de la barricada, un espacio mucho más cómodo», dice Larry Mullen.

The Joshua Tree lastró a U2 con una imagen excesivamente severa. «Bien, éstos

son unos chavales serios de una Irlanda devastada por el conflicto y tienen un par de cosas que contar», tal como irónicamente lo expresaba Clayton, pero también la convirtió en la banda más importante de su generación y algunos de sus oyentes captaron enteramente su mensaje. Cuando la revista *Time* les dedicó la portada en abril de 1987, el reportero habló con algunos de los fans. Patty Klippere, de Parsipanny, Nueva Jersey, dijo: «Primero, me abrieron la mente a su música, luego su música me abrió la mente al mundo».

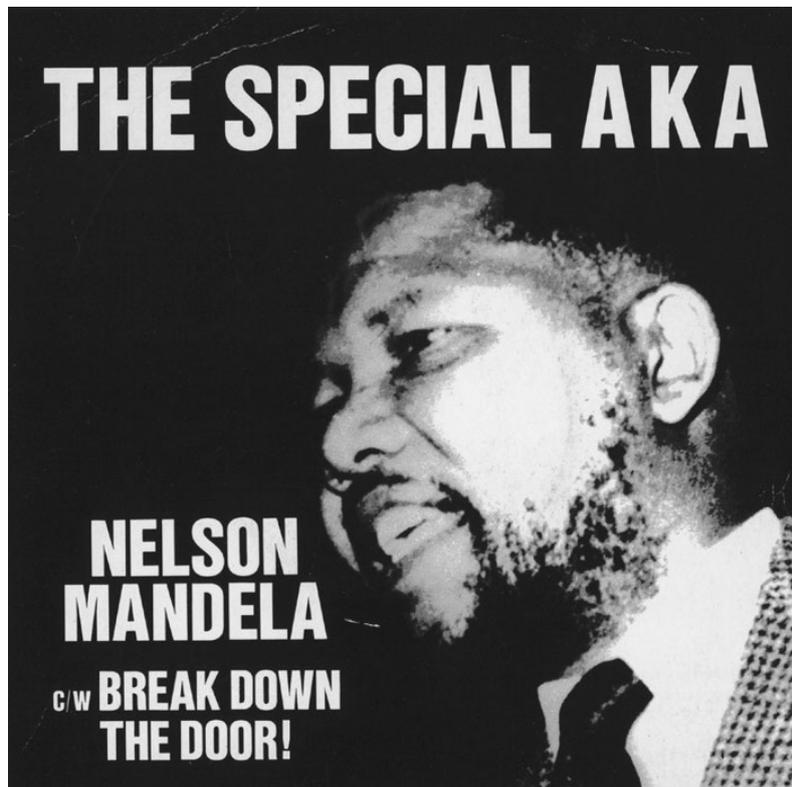
Bono sostiene que su canción protesta más genuina no es «Pride», sino «One» (1991), una lúcida súplica de compasión, atribulada por la duda. «Estoy por la diferencia —explica—. No se trata de cogerse de la mano y todo eso. “One” lleva rabia en su corazón. Es una canción muy áspera. No habla de que hay que llevarse bien sino de que debemos soportarnos».

Durante las largas horas que siguieron a *Achtung Baby*, el álbum donde apareció «One», U2 reelaboró el *rock* de estadio como magno sainete político, con paneles de monitores de televisión, *alter ego* satíricos y bromas telefónicas contra políticos reaccionarios, todo ello con su dosis de riesgo debida.

Creo que por entonces nos hicimos a la idea de que a veces basta con formularse la pregunta oportuna —dice The Edge—. No tienes que dar necesariamente una respuesta. Abrirse a la posibilidad de ser capaz de cambiar no significa por fuerza que debas encarnar un ideal imposible. La cosa fue ésta: «¿Sabéis qué? A la mierda». Somos un manajo de contradicciones y está bien que sea así.

«¿Estás tan ciego que no puedes ver?»

Special AKA, «Nelson Mandela», 1984



La lucha contra el *apartheid*

Special AKA, *Nelson Mandela* (2 Tone, 1984).

Por extraño que parezca, cuando Jerry Dammers empezó a escribir el tema que se convertiría en «Nelson Mandela», todavía no había oído hablar de Nelson Mandela. Andaba ya jugueteando con el *riff* de la sección de vientos y la melodía de cuño africano cuando decidió asistir al festival African Sounds en el Alexandra Palace Pavilion, al norte de Londres, el 17 de julio de 1983. Al día siguiente, aquel evento de 12 horas de duración celebraría el sexagésimo quinto cumpleaños del líder encarcelado del Congreso Nacional Africano (CNA) y un busto colosal del mismo presidía la pista de baile. Durante la actuación del cabeza de cartel, el trompetista sudafricano Hugh Masekela, el público no dejó de corear «free Mandela» [liberad a Mandela].

Dammers no era ningún advenedizo en la causa contra el *apartheid*. Cuando la

selección nacional de *rugby* de Sudáfrica, los Springboks, fue a jugar a Inglaterra en 1969, se sumó a una manifestación y pegó adhesivos de protesta en las inmediaciones de su escuela en Coventry. Sin embargo, toda aquella atención centrada en un solo hombre le resultaba nueva. A pesar de que Mandela ya llevaba 20 años en la cárcel, todavía no era un icono global. La mayoría de los aficionados británicos a la música estaban más familiarizados con Steve Biko, el activista negro que había muerto bajo custodia policial en 1977. Dammers se agenció algunos folletos de los tenderetes antiapartheid en el Alexandra Palace y se empolló la historia de Mandela. Unos días después ya contaba con un simple estribillo de tres palabras para su pieza instrumental de raíz africana: «Free Nelson Mandela».

Si existe una canción protesta de la que pueda decirse que tuviera un efecto tangible sobre su motivo, ésta es «Nelson Mandela».^[143] No es que sacara sin más al interesado de la cárcel, pero concienció a mucha gente respecto de su tribulación como nada lo había logrado hacer hasta entonces, y ayudó a convertir el *apartheid* en una de las causas definitorias de los años ochenta, algo que el propio Mandela reconoció tras su liberación en 1990. Además, luego Dammers se comprometió al fundar el grupo de presión *Artists Against Apartheid*. A grandes rasgos, la historia constituye un relato edificante, pero también se revela turbulenta, con episodios de enfermedad mental, parálisis creativa, deudas ingentes y una dañina disputa musical en la que Dammers se vio enfrentado con dos músicos negros sudafricanos que habían luchado contra el *apartheid* muchos años antes de que él acudiera a aquel concierto que cambiaría su vida en el Alexandra Palace: Miriam Makeba y Hugh Masekela.

.....

Hugh Masekela tenía 9 años en 1948 cuando los votantes sudafricanos eligieron por un estrecho margen al Afrikaner National Party (ANP), que se dispuso a instaurar el *apartheid* mediante una serie de leyes que dividirían el país por criterios raciales y que forzarían a razas y tribus a reubicarse en consecuencia. El ANP explotó el prisma maniqueo de la Guerra Fría: al tachar a sus rivales de rojos, se aseguraban la aprobación tácita de Occidente.

En su adolescencia, Masekela tuvo la suerte de acudir a la escuela progresista St. Peter's de Johannesburgo, cuyo plantel contaba con el futuro líder del CNA, Oliver Tambo, y con un activista británico, el reverendo Trevor Huddleston, que fomentó el interés por la trompeta de su nuevo estudiante. Huddleston regresó a Gran Bretaña en 1955, donde fue el primero en llamar al boicot cultural contra Sudáfrica, al tiempo que Masekela se iba radicalizando, sumándose a las huelgas de transportes organizadas por el CNA, siguiendo las pautas del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. Conoció a Mandela, por entonces orador estrella de la organización, gracias a su participación en mítines y recaudaciones de fondos. Tras

sumarse al reparto del musical negro *King Kong*, conoció y se enamoró de la cantante Miriam Makeba. La pareja habló de la posibilidad de huir a Estados Unidos, hogar del *jazz* y, veían ellos, faro de libertad. Mientras Makeba se encontraba en Londres promocionando el documental antiapartheid de 1959 *Come Back Africa*, el gobierno sudafricano revocó su ciudadanía, a la vez que Huddleston le presentaba a Harry Belafonte, que pasó a ser su mentor —su «gran hermano», decía ella— y la ayudó a construirse una vida nueva en Estados Unidos.

La situación en Sudáfrica empeoró trágicamente el 21 de marzo de 1960. Mientras miles de personas del Congreso Panafricano de Azania (CPA) se manifestaban contra la necesidad de obtener autorizaciones para desplazarse ante una comisaría de Sharpeville, un municipio en el Transvaal meridional, la policía abrió fuego. El baño de sangre consiguiente dejó un saldo de 69 muertos y 180 heridos, lo que hizo estallar un polvorín de huelgas, protestas y altercados en todo el país. El gobierno declaró el estado de emergencia y prohibió a la vez el CPA y el CNA bajo los auspicios de la Ley de Supresión del Comunismo. La mayor parte de los líderes fueron encarcelados, con la notoria salvedad de Mandela, quien, a lo largo de los siguientes 17 meses, se convirtió en «el pimpinela negro», un escurridizo cabecilla clandestino que fomentaba la revuelta armada. Masekela, que evitó su arresto por los pelos tras violar la ley que restringía los desplazamientos, huyó a Estados Unidos y allí se reunió con Makeba.

El coro de indignación internacional por los sucesos de Sharpeville fue unánime: ni un solo país salió en defensa de Sudáfrica y, en la propia Sudáfrica, incluso la prensa afrikáner instaba al comedimiento. Sin embargo, el primer ministro Hendrik Verwoerd, al igual que tantos demagogos, sacó pecho contra tal aislamiento y, en 1961, el país se declaró república independiente, abandonando el paraguas de la Commonwealth. La línea dura de Verwoerd dio resultado: con el arresto de Mandela en agosto de 1962, la oposición doméstica fue aplastada —Mandela bautizó la década como los «silenciosos sesenta»— y la economía prosperó, pues el malestar internacional no se había traducido en sanciones económicas. Gran Bretaña decretó un embargo de armas en 1964, pero andaba demasiado atareada por el *impasse* con el gobierno de la minoría blanca en Rodesia para priorizar en aquel momento a Sudáfrica. Estados Unidos, a su vez, tenía ya copada su política exterior con la Guerra de Vietnam.

Cuando menos, Sharpeville desató una duradera reacción de repudio cultural. En 1961, el sindicato de músicos británicos decretó que sus miembros no debían actuar en Sudáfrica, bajo amenaza de expulsión, al tiempo que Belafonte se convertía en el más notorio opositor estadounidense al *apartheid*.^[144] Makeba devino un icono internacional, tras integrarse en el movimiento norteamericano por los derechos civiles, a la vez que daba a conocer la injusticia que se vivía en Sudáfrica e incluía junto con Belafonte varias canciones zulús y xhosas en el álbum *An Evening with Belafonte/Makeba* (1965).^[145] Masekela también se hizo una reputación

considerable, aunque problemática, al trabar amistad con figuras clave del Poder Negro y de los movimientos contra la guerra. «Siempre aparecía en la televisión hablando sobre Sudáfrica y me odiaban por ello», le dijo al escritor Robin Denselow. Cuando el Departamento de Estado se puso en contacto con él para que realizara una gira africana que debía pasar por Sudáfrica, respondió: «Hay que tener huevos para venir a pedirme que viaje a mi país bajo vuestros auspicios».

En 1968, muchas bandas habían tachado Sudáfrica de sus giras, pero Makeba sugirió a Roger McGuinn de los Byrds que visitara el país como testigo de la situación y anunciara públicamente su oposición al régimen. Las simpatías de los Byrds no podía ponerse en duda —acababan de grabar «So You Want to Be a Rocanrol Star» con Masekela—, pero aquello seguía siendo una operación arriesgada y su compañero Gram Parsons abandonó la banda como protesta. Resultó ser una decisión inteligente. McGuinn se vio discutiendo con audiencias blancas que lo atosigaban y abucheaban. La banda acabó huyendo del país, sin cobrar sus honorarios, para ahorrarse falsas imputaciones por posesión de drogas y denigrados por la prensa como enemigos de Sudáfrica. La idea de que un grupo extranjero podía cambiar mentalidades relacionándose con el público sudafricano se fue al garete, maltrecha. Y Makeba ya había cambiado de parecer en 1971, cuando persuadió a Aretha Franklin para que cancelara su cita sudafricana, con un argumento inapelable: «No se puede retozar con cerdos sin acabar cubierto de mierda».

Hacia el final de los «silenciosos sesenta», el Movimiento de Conciencia Negra (MCN) de Steve Biko llenó el hueco dejado por el CNA y el CPA, inspirándose en Frantz Fanon y en los panteras negras con el objeto de liderar el orgullo negro. Organizaron protestas y huelgas durante los primeros años setenta y, acogiéndose al modelo de las luchas de liberación del MPLA angoleño y del FRELIMO en Mozambique, cargaron las pilas el 16 de junio cuando una manifestación estudiantil contra las nuevas leyes de educación derivó en un levantamiento a gran escala en las poblaciones de Soweto. La policía abrió fuego contra la concentración pacífica, matando a 23 personas y desencadenando meses de convulsiones en todo el país. Estudiantes enardecidos afluyeron al MCN y al resurgido CNA y el régimen del *apartheid* ya nunca recuperó su capacidad para restablecer el control absoluto. «Después de Sharpeville no fue como había sido —escribió Makeba—. Ahora la gente no descansa. Les disparan, pero siguen saliendo a la calle. Esto es una sorpresa chocante para las autoridades y a partir de ahora van a tener que dormir con un ojo abierto».

Al año siguiente los rebeldes se vieron con un mártir entre manos: el líder de 33 años del MCN Steve Biko fue arrestado en un control de carretera el 21 de agosto de 1977 y salvajemente apelado. Tres semanas después de su reclusión en la cárcel, murió por las heridas que le habían infligido. Ningún agente de policía fue imputado jamás por su muerte. Al funeral asistieron 10 000 personas, entre las que se contaban numerosos diplomáticos occidentales, y enseguida se convirtió en protagonista de

documentales, obras teatrales, libros y canciones, «Biko» (1980), de Peter Gabriel, la más famosa de todas ellas.^[146] Al igual que «Ohio» de Neil Young, la canción nació como una reacción visceral de dolor y pasmo tras leer las noticias y constituyó la primera declaración antiapartheid por parte de un artista puntero desde «Johannesburg» de Gil Scott-Heron, cinco años atrás. El empleo de grabaciones de música sudafricana en vivo recortaba la distancia entre el tema tratado y el oyente blanco occidental, a la vez que el zumbido de fondo aportaba la gravedad solemne acorde con una procesión funeral. Para millones de oyentes, supuso una introducción a la historia de Biko tan sensible como poderosa.

Aquél fue un año capital. En primer lugar, la ONU aprobó una resolución que instaba a un boicot cultural y académico total contra Sudáfrica. En segundo lugar, el líder del CNA en el exilio Oliver Tambo ideó una campaña que pondría rostro a las víctimas del *apartheid* y perfilaría un héroe internacional: «Free Mandela». Tal como el propio Mandela reflexionaba más tarde, ésta era la primera vez que la mayoría de los extranjeros venían a saber de él. «Me dicen —escribió— que cuando se pegaron los carteles de “Free Mandela” en Londres, la mayor parte de los jóvenes pensaron que mi nombre de pila era “Free”».

En la época en que escribió «Nelson Mandela», Jerry Dammers se hallaba en una situación complicada. Afligido por la defunción prematura de los Specials, había apañado apresuradamente una formación nueva bajo el nombre de Special AKA, y empezaba a trabajar en un nuevo disco. Fue una mala idea. «El problema es que me fui de cabeza al estudio en lugar de tomarme el tiempo debido para escribir las canciones —dice, frunciendo el ceño—. Y ésta es la peor manera de trabajar».

Tras el tardío lanzamiento de *In the Studio* en 1984, Dammers declaró a *NME*: «Trabajar en este disco fue como pintar el Forth Bridge. No dejábamos de dar vueltas de un tema a otro». El antiguo bajista de los Specials Horace Panter, que no permaneció más de un par de semanas en la nueva banda, escribe en sus memorias: «Era como asistir a un funeral todos los días... La determinación de Jerry por tirar adelante se había convertido en una fijación». «Horace se fue al menos preservando su cordura —declaró la vocalista Rhoda Dakar a *Mojo*—. Yo me fui en un taxi tras desplomarme en el suelo del estudio, presa del llanto. Me tuvieron que llevar hasta el taxi». Durante el día, Dammers volvía locos a sus compañeros con su perfeccionismo, luego pasaba las noches solo, depurando eternamente las mezclas, mientras las facturas del estudio no dejaban de aumentar.

El material que Dammers estaba produciendo era de una sordidez sin tapujos. «El pop le da a la gente lo que quiere escuchar —le dijo a Neil Spencer de *NME*—. Nosotros le damos lo que no quieren escuchar». El primer sencillo de Special Aka, que Dakar recitaba, «The Boiler» (1982), era un relato en primera persona de una violación que culminaba en una serie de gritos desgarradores y que convertía un tema como «Ghost Town» en algo parecido a «Club Tropicana». «War Crimes» era un dub

orientalizante de sonido siniestro que, con dudoso tacto, comparaba la ocupación israelí del Líbano con el genocidio en el campo de exterminio de Belsen. «Racist Friend» instaba a una tolerancia cero hacia los prejuicios en nuestro entorno. Dammers admite que detesta escribir las letras, y la música expansiva e internacionalista de *In the Studio* a menudo resultaba más persuasiva que los textos.

Estaba muy abatido por la ruptura de los Specials y de una relación duradera, de eso trataba el álbum —explica Dammers—. Lo que procuro hacer en todas mis canciones es encajar mi vida personal en un contexto político más amplio.

«Nelson Mandela» fue la última canción que grabaron y estaba destinada a ser el «final feliz» de la obra. Se trataba de mantener a la banda unida el tiempo suficiente como para finalizar el trabajo. La cuestión más delicada era el cantante Stan Campbell, quien, según descubrió Dammers demasiado tarde, tenía graves problemas mentales y era consciente, a la vez, de que Special AKA no sería su trampolín hacia el estrellato pop. En las postrimerías de la banda, Campbell la abandonaba y se reincorporaba cada pocos días. Desesperado, Dammers llamó a Elvis Costello, que había producido el primer álbum de los Specials, y le dijo: «Elvis, tengo una buena canción, pero todo es un caos. ¿Podrías venir y poner orden?».

Estaba desesperado por grabar esa canción antes de que todo estallara porque sentía que era algo importante —dice—. Era un poco como «Ghost Town».

Existía otro punto de enlace entre aquellos dos cantos del cisne.

Terry [Hall] y Stan no son virtuosos como cantantes —afirma Dammers— y eso te obliga a componer material que sea fácil de cantar, lo cual es bueno. La melodía de «Nelson Mandela» no podría ser más sencilla y ello es quizá una de sus virtudes porque todos pueden cantarla.

Aquello que separa ambos temas es la atmósfera. Si «Ghost Town» evoca la noche antes de los altercados, «Nelson Mandela» suena como una fiesta callejera. Al trasmutar la ira en gozo, es una celebración victoriosa que se adelanta al motivo de celebración.

Costello introdujo un poco de cordura en el proceso y grabó la canción en cuatro días, una celeridad notable. Dammers invitó a antiguas estrellas de 2 Tone, entre las que se contaban Lynval Golding de los Specials y Dave Wakeling y Ranking Roger de los Beat, para sumarse al coro. «La idea provenía de “Let’s clean up the Ghetto”, uno de los pocos discos lanzados hasta entonces en el que varias estrellas aparecían en un mismo álbum en favor de una causa política. Me gustaría pensar que ahí estuvo la semilla que alumbró más tarde Band Aid». Al final de la canción, Dammers se

soltó en un prolongado solo al piano, los ojos cerrados, abstraído en la música. Cuando por fin abrió los ojos, se dio cuenta de que Costello había detenido la cinta: «¡Oye, que me estaba saliendo algo! ¿Por qué has parado la cinta?». Costello se limitó a lanzar una mirada desafiante. «¡Elvis, eso era *jazz!*», añadió Dammers. «Bobadas», replicó Costello.

«Si “Nelson Mandela” no se hubiera metido en las listas, lo habría sentido como un fracaso», dijo Dammers tiempo después. En marzo de 1984 irrumpió en el Top 10 de Reino Unido, aunque aquél parecía el menor de sus logros: mientras su fama se difundía a escala internacional, Dammers recibía cartas de encomio desde la ONU hasta el CNA. Y a pesar de que la sucursal sudafricana de Chrysalis Records pidió que no se le mandaran copias por temor a ser perseguidos, la canción pudo llegar a los sudafricanos negros, tal como Dammers descubrió viendo un día las noticias.

Uno de los modos como el CNA lograba organizar a la gente en los partidos de fútbol y demás eventos deportivos era sirviéndose del sistema de megafonía. De pronto, por los altavoces se hacía oír a alguien escondido entre la multitud que profería proclamas políticas y luego ponían esta canción.

Más tarde supo que Mandela sólo ponía reparos a un elemento de la canción: el verso donde se dice que lo obligaban a calzarse zapatos apretados. Aunque aquel tormento mezquino era un tópico de la propaganda antiapartheid, sólo se había puesto en práctica unas pocas semanas. «Pero aquello era propio de él —subraya Dammers—. No quería que nada se exagerara. Pero el detalle es irrelevante. Forma parte de una campaña».

Dammers pronto se volcó en el activismo político. En todo caso, los Special AKA ya estaban muertos. Campbell lo dejó el día en que terminó de grabar la canción, para regresar brevemente y a la fuerza a fin de filmar el vídeo y aparecer en *Top of the Pops*. La banda ya no grabó una nota más. Dammers produjo entonces «The Wind of Change», un sencillo benéfico con Robert Wyatt y los SWAPO (South West Africa People's Organisation) Singers, destinado a sensibilizar a la gente sobre la lucha armada en Namibia por su independencia de Sudáfrica. También coordinó a un puñado de bandas de *ska* y *reggae*, entre las que estaban Madness y UB40, para grabar «Starvation», una respuesta multirracial a Band Aid, pero su trabajo más significativo y exigente tuvo lugar fuera del estudio.

.....●.....

El compañero de viaje estadounidense de Dammers en la campaña antiapartheid fue el guitarrista de Bruce Springsteen «Little» Steven Van Zandt. Desde la imposición del boicot cultural por parte de las Naciones Unidas en 1980, el suntuoso centro vacacional y recreativo Sun City se había convertido en un foco del sentimiento

antiapartheid. En 1984, Van Zandt, que descubrió la segregación en Sudáfrica después de escuchar «Biko», visitó el país en un par de ocasiones y se sintió especialmente afectado por el modo en que dicho enclave, sito en el empobrecido territorio negro —en teoría independiente— de Bofutatswana, explotaba el veto del gobierno de Pretoria sobre los casinos para beneficio de la élite blanca sin provecho alguno para la población negra local. Los ciudadanos de dichos territorios, las áreas denominadas bantustanes, sufrían pobreza, desnutrición, desempleo y abandono. Las familias se rompían a menudo porque los padres se veían obligados a encontrar trabajo lejos de casa. «Reubicar poblaciones enteras a la fuerza ya es bastante dañino, pero erigir un complejo de casinos de 90 millones de dólares para celebrar su cautiverio es pura crueldad», señaló Van Zandt. El grupo Queen, en particular, fue censurado por su tácito respaldo al régimen al tocar allí.^[147]

Danny Schechter, un periodista de ABC News, le sugirió a Van Zandt que escribiera una canción en la línea de «We Are the World», pero «una canción para el cambio, no la piedad, una canción sobre la libertad, no el hambre». A instancias de Schechter, la primera versión destripaba a los que se habían saltado el boicot («Queen and the O’Jays, what you got to say?» [Queen y los O’Jays, ¿qué podéis decir?]), pero Van Zandt decidió que prefería evitar los «juicios de valor» y reservar su ira para los políticos. Atribuida a Artists United Against Apartheid, «Sun City» presentaba un despliegue asombroso de talento, que incluía voces de protesta tan señeras como Dylan, Springsteen, Gabriel, Bono, Jackson Brown, Jimmy Cliff, Miles Davis, Melle Mel, Run-D. M. C., Linton Kwesi Johnson y Sonny Okosuns, todos los cuales juraron no tocar en Sun City.^[148] La letra declaradamente retórica resultaba tan ajena a toda sutileza como la recargada producción electro-rock y el dramatismo vocal, pero su ira jubilosa y aquel reparto integrado aportaban un contraste edificante con «We Are the World».^[149] El vídeo alcanzaba un clímax imponente con los incontables manifestantes cantando el prohibido himno nacional xhosa «Nkosi Sikelel’ i Afrika». La canción dio lugar asimismo a un documental de 45 minutos, un libro y material didáctico. Naturalmente, fue prohibida en Sudáfrica, a la vez que era vetada en numerosas emisoras estadounidenses, molestas por la crítica a la política de «implicación constructiva» del presidente Reagan.

Hay una frase nueva en el aire que lastima mis oídos como una nota amarga: «implicación constructiva» —escribió Miriam Makeba—. Es la manera que tiene Washington de decir «No levantes la voz, no se te ocurra llevar un palo y quizá así las cosas mejoren».

Si el presidente Carter respaldaba el gobierno de la mayoría, Reagan fue un firme aliado del régimen sudafricano durante su primer mandato; así, le brindó apoyo militar y económico al tiempo que alentaba bajo mano las reformas. Con las tropas cubanas luchando en la vecina Angola, el temor de Reagan a una revolución respaldada por la Unión Soviética superaba con mucho sus reservas acerca del

apartheid. El arzobispo Desmond Tutu, el clérigo sudafricano galardonado recientemente con el Premio Nobel de la Paz, tildó la política estadounidense de «inmoral, malvada y enemiga del cristianismo».

En Gran Bretaña, Margaret Thatcher seguía los pasos de Reagan. En junio de 1984, poco después de que «Nelson Mandela» cayera de las listas, Thatcher se entrevistó con el primer ministro sudafricano P. W. Botha en la residencia campestre de la premier. Cabe decir que trató de persuadirle para que liberara a Mandela y concediera la independencia de Namibia, pero se negó a condenar públicamente al régimen. Mientras el resto del mundo idolatraba a Mandela, Thatcher consideraba terroristas, y posibles comunistas, al CNA, al tiempo que daba respaldo al líder zulú Buthelezi (quien, como se supo más tarde, recibía armas y formación de Botha a fin de luchar contra el CNA). Además, la premier se opuso firmemente a toda sanción económica, algo que contradecía su fe en las soluciones de libre mercado y que, por ende, perjudicaba al mercado laboral doméstico: Gran Bretaña era el mayor inversor extranjero en Sudáfrica.

Al final, no obstante, la coyuntura internacional acabó por superar a ambos líderes. El día de Año Nuevo de 1985, Oliver Tambo hizo un llamamiento a los negros para «hacer ingobernable Sudáfrica». Entre una violencia creciente por parte de ambos bandos y el temor a una guerra civil abierta, las imágenes televisivas de las masacres en los poblados atizaron la indignación internacional hasta el extremo de que las medidas de castigo resultaron irrenunciables. A pesar de que Thatcher vetó de entrada un paquete de sanciones por parte de la Comunidad Europea y de la Commonwealth, se encontró aislada y, en última instancia, desautorizada. El veto presidencial de Reagan a las sanciones por parte de Estados Unidos también fue anulado por el Congreso, e incluso su propio partido votó contra él. A finales de 1986, en un ambiente de acritud y bochorno, su política de «implicación constructiva» había sido defenestrada.

Tras la eclosión de canciones sobre Biko, los músicos occidentales se habían mostrado relativamente silenciosos sobre el *apartheid*, con la salvedad de Randy Newman y su tema amargamente satírico «Christmas in Cape Town» (1983). Sin embargo, gracias a «Nelson Mandela» y el debate acerca de las sanciones, la cuestión se puso de pronto en boga y aparecieron destacadas contribuciones de Stevie Wonder («It's Wrong (Apartheid)»), el cantante *reggae* británico Eddy Grant («Gimme Hope Jo'anna») y los raperos Stetsasonic («Free South Africa»). Wonder llegó a ser arrestado por protestar frente a la embajada sudafricana en Washington D. C., y dedicó su Oscar a la mejor canción por «I Just Called to Say I Love You» a Mandela, lo que instó a Pretoria a prohibir toda su música en el país: todo un honor. De modo más descarado, el programa satírico inglés *Spitting Image* grabó «I've Never Met a Nice South African» [jamás he conocido a un sudafricano simpático] en la cara B de su exitoso disco cabaretero «The Chicken Song», que se convirtió —de manera sorprendente— en una popular canción de patio de escuela.^[150]

En la propia Sudáfrica, donde todos estos discos fueron, como cabía esperar, censurados, el grupo blanco Bright Blue consiguió sortear la censura colando el «Nkosi Sikelel' iAfrika» en su canción «Weeping» (1987). En una iniciativa tremendamente desafortunada, el Gabinete de Información de Botha gastó 1,8 millones de dólares para contar con su propio himno de unidad, «Together We Can Build a Brighter Future» (1986), que la Azanian People's Organisation condenó como «un fracaso clamoroso, un anticlímax ridículo». Varios músicos negros que accedieron a participar sufrieron las consecuencias con ataques contra sus viviendas.

Mientras las sanciones económicas conseguían vencer las resistencias de Thatcher y Reagan, Dali Tambo, hijo del líder del CNA Oliver Tambo, entró en contacto con Jerry Dammers para encabezar un nuevo grupo de presión en el Reino Unido, Artists Against Apartheid. Éste inició su andadura el 15 de abril de 1986, con Belafonte como estrella invitada y un puñado de célebres músicos de izquierdas, incluidos Billy Bragg, Bob Geldof y los Pogues. Dammers esbozó un contrato para que los artistas lo mostraran a sus discográficas, donde se exigía la inclusión de una cláusula que garantizara que sus discos no iban a exportarse a Sudáfrica. Con optimismo quizá excesivo, declaró: «Sin la música, las películas y los programas de televisión occidentales, el *apartheid* sólo durará unos meses».

AAA organizó su primer concierto en el Clapham Common de Londres en junio, un jubiloso evento en el que participaron artistas británicos (Bragg, Costello, Style Council), estadounidenses (Gil Scott-Heron) y sudafricanos (Masekela), y que alcanzó su punto álgido con la versión colectiva de «Nelson Mandela», el indiscutible himno del movimiento. Trevor Huddleston, ya con 73 años, se dirigió a la multitud, maravillado ante la fuerza de un boicot que, 30 años antes, él había sido el primero en postular. El asalto cultural trasatlántico ya estaba dando sus frutos —Queen y Elton John se retractaron y se sumaron al boicot—, pero la mayor batalla musical por el embargo se libraría con un progresista cargado de buenas intenciones: Paul Simon.

El verano de 1984, Simon había recibido una cinta pirata de música popular sudafricana, *Gumboots: Accordion Jive Hits, Vol. II*, que le incitó a viajar a Sudáfrica en febrero para trabajar con músicos negros, entre los que estaba la vocalista zulú Ladysmith Black Mambazo. De este modo, Simon cumplía con el boicot de Naciones Unidas, que afectaba a las actuaciones en vivo, pero no a las grabaciones, así como, creía él, a su espíritu, visto que reportaba dinero y publicidad a los músicos negros. Evidentemente, nadie creía que respaldara al *apartheid* y su deseo de que los sudafricanos negros escucharan el disco explicaba la ausencia de toda controversia política en *Graceland* (1986). El problema es que obró de manera insensata, como presumiendo que la política no existía o que quedaba por debajo del principio sagrado de la libertad artística.

En una rueda de prensa, a la pregunta de Robin Denselow, del *Guardian*, acerca de por qué había desatendido el consejo de Belafonte de reunirse con el CNA durante

su visita, su respuesta reveló una tramposa equidistancia moral: «No pedí permiso al CNA, no pedí permiso al jefe Buthelezi, ni a Desmond Tutu, ni al gobierno de Pretoria». El hombre que había hecho campaña por George McGovern y había grabado «7 O'Clock News / Silent Night» insistía ahora: «La música pop no es el foro donde discutir cuestiones políticas... No soy político. No he venido para protagonizar una declaración política». De modo inevitable, esa ambigüedad enojó a Dammers, que empezó a orquestar una campaña contra el álbum. Simon, preocupado, se dirigió entonces a un icono sudafricano cuya propia visión del boicot era más bien compleja.

Hugh Masekela explicó más tarde al biógrafo de Simon, Patrick Humphries:

Hay una especie de energía desorientada a la hora de ayudar a Sudáfrica. Incluso nuestra revolución ha sido secuestrada porque los implicados en el extranjero no sienten que deban consultar con los sudafricanos en su intento de ayudarlos. Como en el caso del boicot cultural. ¡Nadie se dirigió a nosotros, nadie nos preguntó!

Así las cosas, su entusiasmo por la promoción de la música sudafricana por parte de Simon —un sentimiento que compartían muchos negros sudafricanos encantados con *Graceland*— pesó más que sus recelos sobre el boicot: le sugirió a Simon que organizara un espectáculo itinerante en el que intervendrían él mismo, Makeba y otros artistas sudafricanos.

La explicación de sus motivos por parte de Simon aplacó a las Naciones Unidas, pero no a la AAA, y existía cierta confusión acerca de si Oliver Tambo había retirado la condena inicial del CNA: Simon afirmaba que sí, Dali Tambo lo negaba airadamente. Así que, cuando el espectáculo *Graceland*, que se había paseado plácidamente por Estados Unidos, Europa y Zimbabue, llegó a Londres, topó con una oleada de indignación. En una carta abierta entregada a Simon antes de subirse al escenario en el Royal Albert Hall, Dammers y sus músicos afines instaron al cantante a pedir perdón por pretender que estaba «por encima de la política» y a comprometerse con el boicot en el futuro. El asunto se reveló enojoso y autodestructivo. Los asistentes que llegaban a Royal Albert Hall pasaron por la incómoda sensación de desfilar ante los piquetes de la AAA (de los que formaba parte el compositor de «Nelson Mandela»), a fin de poder escuchar a Hugh Masekela interpretar la reivindicación por Mandela «Bring Him Back Home». «Si Paul Simon se hubiera dirigido a nosotros de entrada para debatir todo esto, nos habríamos ahorrado toda esta mierda», gruñó Dali Tambo.^[151]

Todo el episodio fue sumamente estresante para Dammers.

Existe un planteamiento progre según el cual la música es más importante que cualquier otra cosa, pero resulta que algunas cosas son más importantes que la música —dice—. Hay que tener una visión de conjunto. Por mucho que te guste la música sudafricana, la gente que hace esa música estará mucho mejor con la abolición del *apartheid*, así que el

Hoy día, admite que su trabajo con AAA le «pasó factura». Podemos decir que perdí el hilo de mi carrera. No me dediqué para nada a la música.

Dammers se fue retirando gradualmente de la organización mientras se iba preparando el multitudinario concierto para el septuagésimo aniversario de Mandela, que se celebraría en Wembley en junio de 1988. Fue el promotor Tony Hollingsworth quien debió lidiar con la maraña de egos estelares, desacuerdos tácticos y líos organizativos a fin de que el evento arrancara. 24 diputados conservadores acordaron una moción vergonzosa en que criticaban a la BBC por dar «publicidad a un movimiento que alienta las actividades terroristas del Congreso Nacional Africano», a la vez que la cadena estadounidense Fox expurgaba de su cobertura toda instancia explícitamente política (incluida «Sun City»). Más tarde, Masekela se quejó de que el evento fue «más bien un escaparate para las bandas punteras de pop británicas que la celebración del cumpleaños de Mandela». Sea como fuere, el concierto fue un éxito colosal, con un cartel que integraba a Stevie Wonder, Simple Minds, UB40 y la estrella senegalesa Youssou N'Dour, y que contemplaron 600 millones de televidentes en todo el mundo. «Biko» y «Nelson Mandela» fueron, obviamente, los grandes hitos de la velada.^[152]

Finalmente, Mandela fue puesto en libertad el 11 de febrero de 1990 y marcó como una de sus prioridades asistir al concierto de celebración montado por Hollingsworth para el 16 de abril en Wembley, donde dos antiguos miembros de los Manhattan Brothers, héroes de la Sudáfrica de los años cincuenta, se sumaron a Dammers para la interpretación de «Nelson Mandela». Dammers conoció al protagonista de su canción en aquella ocasión. «Creo que se pasó toda la velada estrechando manos y andaba algo abrumado», dice. Recuerda que Mandela sólo le dijo cuatro palabras, palabras que podrían muy bien ser pura cortesía, pero perfectamente indicadas para la ocasión: «Ah, sí, muy bien».

«Levantad las pancartas de los tiempos pasados»

Billy Bragg, «Between the Wars», 1985



La clase de Historia de Billy Bragg

Tres mineros en huelga ocupando la sede del National Coal Board (Junta Nacional del Carbón), en Grosvenor Square, para protestar por el cierre de las minas, 1984.

Si le piden a alguien que nombre a un cantante protesta británico, la respuesta es siempre la misma: Billy Bragg. Durante la segunda mitad de los años ochenta, el

lacónico rasgueo de su guitarra acústica y su vozarrón de Essex se convirtieron en sinónimo de activismo izquierdista, presente en la huelga de la minería, el movimiento antiapartheid y el fallido proyecto para promover la victoria laborista: el colectivo musical Red Wedge. Hoy en día sigue viviendo en su casa del sur de Inglaterra, que abandona regularmente para tocar en conciertos benéficos, asistir a mítines, reunirse con políticos y hablar con escritores singulares. Procura estar al día de aquello de lo que habla; pocos músicos están mejor informados sobre los intersticios de la política o se muestran más recelosos ante el glamur rebelde.

Mientras habla ante un plato de patatas fritas en un café librería, lo que resulta más curioso no es tanto su sobria elocuencia como su optimismo imbatible. A diferencia de muchos cantautores políticos, no se pone a suspirar ni a hacer aspavientos al recordar reveses y amargas concesiones. Hace tiempo que aceptó que los avances políticos se consiguen paso a paso, no a grandes saltos o zancadas. Sin embargo, cuando se colgó la guitarra por primera vez para tocar para los mineros en huelga en Newport, Gales, en septiembre de 1984, era, según admite él mismo, un advenedizo en política. «Los bolos ante los mineros empezaron un proceso de politización por el que no había pasado antes», dice.

Stephen Bragg (Billy desde su adolescencia) nació cinco días antes de la Navidad de 1957 en Barking, Essex, un municipio de clase trabajadora que fagocitaría el East End londinense algunos años después, pero que seguía preservando cierto carácter propio. En su hogar no vivió debates políticos, aunque Barking era aguerridamente laborista y su padre aparecía todos los días en casa con el izquierdista *Daily Mirror*. La educación política de Bragg se formó con Dylan y la Motown: «Era imposible escuchar a Stevie Wonder y a Marvin Gaye sin que se filtrara parte de las creencias de King». También sacaba de la biblioteca de Barking algunas compilaciones temáticas de folk editadas por Topic Records, un sello fundado en 1939 por la Workers' Music Association afiliada al Partido Comunista, pero su creciente interés por el folk se vio truncado por el advenimiento del punk. Tras ver a los Clash durante la gira White Riot, se convenció de que podía formar una banda; su presencia en el carnaval de Rock Against Racism del año siguiente, celebrado en Victoria Park, le enseñó que la música podía aspirar a algo más. «Fue el momento en que mi generación tomó partido», reflexionaba más tarde.

Tras la disolución de su grupo punk Riff Raff, en 1980, decidió sorprendentemente alistarse, convencido de que la guerra con Rusia era inminente. A lo largo de aquellos tres meses, aprendió mucho sobre Irlanda del Norte, armas nucleares, la facilidad con que el patriotismo degeneraba en racismo y, ante todo, sobre la lucha de clases. De vuelta a la vida civil, se convirtió en una suerte de «Clash unipersonal» y escribió su primera canción protesta, «To Have and Have Not» (1983), un tema donde afloraba su conciencia de clase. «Mis creencias políticas eran de corte muy personal —dice—. Aunque tienden al bando de la justicia y la igualdad». Sin embargo, la mayoría de sus composiciones eran canciones de amor; en

«A New England» reconocía irónicamente sus limitaciones: «I don't want to change the world, / I'm not looking for a new England, / I'm just looking for another girl» [no quiero cambiar el mundo, / no aspiro a una nueva Inglaterra, / sólo busco a una chica nueva].

Cuando empezó a tocar para los mineros, ya aspiraba a cambiar el mundo. Dos de sus canciones más recientes criticaban los tabloides derechistas («It Says Here») y el patrioterismo de la Guerra de las Malvinas («Island of No Return»), y se sentía obligado a tratar la cuestión de la huelga. «Debía aprender a hablar a la gente que estaba implicada a fondo en política de tal modo que no sintieran que yo era otra estrella pop londinense dedicada a explotar aquello para promover mi carrera».

Durante el año de la huelga, los músicos mostraron su respaldo de diversas maneras. El antiguo bajista de Sugar Hill Keith LeBlanc mezcló fragmentos de discursos de Arthur Scargill con el ritmo electrónico del tema «Strike!» de The Enemy Within; el grupo reveladoramente bautizado como los Flying Pickets (cuyo éxito reciente «Only You» incluía irónicamente entre sus fans a Margaret Thatcher) se sumó a los piquetes en la central eléctrica de Yorkshire; a la vez que un ecléctico plantel de artistas, desde Crass a los chicos siempre bronceados de la banda Wham!, actuaron en espectáculos benéficos.^[153] Algunos intérpretes más inquietos, como Bragg, acudían a tocar en las propias minas de carbón. El meollo de la campaña musical, con todo, eran los cantantes folk veteranos de nombres poco familiares: el cantautor satírico judío Leon Rosselson; Dick Gaughan, de Glasgow (que interpretaba una versión actualizada del clásico de Florence Reece «Which Side Are You On?»), y el antiguo minero Jock Purdon.

Los músicos de folk habían llegado antes que yo y eran más radicales que yo —reconoce Bragg—. El punk *rock* era como el año cero: «Olvídalo, se acabó, regala todos tus discos, córtate el pelo». Así que cuando fui por primera vez a las minas de carbón y vi a Jock Purdon interpretando sus canciones, de pronto recordé que existe algo anterior al año cero.

.....

Las canciones que Bragg escuchó en las minas lo llevaron de vuelta al pasado: a Joe Hill y a los *Wobblies*, a Florence Reece y a los mineros del condado de Harlan; a los relatos de fortaleza y tribulaciones de aquellas compilaciones de Topic extraídas de la biblioteca de Barking, relatos cuya significación sólo ahora entendía. Uno de aquellos temas lo llevó más atrás en el tiempo que el resto. A Leon Rosselson le gustaba interpretar su canción de 1975 «The World Turned Upside Down», así titulada por una balada popular anti-Cromwell de la Guerra Civil inglesa. Bragg se agenció una copia del libro del mismo nombre del historiador marxista Christopher Hill y leyó acerca de los Levellers, una secta protestante y progresista, así como de los Diggers,

o True Levellers, cuyas comunas rurales autárquicas constituían una suerte de protosocialismo.

Según Bragg, la canción de Rosselson:

abrió de pronto una puerta a una historia enteramente radical de la que no conocía absolutamente nada. Al participar en bolos para los mineros y acompañar a Jock y Leon empecé a formar parte de una tradición que se remontaba hasta los Diggers y que abría toda una perspectiva histórica ante mí. Luego llegó el momento en que sentí que debía testimoniar eso mostrando mi conocimiento de la música folk y «Between the Wars» obedecía precisamente a ello.

A pesar de que Estados Unidos había gozado de un gran *revival* folk a principios de los años sesenta, el folk británico nunca había estado de moda, y Lennon lo había denostado como un «colectivo de voces afrutadas tratando de revivir algo viejo y muerto... La canción folk de hoy día es el rocanrol». En fechas más recientes, Dave Widgery de RAR se había mostrado igualmente despectivo: «Si transmitimos el socialismo mediante un código preelectrónico y deliberadamente pesaroso... no llegaremos a quienes crecieron en la segunda mitad de los sesenta». Rosselson, furioso, reaccionó tildando la música *rock* de «básicamente conservadora» y reivindicando una música «más hondamente arraigada en la experiencia e historia humanas». «Between the Wars» era un vívido ejemplo del afán por tender puentes de Bragg: un tratado de paz musical, una canción folk con botas de punk.

Recuerda que la escribió durante el invierno de la huelga. Vivía con una amiga que residía temporalmente en Wimbledon pero no podía pagar la calefacción.

El único lugar verdaderamente caliente en la casa era el baño, donde estaba la caldera, así que me instalé allí con una mesa a escribir la canción. Ya la tenía casi a medias cuando mi amiga llamó a la puerta porque necesitaba usar el baño, así que acabé la última estrofa en un banco de los jardines de Wimbledon.

El título, explica, surgió de la incertidumbre geopolítica que lo había llevado a alistarse. Además:

De alguna manera, la huelga de los mineros fue una guerra, una guerra contra la clase trabajadora. Te hacía sentir como si formarás parte de un movimiento de resistencia clandestina y tuvieras que sortear los destacamentos de policía para cumplir con tu bolo. Empezó como una canción antibelicista y luego se convirtió en una especie de himno a las ideas del estado del bienestar.

La letra está impregnada de resonancias históricas. La imagen de los «cielos oscurecidos por los cazabombarderos» deriva de un conocido cartel de propaganda de la Guerra Civil Española. La «tierra cercada por un muro» evoca la estrofa de

«Prohibido el paso» de «This Land Is Your Land». «Constrúyeme un camino de la cuna a la tumba» parafrasea el informe Beveridge de 1942 que puso los cimientos del Estado del Bienestar. Al estar desprovista de referencias explícitas a Thatcher o a la NUM, la canción trasciende su momento histórico y viaja en el tiempo para detenerse en otras batallas y otros conflictos. El resto del EP dilataba la lección de historia, incluyendo «The World Turned Upside Down» de Rosselson y (con nueva letra de Bragg) «Which Side Are You On?» de Reece.

Para cuando el EP salió en febrero de 1985, la huelga estaba en las últimas. Más tarde se supo que los mineros habían tenido la victoria al alcance de la mano el otoño anterior, cuando el presidente de la Junta del Carbón Ian MacGregor, cuya falta de tacto era proverbial, estuvo a punto de provocar una desastrosa huelga solidaria por parte de otro sindicato del carbón, NACODS. Al final, el NACODS fue aplacado y ningún otro sindicato se sumó a los piquetes de la NUM. Los mineros se vieron aislados y cada vez más exhaustos, al tiempo que un número cada vez mayor de ellos regresaba al trabajo. El 3 de marzo, los delegados aprobaron desconvocar la huelga. Se había perdido la guerra. Posteriormente, Bragg reescribió «There Is Power in a Union» de Joe Hill y vertió su aflicción en la inusualmente desolada «Days Like This»: «The majority by their silence shall pay for days like these... Wearing badges is not enough in days like these» [con su silencio, la mayoría debe pagar por días así... llevar una chapa no basta en días así].^[154]

.....

Bragg estaba ya tramando otra estrategia. Si Thatcher no podía ser derrocada por los mineros, se la tendría que batir en las urnas. En 1983, los jóvenes habían votado mayoritariamente por los conservadores, y si el laborismo aspiraba a ganar las siguientes elecciones, estaba obligado a invertir esa tendencia. «El Partido Socialista de los Trabajadores nos prometió que la huelga de los mineros equivalía a una situación revolucionaria —dice Bragg—. Y una mierda. De ahí que surgiera Red Wedge como respuesta a la revolución fallida». De hecho, el verso de «Between the Wars» que más enojó a los izquierdistas de línea dura no instaba a la revolución sino a una «moderación suave». Otra inspiración era de corte musical:

El fracaso de los Clash para conectar realmente con la política convencional. Cuando eso sucede, tu actitud se convierte un poco en una pose. Me duele decirlo, pero aprendí de los errores de los Clash. ¿Esa sensación increíble, vigorizante, redentora, que provoca escuchar música es sólo una experiencia pasajera o puede trasvasarse a la realidad e inspirar a la gente? ¿Hasta dónde se puede llegar?

Para alguna gente de la izquierda, el Partido Laborista de Neil Kinnock había traicionado a los mineros. Incapaz de respaldar la infracción de sus propias reglas por parte de la NUM, los laboristas prácticamente se limitaron a criticar la violencia

policial, una componenda política que a muchos se les atragantó.

Siento que el Partido Laborista abandonó a los mineros y siento que el Congreso Sindical abandonó a los mineros —declaró Bragg a Colin Irwin de *Melody Maker*, una vez finalizada la huelga—. El hecho de que no se produjera una huelga general... sólo muestra lo desmoralizado que está el movimiento laborista.

Pero Bragg era un pragmático y, personalmente, le gustaba Kinnock.

Kinnock fue el primer líder moderno de un partido político que comprendió el poder de la música popular —dice—. No sólo conocía las canciones de Víctor Jara sino que ¡había sido miembro del club de fans de Gene Vincent! Con Kinnock podías hablar de Bob Dylan o Joe Hill o Phil Ochs. Estaba al loro. Y aquello era un cambio radical que habilitó la existencia de Red Wedge.

Bragg conoció a Kinnock en febrero de 1985. Fue un encuentro tan raro como suelen serlo las primeras citas: Bragg, el mánager Peter Jenner y el DJ de Radio 1 Andy Kershaw eran algunos de los invitados a discutir cuestiones juveniles con el líder laborista, mientras tomaban unos vinos y patatas fritas. Bragg vio que allí se abría una oportunidad. Ya antes, Kinnock había demostrado sus credenciales en el movimiento antiapartheid, la Liga Antinazi y el CND, a la vez que se tomaba en serio a los músicos como vehículo para involucrar a los jóvenes. Dos días después, Bragg acudió a Downing Street para entregar una petición contra la iniciativa de recortar las ayudas a los jóvenes que rechazaran el Plan de Formación Juvenil (YTS). En un encuentro con diputados laboristas, entre los que se encontraba Clare Short del distrito de Ladywood, en Birmingham, repartió copias de «Between the Wars» e invitó a los diputados a que se sumaran a su gira Jobs for Youth [trabajo para la Juventud]. «Clare Short era la mejor —dice—. Habíamos terminado un bolo en Birmingham y, cuando ya nos íbamos, ella seguía allí discutiendo con unos punks con crestas». Aquella noche, en el escenario, Bragg habló de la huelga de los mineros y afirmó ante la multitud: «Esto no es el fin de la lucha. Es el comienzo».

El aliado más notorio de Bragg era Paul Weller, que le había acompañado a Downing Street. La desintegración de los Clash, que se había producido con grandes aspavientos aquel mismo año, había dejado a la nueva formación de *soul-pop* de Weller, Style Council, como la banda izquierdosa con más éxito de la escena musical. Tras foguear sus creencias políticas en los Jam, el cantante se dispuso a atacar a Thatcher con el celo de un converso. La publicidad en la prensa de «Shout to the Top», con su *collage* de abigarrada imaginería y eslóganes de guerra de clases, se asemejaba sospechosamente a una carátula de un disco de los Crass. Durante la huelga de los mineros, Weller había reunido una formación multirracial llamada Council Collective para grabar un sencillo benéfico, «Soul Deep». En él, ante la decepción de los que esperaban más música, reafirmaba su sinceridad, al dedicar la

cara B del vinilo a una extensa entrevista con algunos mineros en huelga de Nottinghamshire. Aunque «Soul Deep» gozó de una mínima difusión en las ondas, ninguno de los primeros ocho sencillos de Style Council se colocó por debajo del número 11 en las listas. «Sin Weller, Red Wedge no habría existido —dice Bragg—. Yo no podría haberlo tirado adelante. Él siempre manifestaba sus dudas, pero permaneció con nosotros. Red Wedge no era un puñado de personas que apoyaban al Partido Laborista, sino un puñado de personas que odiaban a Margaret Thatcher».

De hecho, lo mismo podría decirse del propio Partido Laborista. En 1983, cinco redactores del periódico *Militant*, la voz de la rama trotskista del partido, habían sido expulsados en lo que fue la más severa de las medidas correctivas en una áspera batalla ideológica por el futuro del partido. A principios de 1985, los *millies*, como los llama Bragg, ejercían un poder férreo sobre las Juventudes Socialistas, a cuyos dirigentes había conocido a raíz de la petición contra el Plan de Formación Juvenil. Con motivo de un bolo para su congreso del mes de abril en Blackpool, se reunieron con él en una sala.

Me cantaron el credo, sus convicciones. Y yo dije «Bueno, estupendo y, si yo creyera en todo lo que habéis dicho, me uniría directamente al Partido Socialista de los Trabajadores, pero no es así. Lo siento, no puedo ser vuestro cantautor».

A lo largo de los dos años siguientes se vio inmerso en el meollo de la guerra civil del laborismo (Kinnock expulsó a varios *militants* importantes, a los que consideraba «fuera de lugar, anticuados y ajenos a las auténticas necesidades»), víctima del recelo de ambas partes.

La sección del partido en Derby dijo: «No necesitamos que vengas a Derby, aquí no hay jóvenes» —recuerda, sacudiendo la cabeza—. La vieja guardia nos veía como a intrusos y las juventudes pensaban que estábamos siendo utilizados por la dirección para moderarlos —se ríe al recordarlo—. Todo resultaba un poco demente.

.....

La nueva alianza de la música pop con el laborismo fue lanzada el 17 de julio con una singular retransmisión política del partido, presentada por Bragg (que tocó «Days Like These») y con la intervención de Aswad, Jimmy Sommerville —el cantante declaradamente gay de Bronski Beat— y la banda de *jazz-dance* Working Week. Seis días después, el cuartel general del Partido Laborista en Londres acogió a un grupo de músicos, mánagers, periodistas y activistas, invitados para perfilar una entente informal entre el partido y el mundo de las artes. Al igual que Rock Against Racism, la idea consistía en conectar con los aficionados a la música en sus propios términos,

dorando la píldora de toda la información política en un envoltorio atractivo. Bragg se apropió del título de una obra del artista constructivista ruso El Lissitzky (otro modelo de RAR): «Beat the Whites with the Red Wedge» [vence a los blancos con la cuña roja]. Durante la asamblea, las asociaciones comunistas se mostraron algo agresivas hacia otras opciones más moderadas, pero frente a las endebles alternativas planteadas, como «Red Steady Go» y «Moving Hearts and Minds», se impuso «Red Wedge».

El rifirrafe era un indicio de lo que estaba por venir, tal como descubrió Bragg cuando empezó a reclutar a estrellas del pop para la causa.^[155] Una de las decepciones fue Elvis Costello, quien dijo que no le gustaba lo que aquel nombre significaba, sin embargo —declara Bragg con verdadero enojo—, «quien de verdad me sacó de quicio fue alguien que hasta entonces había sido un héroe para mí: “Adelante. Que se haga la revolución. Que destrocen a la clase trabajadora para que la gente salga a la calle con metralletas” —hace una mueca—. Ése es el peor tipo de postureo. El rollo chic radical es una puta pérdida de tiempo».

Aquél fue un período fértil, al menos en las páginas de *NME*, para las bandas izquierdas radicales con un seguimiento limitado, entre ellas Three Johns de Leeds, Easterhouse de Stretford y New Model Army de Bradford. «Éramos un poco un azote, porque nos rebelamos contra el pensamiento simplista, todo ese rollo progre inane y manido, y contra los campesinos ignorantes», dijo el líder de New Model Army, quien adoptó el nombre artístico de Slade the Leveller, basándose en el libro de Christopher Hill. Pero fueron los Redskins, un trío de York, fans del *soul* y afines al Partido Socialista de los Trabajadores, quienes pasaron a identificarse con el pop protesta más severo e intimidatorio. «Si la gente piensa que la estamos cebando con embudo, pues mala suerte —le contaba el bajista Martin Hewes a *NME* durante la huelga—. Si te muestras demasiado sutil, nadie sabe de qué vas». Renegaban del desplazamiento al centro del laborismo, acusaban al CND de «retórica vacua» y tacharon a Weller, Dammers, Strummer y Costello de «chapuceros». «Al final del día puede que alumbren una chispa en la cabeza de la gente —decía el líder Chris Dean, que también escribía para *NME* con el seudónimo X Moore—. Lo que quieren los Redskins es pegarle fuego a todo este sistema podrido».

Bragg recuerda que compartió cartel con ellos en un local con pantalla donde se podían emitir eslóganes. «Durante toda mi actuación, los Redskins no dejaron de proyectar propaganda antilaborista, lo cual me pareció fuera de lugar, francamente. Cuando los Redskins se separaron tuvieron que escribir un *mea culpa* en el *Socialist Worker* por haber creído que la música pop y el capitalismo podían trabajar conjuntamente». Aunque Bragg no sea un tipo de sonrisa fácil, aquí casi se le escapa.

Red Wedge fue oficialmente presentado en la terraza de la Cámara de los Comunes el 21 de noviembre de 1985. Aunque el gran objetivo consistía en llevar a Kinnock al número 10, Red Wedge contaba con su propio programa, que incluía derechos para los homosexuales, zonas desnuclearizadas, transporte público barato y

apoyo para el Consejo del Gran Londres de Ken Livingstone, que estaba a punto de ser abolida. Las cosas no tardaron en enturbiarse. «Se trataba de una gran idea, pero confusa, y ése era el problema —le dijo Neil Spencer, antiguo redactor de *NME* y organizador de Red Wedge, al escritor Andrew Collins—. Nadie se aclaraba acerca de cómo debía funcionar».

Jerry Dammers recuerda algunas discusiones curiosas.

Una idea que se nos ocurrió fue un folleto donde explicar a la gente por quién votaban, qué era el socialismo. Y uno de los *apparatchiks* de Neil Kinnock me soltó: «¡No es tarea del Partido Laborista definir el socialismo!». Yo pensaba que ésa precisamente era la tarea del Partido Laborista. Me quedé pasmado. El problema era que las estrellas del pop estaban más a la izquierda que el laborismo. Una de las cosas más graciosas fue que pretendían utilizar «Don't Get Fooled Again» de los Who como himno de campaña. Yo les dije que no me parecía una gran idea —se ríe—. Diría que no acabaron de pillar de qué iba esa canción.

En enero de 1986, *Melody Maker* organizó una mesa redonda. En el campo de Red Wedge, Bragg, Weller, Dammers y la diputada Clare Short. En la oposición, el batería derechista de Police Stewart Copeland, el diputado *tory* Greg Knight y Chris Dean de los Redskins.^[156] Mientras Dammers y Bragg se centraron en la necesidad de que venciera el laborismo, Weller habló con tintes optimistas de «radicalizar» el partido y Dean se mantuvo firme en su línea, bromeando sobre la posibilidad de formar Redder Wedge [cuña más roja]. Copeland fue testigo de las desavenencias con travieso regocijo: «Lo que aquí tenemos es una bronca entre la izquierda y la extrema izquierda. En ese sentido, ¿se puede conseguir más mostrándose ideológicamente puro como Chris o ciñéndose al dictado como Clare y Billy?». Durante una disputa cada vez más áspera con Dean, Bragg sintetizó la rémora del laborismo de mediados de los ochenta: «El problema es, Chris, que estamos de acuerdo en el 90% de las cosas; sólo tenemos que regatear por el 10%. Me preocupan mucho más esos otros caballeros, que están ahí sentados sonriendo, mientras nosotros discutimos».

.....●.....

En el mismo mes en que tuvo lugar el debate de *Melody Maker*, se inició la primera gira Red Wedge. El cartel oficial presentaba a Bragg, Style Council, el nuevo dúo de tecnopop de Jimmy Sommerville, los Communards, la DJ *reggae* Lorna Gee, el cantante *soul* Junior Giscombe y una sección de Dammers como DJ. Para la última fecha de la gira, gente como Tom Robinson, Madness, los Smiths e incluso Gary Kemp de Spandau Ballet habían ofrecido sus servicios. Solían terminar las actuaciones con una versión del himno *soul* de Curtis Mayfield «Move On Up». «Para nosotros aquello era como las giras de los artistas de la Motown —dice Bragg—. En el bus, viajando por ahí. La vibración era fantástica».

Otro hito de aquellas noches fue «Between the Wars». Bragg la cantó en un festival de canción política en Berlín Este en febrero, donde conoció a Pete Seeger y regaló cintas a las tropas soviéticas. También la tocó en la amarga fiesta de despedida del Consejo del Gran Londres en marzo, ante los gritos de «¡fuera Maggie!». La tocó en Kiev en el severamente bautizado Festival de la Canción en la Lucha por la Paz. No dejó de tocarla a lo largo y ancho del país a medida que las elecciones generales se acercaban.

Cuando Thatcher les puso fecha, 11 de junio, Red Wedge lanzó su propio manifiesto, *Move on Up! A Socialist Vision of the Future* [¡Adelante! Una visión socialista del futuro], con una breve gira en la que participaron los sospechosos habituales (Bragg añadió a su repertorio el tema «Stand Down Margaret» de los Beat), más Lloyd Cole y Matt Johnson de los The The, que interpretó su punzante discurso sobre el estado de la nación «Heartland». Otro grupo del cartel, la banda blanca de *funk* Blow Monkeys, dedicó un álbum entero a la primera ministra, *She Was Only a Grocer's Daughter* [no era más que la hija de un tendero] (un título innecesariamente esnob, siendo además las raíces de clase media de Thatcher una de las fuentes de su fortaleza), con temas como «How Long Can a Bad Thing Last?» y «(Celebrate) The Day After You», un dúo con Curtis Mayfield que Radio 1 consideró excesivamente partidista para ser emitido. En un mitin laborista celebrado en Islington, Bragg interpretó «Deportees» de Woody Guthrie (dirigentes del partido se habían resistido a «There Is Power In a Union»), «We Shall Overcome» y «One Love» de Bob Marley, en tanto que, fuera del ámbito de Red Wedge, U2 protagonizó una rara incursión en la política británica de partidos con una versión de «Maggie's Farm» de Dylan. Mientras tanto, los conservadores tuvieron que conformarse con la interpretación de «Imagine» por Errol Brown de los Hot Chocolate, en un mitin que el *Guardian* clasificó como un «circo decrepito». Puede que sea una canción fallida, pero tampoco merecía ese destino.

Los *tories* mantenían una sólida ventaja en las encuestas, pero había motivos para el optimismo en el bando laborista. La campaña, concebida por los más avanzados Peter Mandelson y Bryan Gould, fue infinitamente más sutil que la de 1983 y atizó fuerte al gobierno en cuestiones como la sanidad, el desempleo y la degradación de los barrios. A su vez, los *tories* se mostraban divididos y beligerantes, combinaron medidas algo difusas con un patriotismo descarado y la política del miedo. «No vale la pena, vamos a dejarlo, es el fin», comentó una Thatcher abatida a sus consejeros tras el trastabillante inicio de campaña.

La revista *NME* dedicó la portada de la semana electoral a Neil Kinnock, que les correspondió comentando su amor por Little Richard y Gene Vincent, así como sus planteamientos para el laborismo. En las siguientes páginas, la publicación sondeaba las intenciones de voto de las estrellas pop. El solitario del electropop Gary Numan se decantaba por los *tories*, algunos preferían no manifestarse o afirmaban que votar no tenía ningún sentido, pero la gran mayoría respaldaba al laborismo. «Estoy harto de

escribir canciones políticas y, cuando Kinnock gane, podré dedicarme a escribir sobre el amor», decía el exmiembro de los Beat David Steele. Pero las canciones de amor tendrían que esperar.

La noche de las elecciones, el personal de Red Wedge se quedó a ver los resultados en el Mean Fiddler de Londres. El voto joven pasó efectivamente al bando laborista y los *tories* fueron derrotados en Escocia y en el norte urbano, pero el sur del país y las clases medias se impusieron para otorgar a Thatcher una mayoría sustancial, aunque menor. Por más que Kinnock se hubiera empeñado en rehabilitar el partido, los votantes no confiaban en el laborismo para gestionar la economía ni la defensa. En el Mean Fiddler, muchos voluntarios de campaña acabaron llorando.

Algunos músicos reaccionaron con rabia. En el estadio de Wembley, Bono intercaló un furioso «¡Putas elecciones!» mientras versionaba el «C'mon Everybody» de Eddie Cochran y coló el nombre de Thatcher en una «Bullet the Blue Sky» incandescente. Otros estaban completamente hundidos por la experiencia. Weller abandonó para siempre el activismo.

Me había sentido incómodo implicándome tanto, pero lo hice y lo hice tan bien como supe —reflexionaba luego en la revista Q—. Creo que el Partido Laborista nos explotó... Tendría que haber seguido mi instinto... Antes de Red Wedge, Style Council había hecho mucho por su cuenta, había recaudado cantidad de dinero en actos benéficos, pero después de Wedge, la desilusión fue tan grande que lo dejamos todo. Nos mostrábamos completamente cínicos al respecto.

El comentario lleva a pensar en el melancólico aforismo del cómico George Carlin: «Si rascas a un cínico, te encuentras con un idealista decepcionado».

Aunque amargamente decepcionado, Bragg pudo salvarse gracias a su pragmatismo. Antes de las elecciones, cuando le preguntaron por lo que había aprendido con Red Wedge, contestó: «Que en la política no hay verdades absolutas, que nadie tiene las respuestas, que la palabra en sí, política, es otro término para “transigir”. Y según esas pautas, sigue siendo posible tener grandes ideales, pero, en política, si quieres ser un soñador, tienes que ser un soñador práctico».

De aquella aflicción de junio de 1987 salieron las mejores canciones de Bragg. «Waiting for the Great Leap Forwards» (1989) incluye un sincero reconocimiento de inseguridad («Mixing pop and politics he asks me what the use is / I offer him embarrassment and my usual excuses» [me pregunta de qué sirve mezclar pop y política, / respondo algo apurado con las excusas habituales]), que sin embargo termina en un estrepitoso coro de voces, unidas en la esperanza. Bragg dice que aprendió una lección importante del trágico ejemplo de Phil Ochs.

Phil se lo tomó personalmente. Aprendí mucho de lo que le sucedió: cómo no cargar con la culpa, asegurarse de que cedas el testigo al público. Sólo el público puede cambiar el mundo, no los cantantes.



«Por la patria, compra Norteamérica»

R. E. M., «Exhuming McCarthy», 1987



Disensión en la Norteamérica de Reagan

Cartel de la campaña Reagan/Bush, 1984.

Durante sus años mozos, el guitarrista de R. E. M. Peter Buck tuvo ocasión de presenciar la polarización de la política norteamericana en el propio comedor de su casa. Su padre había votado tres veces por Nixon, su madre ni pensarlo. «Recuerdo que de niño me llevó aparte para contarme por qué Richard Nixon era un malvado», dice Buck. Al inicio de la era Reagan, Buck formó R. E. M. con el cantante Michael Stipe, el bajista Mike Mills y el batería Bill Berry en la ciudad universitaria de Athens, Georgia, un oasis progresista en el reaccionario Sur profundo. Las

convicciones políticas del trío siempre estuvieron claras.

Sin embargo, cuando R. E. M. debutó con *Murmur* en 1983 no había nada que pudiera sugerir que dichas ideas acabarían infiltrándose en su música. El contraste entre el relato dominante de la economía reaganiana más su política de defensa (*Star Wars*) y el escenario que retrata *Murmur* recuerda al título original concebido para *The Joshua Tree* de U2: *The Two Americas*. En lugar de pelearse con la cruda realidad de Reagan y Bush, *Murmur* representaba a otra Norteamérica, brumosa y crepuscular, no tanto clandestina o subterránea sino más bien un sotobosque de secretos y susurros. Aquella parte de la letra que no era directamente inaudible, resultaba desconcertante, como astillas de sentido esparcidas por la tierra. Buck decía: «Queríamos que la gente escuchara aquel disco y pensara “Dios, ¿de qué planeta han salido éstos?”».

El rechazo de la realidad política por parte de R. E. M. no estaba únicamente cifrado en su música. «Si quieres hablar de política o de tu vida amorosa o de los problemas sociales o de qué supone vivir en 1983, debes hacerlo fuera del escenario», declaró Stipe a *The Record*. Buck, tan rotundo como elíptico puede ser Stipe, proclamó: «No me gustan las proclamas, sobre todo cuando se convierten en lo que hacen los Clash, que no saben de qué hablan. Son unos putos cabestros. La gente cree que eso es revolucionario y es basura».^[157]

Con todo, paso a paso, R. E. M. se fue reintroduciendo en la esfera sociopolítica norteamericana. Al final de la década serían los activistas más celebrados del *rock* norteamericano e informaban desde la trinchera sobre aquello que U2 sólo podía detectar desde la distancia. Uno podría haber percibido los primeros brotes verdes del proceso si los hubiera visto actuar en el Rock City de Nottingham el 21 de noviembre de 1984, dos semanas después de que Reagan arrollara en las elecciones, cuando Stipe declaró ante la multitud: «No estamos orgullosos de nuestro presidente. Lo sentimos».

.....●.....

Estados Unidos es siempre una obra inacabada, un final abierto. Cualquier político ambicioso debe entender esa plasticidad y moldear el sentido que tiene el país de sí mismo según las propias creencias del interesado. Con consecuencias menos aparatosas, los artistas hacen algo parecido. «This Land Is Your Land», «The Star-Spangled Banner» de Hendrix o «Born in the USA» fueron tentativas de arrebatar el alma del país a las voces del conservadurismo, de vestir el pensamiento progresista con los ideales fundacionales de libertad y justicia, de construir una forma de patriotismo contraria a la beligerancia arropada con la bandera.

Reagan debía sus victorias electorales a su habilidad innata para hacer que los norteamericanos se sintieran bien consigo mismos: «Morning again in America» [amanece de nuevo en Norteamérica], prometía uno de sus anuncios de campaña en

1984. Era un optimista feliz en un mundo de pragmáticos ceñudos. «Podemos ver una Norteamérica donde todos los días son el Día de la Independencia, 4 de Julio», prometía hiperbólicamente. Contaba con un guion para infundir bienestar y lo recitó como el actor que era. «Por más que se fuera de Hollywood —escribió su biógrafo Lou Cannon—, Hollywood nunca lo abandonó».

Para sus críticos, su bagaje hollywoodiense era un punto débil donde hurgar. En «B Movie» (1981) de Gil Scott-Heron, Reagan se presenta como el «hombre del caballo blanco» (hay ahí un guiño a «California Uber Alles»), un repartidor de nostalgia falaz, un sucedáneo de John Wayne. El tema enérgicamente recitado oscila entre la biografía y la sátira, y encuadra la trayectoria de Reagan desde estrella cinematográfica a portavoz, luego gobernador y por fin presidente, en el lenguaje y la imaginería caducos del *western* más estereotipado. Se ríe de Reagan, pero no se trata de una broma: para derribar al presidente hay que tomárselo en serio.^[158]

En cualquier caso, los cantautores británicos tenían problemas para asimilar la popularidad de Reagan. En «Two Tribes», «Peace in Our Time» de Elvis Costello y «Bad Time for Bonzo» de los Damned aparece como un vaquero en el sentido en que esta figura suele repeler a los europeos. En la canción de los Damned, se mofan de él por su papel protagonista en la comedia de 1951 *Bedtime for Bonzo*. En la película, Bonzo es un chimpancé, pero, bien sea por ignorancia o por maldad, los Damned identifican con dicho nombre al propio Reagan. «Mejor que reescribamos el guion mientras podamos», canta Dave Vanian, urgido por la necesidad de un persuasivo relato alternativo que contraponer al relato oficial de aquella presidencia hollywoodiense.

El tema de R. E. M. era siempre Estados Unidos y se fue politizando gradualmente. «Little America» (1984) era exquisitamente ambivalente. Por una parte, era un vívido diario de viaje de corte imaginista sobre la primera gira nacional de la banda: Little America era el nombre de una cadena rural de gasolineras. Por otra, era una crítica a la insularidad y el provincianismo norteamericanos: «The biggest wagon is the empty wagon is the noisiest» [el mayor vagón es el que va vacío, es el más ruidoso]. Los dos relatos se conjugan en el verso «Jefferson, I think we're lost» [Jefferson, creo que estamos perdidos], que funciona a la vez como una graciosa referencia al mánager de la banda, Jefferson Holt, y como llamada de auxilio al padre fundador Thomas Jefferson.^[159]

El tercer álbum, *Fables of the Reconstruction* (1985), estaba macerado en la historia del Sur americano. El título no se refería tanto al período posterior a la derrota del Sur en la guerra civil sino a un concepto más vasto alusivo al renacimiento y a la asimilación del pasado. En un álbum de sonido extraño poblado de hombres viejos, maquinistas y excéntricos sureños, el tema «Green Grow the Rushes» desvelaba una faceta más siniestra de la vida norteamericana: la explotación de los braceros hispanos ilegales y, por asociación, la intervención estadounidense en Centroamérica. «Esa canción muestra retazos de la historia de los trabajadores

extranjeros en la colonización del país —le contó Stipe al escritor Harold De-Muir—, pero no era lo bastante explícita y la gente no lo pilló realmente». Así pues, desde una perspectiva oblicua, R. E. M. iba derivando paulatinamente hacia el comentario político, cuando a finales de 1985 invitaron a los Minutemen, más deslenguados, para que fueran los teloneros en su gira.

El guitarrista D. Boon y el bajista Mike Watt habían crecido en familias marineras del barrio proletario del puerto de San Pedro, en Los Ángeles. «D. Boon pensaba que nuestros padres no habían recibido un trato justo y creo que nunca dejó de clamar contra ello», le dijo Watt al escritor Michael Azerrad. El propio nombre de la banda era un gesto reivindicativo. Los Minutemen [milicianos] de Massachusetts (listos para entrar en acción al instante) habían sido los héroes de las Guerra de la Independencia, pero su legado había sido secuestrado en los años sesenta por una milicia anticomunista. Watt y Boon pretendían rescatar para la izquierda un término que era ya sinónimo de patriotismo y vigilancia. «De algún modo éramos productos de los sesenta... aunque no fuéramos adultos en los sesenta —le dijo Watts a Simon Reynolds—. Nos habíamos empapado de aquella visión rebelde del mundo, pero perdimos el tren». Una canción de 1983 explicitaba el vínculo transgeneracional: «Bob Dylan Wrote Propaganda Songs». Sus canciones políticas combinaban la conciencia de clase de Creedence Clearwater Revival con la facundia incriminatoria del Pop Group, sazonadas con un argot idiosincrático: *econo* [barato] era bueno; *mersh* [comercial] y *boozh* [burgués] eran malos.

El rollo «econo» era en parte una filosofía de corte práctico: cuando vienes de las estrecheces y desdeñas el *mersh*, te ves obligado a hacer muchas cosas con tus propias manos, pero se trataba también de un sólido principio: la clase era la piedra angular de la visión del mundo de los Minutemen. Boon dirigía un fanzine llamado *Prole*, vestía camisas de franela al estilo currante y se describía a sí mismo como «un tipo cualquiera». La banda pintaba un ideal casi arcaico del hombre trabajador que parecía no sólo anterior a Reagan sino también a los altercados de los obreros de la construcción en los setenta e incluso al asedio de Peekskill durante la Revolución Norteamericana. Cuando Watt dijo «lo primero es dar confianza a los trabajadores», uno podía oír el eco de Guthrie o Seeger. Aunque sus breves y apremiantes canciones pretendían que los oyentes «desafiaran a diario sus propias ideas sobre el mundo», en contraste con la severidad doctrinaria del Pop Group o Gang of Four, resultaban humanos y cordiales. «No soy religioso en cuanto a Dios —le dijo Boon a un entrevistador—. Soy religioso en cuanto a las personas».^[160]

Su mejor momento, el doble álbum de 45 temas *Double Nickles on the Dime* (1984), fue objeto de una grabación sin duda *econo*, ya que sólo costó 1100 dólares. El título era una broma que se hacía a costa de la canción «I Can't Drive 55» del roquero Sammy Hagar, una queja contra los límites de velocidad que suponía un nuevo ridículo histórico en el expediente revoltoso del *rock*. Las letras de Watt tendían a una abstracción de raíz culta, en tanto que Boon lanzaba breves pullas a

cualquier cosa, desde la política suicida de la Guerra Fría («West Germany») a su antiguo jefe racista («This Ain't No Picnic»). Una de estas canciones de Boon se centraba en la cuestión más sangrienta de los años Reagan: se llamaba «Untitled Song for Latin America».

.....

Al jurar el cargo en 1981, Reagan designó como embajadora en Naciones Unidas a Jeane Kirkpatrick, una conservadora de línea dura que había llamado su atención por un artículo titulado «Dictatorships and Double Standards» [dictaduras y doble moral], en el que argumentaba que Washington debía respaldar a tiranos que se mostraran «declaradamente fieles» a Estados Unidos: el enemigo de nuestro enemigo es nuestro amigo. Estaba claro que su férreo anticomunismo dictaría tácticas más resueltas.

La preocupación primordial de los anticomunistas era Centroamérica. En El Salvador se libraba ya una encarnizada guerra civil entre la junta militar respaldada por Estados Unidos y el FMLN financiado por los comunistas. En 1982, un conflicto similar había estallado en Guatemala. En Nicaragua, la situación se había invertido: allí, el gobierno de los sandinistas había derrocado al dictador Somoza y encolerizado a Estados Unidos al apoyar a rebeldes comunistas en los países vecinos. Estados Unidos respaldaba oficialmente el gobierno salvadoreño al tiempo que destinaba clandestinamente dinero y asesores a los contras antisandinistas de Nicaragua. «Ahí abajo se estaba librando un pequeño Vietnam secreto y no es que nos dedicáramos a salvar a nadie de nada —dice Buck—. Fue injusto, terriblemente injusto».

Lo que horrorizó de entrada a R. E. M. y a los Minutemen fue la brutalidad de los escuadrones de la muerte salvadoreños. Se trataba de terroristas al servicio del estado. Dichos escuadrones habían surgido en Argentina y Chile en los años setenta y se hicieron tristemente célebres en El Salvador cuando, en 1980, asesinaron al arzobispo Óscar Arnulfo Romero y, más tarde, violaron y asesinaron a tres monjas estadounidenses y a un compañero seglar. Entre 1980 y 1983, mataron a unos 35 000 campesinos y activistas. Muchas de las víctimas fueron secuestradas y torturadas antes de ser asesinadas. Sus cadáveres jamás fueron encontrados, de ahí el nombre de *desaparecidos*, término acuñado por primera vez en Argentina.

«Bleed for Me» (1982) de los Dead Kennedys condenaba las «monjas abrasadas» y los «electrodos en los cojones», en tanto que «Untitled Song for Latin America» hablaba de «minar puertos [en Nicaragua], fomentar la contra». Boon fue algo más allá en «The Big Stick» (1985) y en algunas ocasiones colgaba una pancarta donde se leía «Estados Unidos fuera de Centroamérica» en el escenario donde tocaban. Lamentablemente, los Minutemen no sobrevivieron para sostener la batalla. El 22 de diciembre de 1985, poco después de finalizar la gira con R. E. M., Boon se mató en un accidente de tráfico en Arizona. Tenía 27 años.

La apreciación de Michael Stipe sobre Centroamérica era, muy propio de él, más

indirecta que la de Boon. En «Flowers of Guatemala» (1986), canta acerca de la amanita, un género de seta tóxica que «lo tapa todo», esto es, los desaparecidos. Buck se preguntó si la canción no necesitaba otra estrofa explicando que ya no quedaban flores porque yacían todas sobre las tumbas, pero decidieron que era mejor preservar la sutileza original. «Flowers of Guatemala» era una más de las canciones protesta del cuarto álbum de R. E. M., *Life's Rich Pageant*, momento en que la rabia se sobrepuso a la cautela con resultados electrizantes. «Empecemos de nuevo», cantaba Stipe en «Begin the Begin». Y luego, de un modo más explícito, «Let's put our heads together and start a new country up» [juntemos las cabezas y empecemos un país nuevo] en «Cuyahoga».

Let's representaba una manera sorprendentemente directa de dirigirse al público por parte de Stipe, los llamamientos a la unidad no eran su estilo habitual. Todo ello constituía un acto de fe para una banda consciente de las limitaciones de un grupo de *rock*.

Los años sesenta fueron una era de activismo político —había escrito recientemente Mike Mills en *Spin*—. La cosa pasó de la inocencia al cinismo en un abrir y cerrar de ojos. Y ahora la situación no es tanto de simple apatía cuanto de darse cuenta de que no hay mucho que tú o cualquiera pueda hacer personalmente. Cualquier estrella de *rock* convencida de que puede cambiar las cosas sufre visiones... Nadie parece tan insatisfecho como para ansiar un icono que lo encamine hacia la nueva era. Las cosas ya no son así.

Life's Rich Pageant fue un intento de revertir el cinismo, si no en inocencia, al menos en desafío.

En *Life's Rich Pageant* había alguna llamada a las armas en plan Jefferson Airplane —dice Buck—. Y la pregunta es la siguiente: ¿alguna vez consiguió Jefferson Airplane que alguien se pasara a las barricadas? Seguramente no. Por otra parte, me gusta poder contarles a mis niños «¿Sabes? Hace 20 años escribí canciones sobre todo ese rollo».

El estilo lírico críptico de Stipe le permitía jugar con ideas y asociaciones sin encajarlas en un mensaje único. Por ejemplo, hacía tiempo que la banda se interesaba en cuestiones medioambientales, pero, dice Buck, «es casi imposible escribir canciones ecologistas que no resulten untuosas. La idea de las canciones protesta en las que señalas un problema en concreto no era necesariamente aquello que pretendíamos hacer», de ahí el simbolismo compacto de «Cuyahoga». El Cuyahoga, palabra iroquesa que significa «río sinuoso», es un río en Ohio que llegó a tal extremo de contaminación que en ocasiones ardía. Uno de esos incendios, en 1969, condujo a un cambio a gran escala de la legislación medioambiental. Cuando Stipe grita «Cuyahoga, gone» [murió el Cuyahoga], como si llorara a un amigo difunto, no alude únicamente al río, sino a los nativos norteamericanos que lo bautizaron y que fueron barridos del lugar por los colonos. Buck llamaba a la canción «una metáfora

de Norteamérica y las promesas perdidas». «Fall on Me», entre tanto, empezó como una canción sobre la lluvia ácida y acabó tratando de la resistencia a la opresión, aunque su sentido original alcanzara a muchos de los oyentes, entre otras cosas porque el lanzamiento del tema coincidió con el accidente en el reactor nuclear de Chernobyl. Según Buck, «en ocasiones se malentendía, pero por lo general en el buen sentido».

R. E. M. no sonaba en absoluto como los Minutemen ni compartía sus sólidas raíces proletarias, pero ambos grupos brindaban a su audiencia un sentido de solidaridad y comunidad en unos años en que predominaba un individualismo feroz de «tonto el último».

Peter Buck deseaba titular el siguiente álbum de R. E. M. *Last Train to Disneyworld*, un disco sobre la «dictadura cutre y de pacotilla» en la que estaban viviendo. «Existe un modo interesante, realmente lúgubre, de escribir sobre ello — dice—. Mucha gente de derechas diría “nuestro país la cagó en los sesenta y vamos a recuperarlo”. Y en cierto modo así fue, y ya ves cómo está todo».

El objetivo de Reagan consistió en rescatar a Norteamérica de su «crisis de confianza» de finales de los setenta y no cabe duda de que logró levantar la moral nacional, basta pensar en la orgía de banderas al viento que pudimos contemplar durante las Olimpiadas de 1984. En su segundo mandato, tuvo también la suerte de contar con un adversario como Gorbachov, algo que le permitió erigirse como el hombre que «ganó» la Guerra Fría. Tampoco era un personaje tan cruel ni hostil como Nixon o Thatcher. El columnista George Will dijo que tenía un «don para la felicidad». Cuando abandonó el Despacho Oval su índice de popularidad registraba un encomiable 64%.

Sin embargo, muchos estadounidenses nunca contemplaron aquel nuevo amanecer en Norteamérica. «No amanece en Pittsburgh —atronó Bruce Springsteen—. No amanece por encima de la calle 125 en Nueva York. Es medianoche y se cierne un mal presagio». Un estudio de 1984 desveló que la quinta parte más rica de la población había visto crecer sus ganancias un 9%, en tanto que la quinta parte más empobrecida las había visto menguar un 8%. Las familias negras de las áreas más deprimidas sufrían el azote del crimen, la drogadicción, el analfabetismo y la malnutrición. Descartando el impacto de la lluvia ácida, Reagan relegó las cuestiones medioambientales a un segundo plano. Secuestrado por la derecha religiosa, no atendió debidamente la emergencia del sida; indolente en la administración, relajó las regulaciones y nombró para puestos clave a una caterva de bandidos, lo que condujo a una sucesión de escándalos, el más grave de los cuales fue la crisis de ahorros y préstamos que costó a los contribuyentes miles de millones de dólares.

En el escenario internacional, todos sus actos venían dictados por su odio hacia el comunismo y su creencia en la excepcionalidad norteamericana. Así, se mostró vergonzosamente indulgente con el *apartheid*. También desafió a la opinión internacional en 1985, al visitar el cementerio militar alemán de Bitburg, entre cuyos

sepultados se hallaban miembros de las SS, un incidente descrito por su antiguo valedor Joey Ramone en la hiriente «Bonzo Goes to Bitburg» (1985): «You watch the world complain, but you do it anyway» [ves que el mundo se queja, pero sigues a lo tuyo].^[161] Por fin, aunque Reagan negara conocer la añagaza, desvelada en 1986, mediante la cual militares norteamericanos violaron el embargo armamentístico a Irán a fin de recaudar fondos para la Contra, aquél escándalo fue ya su punto más bajo.

No fue pues ninguna sorpresa cuando las apariciones de Reagan en las canciones fueron haciéndose más siniestras y macabras. «Gone With My Wind» de los Dead Kennedys es un relato demente en el que un asesor de la Casa Blanca tiene que noquear a un presidente enloquecido antes de que haga estallar la Tercera Guerra Mundial por diversión. En «Bye Bye Ronnie» el presidente va a la cárcel por su papel en el asunto Irán-Contra. En «Old Mother Reagan», de los Violent Femmes, muere y le niegan el acceso al Paraíso.^[162]

En comparación, lo asombroso acerca de *Document* es que suena lleno de vida. El contraste entre el cariz aprensivo de las letras y la música exultante es la fuente del curioso poderío del disco. Fue concebido pensando en las dos caras del vinilo, en que la primera consituiría una *suite* de protesta. La pieza de obertura, «Finest Worksong», evoca recuerdos de los *wobblies* y se hace eco de la llamada a las armas de «Begin the Begin»: «The time to raise has been engaged...» [ha llegado el momento de levantarse]. «Welcome to the Occupation», de tono folk, vincula Centroamérica con unos Estados Unidos «ocupados» por conservadores de línea dura. Después de que el mensaje de «Green Grow the Rushes» y «Flowers of Guatemala» pasara desapercibido, Stipe redactó el comunicado de prensa de *Document* «para que se dijera que “ésta es una canción sobre la intervención americana en Centroamérica”». Al menos en la esfera política, este letrista proverbialmente oscuro empezaba a disparar con relativa claridad. «Creo que me harté de escribir canciones preñadas de sentido que nadie podía entender», se lamentaba con Adrian Deevoy de la revista *Q*.

«Disturbance at the Heron House» contiene inquietantes guiños a la *Rebelión de la Granja* de Orwell y al gobierno de las masas, a la vez que la comedia negra a ritmo de metrallera «It's the End of the World As We Know It (And I Feel Fine)» resume la protesta tácita de *Document*. Stipe digiere datos sueltos como quien contemplara docenas de televisores al mismo tiempo y los va vomitando como metralla: «Terremoto, huracán, lucha, combate, inundación, vitriólico, patriótico, televisión, deforesta y quema, quema de libros, baño de sangre, incinerar, mentiras, cuchillos, ¡bum!». La propia canción constituye un huracán en que, armonizando el coro final, aparece Mills, una voz interior implorando suavemente silencio y calma: «Time I spent some time alone» [ya es hora de pasar una temporada a solas]. Stipe la describió como un «vómito aparatoso de sobrecarga sensorial» y «el himno ambiguo por excelencia», a la vez que comparaba su lectura a menudo equívoca (hasta ahí la claridad) con la de «Born in the USA».

Las contradicciones de la gira *Born in the USA* incidieron también en el tema que

aparece justo a mitad de la cara A de *Document*: «Exhuming McCarthy».

Aunque me gusta Bruce Springsteen, a veces sus canciones se malinterpretan como «¡viva Norteamérica!» —le contaba Buck a Roy Wilkinson de *Sounds*—. Y resulta infecto ver a una multitud ondeando banderas y pensado que tu país es fabuloso cuando estamos pasando por tiempos realmente peligrosos.

Como símbolo de este peligro, la banda se agarró a un personaje que ya había sido revivido por los Minutemen en «Joe McCarthy's Ghost» (1980).

Buck conocía a McCarthy gracias a su madre y recientemente había leído una biografía suya; a su vez, Stipe había aparecido fotografiado con varios ejemplares del libro *McCarthy* escrito por su colega en la caza de rojos Roy Cohn, y también con *A Conspiracy So Immense: The World of Joe McCarthy*, obra de David M. Oshinsky. La banda estaba trabajando en una melodía (descrita por Buck como «funk guitarrero estilo surf vampírico») tan ridículamente vivaracha que Stipe comentó: «Voy a tener que trabajar mucho para que esta canción no suene realmente jubilosa». A vueltas con McCarthy, estableció conexiones entre el Miedo Rojo con la era del Parents Music Resource Center (PMRC) de Tipper Gore [esposa de Al], un ente que perseguía las letras «ofensivas», así como con el capitalismo rapaz y desbocado: «Look who bought the myth, by jingo, buy America» [mira quién compró el mito, por la patria, compra Norteamérica]. A mitad de la canción, se deja oír cual espectro vengador la voz grabada del letrado del ejército Joseph Welch preguntándole al senador McCarthy si es que no tiene «sentido de la decencia». Mike Mills añadió la frase «It's a sign of the times» que, según dice Buck, era un guiño a la célebre canción cuasiprotesta «Sign o' the Times» de Prince.^[163]

Document constituyó el punto álgido de R. E. M. como cantautores políticos: era el sonido de una banda que honestamente pretendía escribir sobre los sentimientos y vieron que éstos se iban impregnando del estado del país, de tal modo que respondieron con un cóctel persuasivo de rabia, desespero, desafío e ingenio. Después se adentrarían en un terreno bastante más resbaladizo. «De un día para otro me había convertido en un gran activista medioambiental y la banda se encargaría de salvar el planeta —reflexionaba Stipe en 1991—, y la verdad es que daba miedo la velocidad con que había sucedido todo eso».

.....●.....

La frontera entre artista y activista suele ser engañosa y, si se cruza, es por cuenta y riesgo de cada cual. Dylan atisbó lo que había al otro lado y se volvió. Billy Bragg y Bono, cada uno a su modo, siguieron adelante. Como compositor de canciones cuyo sentido a veces se le escapaba a sí mismo, Stipe aguantó y pagó un costoso peaje artístico al tiempo que operaba la transición, pero el éxito de *Document* le había

concedido una nueva plataforma desde la que hablar y él estaba dispuesto a aprovecharla.

Durante mucho tiempo, los R. E. M. se habían dedicado a algo más que hablar de boquilla sobre las cuestiones que los inquietaban. Habían invitado a Greenpeace a montar puestos informáticos en sus conciertos desde mediados de los ochenta y ahora hacían lo mismo con Amnistía Internacional. A escala local, asistían a las asambleas municipales, donde votaban sobre cuestiones tan prosaicas como el reciclaje o la conservación de edificios históricos. En 1986, decidieron echar el resto en su apoyo al candidato demócrata al Senado Wyche Fowler, a quien cedieron el uso de «Fall on Me» para un anuncio radiofónico. En cualquier caso, insistían en hacer las cosas a su manera y decidieron no sumarse a figuras como Springsteen y Sting en la gira de Amnistía Internacional de 1988, Human Rights Now! «Apoyo a Amnistía Internacional, pero no me va lo de cantar “Get Up, Stand Up” con Sting y Peter Gabriel», fue la punzante aclaración de Buck.

Aunque el título *Green* (1988) resultaba ambiguo, había sin duda un matiz ecológico en la elección. Durante la gira que siguió, apremiaron a los fans a que boicotearan a la petrolera Exxon por el derramamiento de crudo frente a las costas de Alaska de uno de sus buques; además, los puestos informativos de Greenpeace reclutaron a 30 000 nuevos miembros.

R. E. M. no es un bolo de estadio para lerdos, como suele ocurrir —declaró Stipe a *NME*—. Soy consciente de las contradicciones. La idea de ser un grupo pop, que básicamente es cultura basura, empeñado en hacer algo claramente positivo y con ganas de remover las ideas o de promover el afán de saber, tiene que ser algo bueno... Sigo sosteniendo que la música y la política mezclan mal, como agua y aceite, pero, hostias, voy a probar, aun si me veo caminando sobre una cuerda floja.

El propio álbum expresaba este espíritu activista más por el tono general que por las letras en sí. Algunos temas pop con garra como «Stand» y «Get Up» eran llamadas a la acción que dejaban los detalles a las entendederas de cada oyente, aunque «Orange Crush», escrita en la época de *Document*, hacía referencia explícita al exfoliante agente naranja, un arma química de efectos letales utilizada en Vietnam (el padre de Stipe, que había pilotado un helicóptero durante el conflicto, reconoció que la canción era sobre él). Se dio la coincidencia de que la fecha de lanzamiento fue el 8 de noviembre, día de las elecciones presidenciales, cuando George H. Bush, el cadavérico vicepresidente de Reagan y antiguo director de la CIA, se enfrentaba a Michael Dukakis. Stipe contrató un anuncio en la prensa: «Stipe dice que Bush no te atraque. / Sal y vota con la cabeza: Dukakis». El condado de Clarke, donde estaban registrados los músicos, fue a parar a Dukakis por cuatro votos. «Solíamos bromear: “Ah, somos nosotros cuatro”», dice Buck. La nación, sin embargo, quedó en manos de Bush por un sólido margen de 40 estados a 10. Como Guy Picciotto de Fugazi le dijo a Michael Azerrad: «Ya habíamos pasado por ocho años de Reagan y luego

aparece Bush, y aquello era tan horrendo, tan chungo. Tío, aquello fue espantoso».

Buck hace una mueca al oír mencionar la entrevista que mantuvo con Steve Sutherland de *Melody Maker* unas noches antes de las elecciones; la mueca es comprensible. Estaba sentado en un bar de Athens, aturdido por el alcohol, el *jet lag* y la ira incandescente ante unos resultados que estaban cantados.

«¡Somos unos cerdos! —aulló—. ¡Los norteamericanos son unos cerdos! Lo digo yo... Estoy hecho una puta furia, me gustaría disparar a la gente: primero a George Bush y luego a los que lo votaron». Fue bastante incendiario —admite ahora—. Estaba algo borracho y puteado, pero había mucha gente que se sentía como yo. Resulta extraño ver cómo te secuestran el país.

Durante la administración Bush, R. E. M. intensificó su activismo. En 1990, donaron dinero para la campaña municipal de la antigua trabajadora social Gwen O’Looney (que ganó) y para el intento de reelección de Wyche Fowler en 1992 (que perdió). Abanderaron el grupo de presión para inscribirse en el censo Rock the Vote y dieron fondos para la investigación sobre el sida; se pronunciaron contra el Banco Mundial y la Primera Guerra del Golfo (1991). En los premios por los vídeos musicales del año, Stipe apareció, en silencio, quitándose una camiseta tras otra, cada cual con un eslogan distinto, alusivos todos a cuestiones como el control de armas o la preservación de las selvas tropicales.

Creo que fui demasiado lejos —me dijo Stipe en 2007—. En los años ochenta, me vi abocado a ser alguien que no soy... y estuve muy cerca de convertirme en el póster-icón de diversas causas sociales y políticas para aquella generación... Se trata de un camino inestable y peligroso porque uno se convierte en blanco fácil si se muestra demasiado vehemente o, por el contrario, poco convincente o si no sabe de lo que está hablando.

A pesar de las campañas en las que participó, la política no tardó en evaporarse de las canciones compuestas por Stipe. El tema más airado en *Out of Time* (1991), «Radio Song», disparaba contra algo tan inocuo como el consabido repertorio musical de las emisoras comerciales. Aparte de «Smack, crack, Bushwhacked» [caballo, crac, Bush al asalto], la evocadora obertura de «Drive», en su oscura obra maestra *Automatic for the People* (1992) sólo volvían a la carga con «Ignoreland». Este furioso adiós a tres mandatos presidenciales en los que «estos capullos arrebataron el poder a las víctimas de los años “nosotros-contra-ellos”» sonaba como la anomalía que era: un desahogo frenético de frustración, repleto de fechas y argot, como un mercadillo familiar de cachivaches, necesario pero desangelado. «Revolution», escrita hacia la misma época pero lanzada en 1997, era muy densa y demencial: aparentemente, un diálogo entre un reaccionario paternalista («Your revolution is a silly idea» [vuestra revolución es una memez]) y un manifestante abatido («the future never happened» [el futuro nunca se dio]). Más allá de tales

alusiones, la política desapareció del cancionero de R. E. M. para el resto de los años noventa.

Uno de los motivos es que ya había fans del grupo en la Casa Blanca. Durante la campaña electoral de 1992, el compañero de cartel de Clinton, Al Gore, provocó algún retortijón en el campus de la Universidad de Georgia al decir: «George Bush pertenece al pasado. Bill Clinton y Al Gore serán *automatic for the people*» [automáticos para el pueblo, título del octavo álbum de R. E. M.]. La cosa produjo cierto sonrojo, pero tenía razón: Bush pertenecía al pasado. En la inauguración presidencial de Clinton, Stipe y Mills interpretaron una versión de «One» con la sección rítmica de U2, bajo el nombre de Automatic Baby. Buck, que desconfiaba de todos los políticos, presenció el evento desde la distancia. «Estaba en un pueblo de Nevada bebiendo tequila y viendo la tele y los vi allí y me dije “¡qué raro!”».

La causa principal de la animosidad y preocupación que había alimentado obras como *Document* había desaparecido y Stipe estaba más que dispuesto a desprenderse de la presión que conllevaba el rol de portavoz. El hecho de que el discreto, misterioso susurrador salido de entre la bruma en *Murmur* fuera ahora una estrella internacional era ya bastante extraño; haberse convertido en el rostro de diversas causas resultaba excesivo. R. E. M. continuaría sus donaciones benéficas y campañas varias en privado, pero la boca de Stipe se mantendría cerrada en la esfera pública.

Sé que Michael estaba algo sorprendido por cómo pasas la vida entera dedicado a la música y luego te entretienes veinte minutos charlando de lo que sea y de pronto esas palabras pasan a identificarte —dice Buck—. Sin duda, él no pretendía que cada entrevista tratara sobre el medio ambiente o sobre George Bush. Nadie desea que lo conozcan como el tipo que sólo compone ese tipo de canciones.

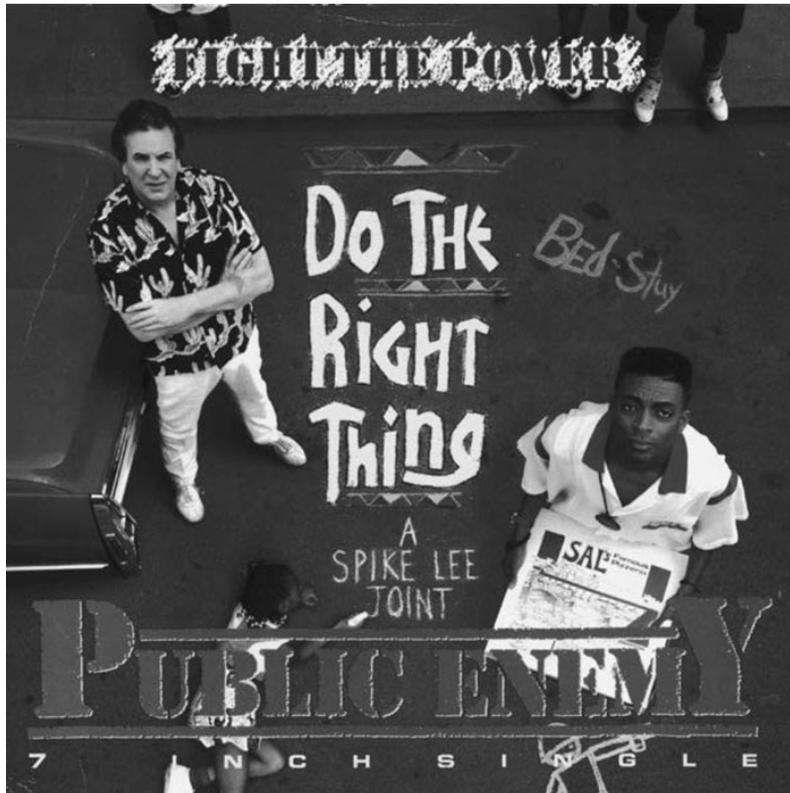
Durante la Guerra del Golfo de 1991, Stipe mantuvo un revelador intercambio de impresiones con un manifestante contrario al conflicto. Éste le citó una frase de «Finest Worksong»: «The time to rise has been engaged» [ha llegado la hora de levantarse]. Stipe replicó con una frase de «Talk About the Passion», una canción del primer álbum del grupo: «Not everyone can carry the weight of the world» [no todos pueden cargar con el peso del mundo]. Y añadió: «Me voy a desayunar. Nos vemos».

QUINTA PARTE

1989-2008

«Nos hace falta conciencia, no hay que ser descuidados»

Public Enemy, «Fight the Power», 1989



El hip-hop contra Norteamérica

Public Enemy, *Fight the Power*, Motown, 1989.

Un día de otoño de 1988, cuatro hombres se sentaron a comer en un restaurante hindú del Greenwich Village. Uno de ellos era el cineasta de 31 años Spike Lee. Los otros tres —Carlton «Chuck D» Ridenhour, Hank «Shocklee» Boxley y Bill Stephney— eran miembros de Public Enemy, cuyo álbum *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* los había convertido en el grupo de hip-hop más importante del país.

Lee había concertado el encuentro para debatir la banda sonora de su próxima película, *Haz lo que debas*. La localización del film sería en el barrio de Bedford-Stuyvesant, Brooklyn, el día más caluroso del año, y su tema, el malestar racial. Según recuerda Chuck D, Lee dijo necesitar «un himno para gritar contra la hipocresía y la maldad del sistema». Se habló de que el grupo trabajara con el colaborador habitual de Lee, el compositor de jazz Terence Blanchard, quizá a partir

de una actualización del tema de James Weldon Johnson «Lift Ev'ry Voice and Sing», pero Public Enemy no compartía la idea. Lo discutieron durante la comida y en una reunión posterior. «Me estuve peleando tres horas con él —declaró Hank Shocklee a *Blender*—. La cosa se iba calentando. Estábamos en su despacho de Brooklyn y le dije: “Spike, los chavales no escuchan ‘Lift Ev'ry Voice and Sing’. Abre la ventana, saca la cabeza y escucha el sonido que sale de los coches y los loros”».

En octubre, Public Enemy viajó a Europa para una gira con Run-D. M. C., y Chuck escribió el grueso de aquella canción nueva en aviones y autobuses, entre un bolo y otro. «Suelo escribir a partir del título», dice. En este caso, el título lo tomó prestado del éxito de 1975 de los Isley Brothers «Fight the Power», que él recordaba porque había escuchado una palabrota en la radio por vez primera. El momento álgido de la película es la discusión entre el alborotador radical Buggin' Out y el chulesco pizzero italiano Sal acerca de la ausencia de figuras negras en las fotos colgadas en la pared de la pizzería. El dilema condujo a Chuck a rumiar sobre la falta de representación de iconos negros en la cultura estadounidense: «La mayor parte de mis héroes no aparecen en los sellos». Se acordó entonces de un viejo tema recitado, «Rapp Dirty», del procaz intérprete *funk* Clarence «Blowfly» Reid, en el que el Gran Mago de los Caballeros del Ku Klux Klan le dice a un negro «Que te jodan a ti y a Muhammad Ali». «Pensé, hostia —dice Chuck—. Y decidí darle la vuelta al exabrupto». Optó por cargarse de un solo tiro a dos de los grandes héroes del Olimpo blanco norteamericano: «Elvis was a hero to most / But he never meant shit to me, you see / Straight up racist that sucker was simple and plain / Motherfuck him and John Wayne» [Elvis, aquel héroe de casi todos, / es una mierda para mí, / un mamón racista está claro que fue, / que lo jodan a él y a John Wayne].

«¡Halaa! ¿Has dicho eso? —soltó Shocklee cuando escuchó los versos—. No lo tengo muy claro, Chuck». Chuck ya preveía la controversia —de eso se trataba—, pero lo que no podía llegar a figurarse era el furor que acabaría cerniéndose como una nube tóxica sobre Public Enemy la primavera y el verano de 1989, hasta el extremo de que, cuando salió la película en junio, los críticos no dudaron en tildar al grupo de «virulentamente antisemita» y «demagogos raciales afrofascistas».

En una entrevista con el *Washington Times* el 9 de mayo, el ministro de Información de Public Enemy, Richard «Professor Griff» Griffin, explicó que no llevaba cadenas de oro porque los judíos, que dominan el negocio de la joyería en Estados Unidos, eran culpables de reforzar el *apartheid*. Cuando el periodista David Mills lo apremió para que se explicara, Griff soltó una risita.

—No digo que todos ellos. La mayor parte de ellos, la mayoría, sí.

—La mayoría ¿qué? —preguntó Mills—. ¿Son responsables de...?

—De casi todas las maldades que suceden en el mundo. Sí. Los judíos.

Y se armó la marimorena.

.....

La primera canción protesta que Chuck D recuerda haber escuchado fue la versión de Stevie Wonder de «Blowin' in the Wind». Nacido en 1960, superaba en edad a la mayoría de sus colegas del hip-hop y mantiene vivo el recuerdo de la era del Poder Negro. Recuerda el silencio funerario en casa de sus abuelos cuando Malcolm X fue asesinado; a su madre yendo a trabajar de luto después de la muerte de Martin Luther King; a un tío que nunca regresó de Vietnam. Se recuerda cantando «Free Huey» y «Say It Loud-I'm Black and I'm Proud». «De jovencito, en la escuela, cantábamos aquel disco como si nos fuera la vida en ello», escribió en sus memorias *Fight the Power*.

Nacido en Queens, Chuck se mudó al barrio residencial predominantemente negro de Roosevelt, Long Island, en 1969. Se trataba de una zona de clase media, que ofrecía posibilidades y conciencia comunitaria. Su madre, Judy Ridenhour, era una radical de peinado afro que inscribió a Chuck, con 11 años, en el programa veraniego Afro-American Experience de las universidades Hofstra y Adelphi. Entre los muchachos que asistían a clases de swahili, percusión africana e historia negra estaban sus futuros compañeros de banda Hank Boxley y Richard Griffin.

Chuck empezó a componer rimas en 1977, cuando el hip-hop daba sus primeros pasos. Mientras estudiaba diseño gráfico en Adelphi, su imponente voz de barítono llamó la atención del plantel de pinchadiscos de Shocklee, llamados Spectrum City, y se convirtió en su «MC» [maestro de ceremonias], a la vez que les diseñaba las octavillas. También sumó a un par de amigos de Adelphi, Bill Stephney y Harold McGregor, al corro de Spectrum City. Luego, cuando Stephney pasó a ser director de programación de la emisora universitaria WBAU, amarró la noche del sábado para que Chuck y Hank contaran con su espacio de hip-hop.

Después del fiasco del sencillo «Lies»/«Check Out the Radio» (1984), en el que Chuck lideraba a Spectrum City, el equipo sufrió una amarga desilusión, al tiempo que sus miembros desempeñaban curros sin futuro en grandes almacenes o empresas de mensajería. Stephney, sin embargo, pilló un trabajo en Def Jam, un nuevo sello de hip-hop fundado por Russell «Rush» Simmons, hermano de Joseph «Run» Simmons de Run-D. M. C, y por un universitario judío de pelo largo llamado Rick Rubin. Rubin empezó a atosigar a Chuck con la esperanza de que se pusiera a rapear para la banda de Def Jam Original Source. Chuck, más interesado en ser locutor deportivo que rapero, se negó repetidamente, pero Rubin siguió insistiendo. Al final, Stephney convenció a Chuck y a Hank para que apañaran una maqueta de cuatro pistas para Rubin, cuya satisfacción con el resultado fue tal que el grupo salió de las dependencias de Def Jam con un contrato discográfico bajo el brazo.

Public Enemy iba a ser un grupo como no había otro, modelado más al estilo de un equipo de fútbol o de los panteras negras que como una formación musical tradicional. Chuck, que raramente aparece fotografiado sin su gorra de los New York Yankees, habla en términos deportivos: ataque y defensa, trabajo en equipo, responsabilidad individual. La primera persona a la que reclutó era un excéntrico

pinchadiscos de WBAU, William «Flavor» Drayton, a quien rebautizó como Flavor Flav. Richard Griffin, responsable del equipo de seguridad «Unity Force» de Spectrum City, pasó a ser Professor Griff, ministro de Información, al tiempo que Unity Force se convertía en Seguridad del Primer Mundo [S1W], según la idea de Chuck de que «no somos gente del Tercer Mundo, sino del primero, somos el pueblo original». Hank reclutó a su hermano Keith, a Eric «Vietnam» Sadler y al pincha de Spectrum City Norman Rogers (rebautizado como Terminator X, sin gran entusiasmo del interesado) para un equipo de producción conocido como Bomb Squad [brigada de explosivos]. El aspirante a periodista Harry McGregor era ahora Harry Allen, «asesino mediático».

Por sugerencia de Hank Shocklee, la banda adoptó su nombre del tema inspirado en James Brown «Public Enemy #1». Para dejar clara la idea, Chuck diseñó un logo donde aparecía la silueta de E Love (el compinche de LL Cool J, compañero de sello) inscrita en una mira telescópica. Stephney deseaba que el grupo resultara un híbrido entre Run-D. M. C. y los Clash: «Y que todos los temas sean políticos. Las nueve canciones, declaraciones, manifiestos». Al mismo tiempo, le preocupaba que las bufonadas de Flavor diluyeran la seriedad del proyecto, pero, como explicó Chuck, ahí estaba la gracia. «Flavor es un personaje completamente visual con algún extra sonoro», dice Chuck soltando una risotada. «Sabía que la gente iba a los conciertos más para ver que para escuchar, de modo que tenía que ofrecer una experiencia audiovisual». De ahí que Flav llevara un reloj gigante colgado del cuello y que S1W vistieran de uniforme con gorras de los panteras negras, al tiempo que ejecutaban pasos marciales de baile y blandían subfusiles Uzis de juguete.

La reacción inicial de la multitud ante toda esta parafernalia paramilitar, según cuenta Chuck, era: «¿Qué coño es esto?». «El amor y el odio son la misma emoción —afirma sonriendo—. No queríamos que nadie tuviera dudas al respecto».

.....

La moda de «rap con mensaje» fomentada por Grandmaster Flash y los Furious Five había sido superficial y efímera, más dictada por el oportunismo que por la convicción. Tras el éxito pionero de «Walk This Way» (1986), la colaboración entre Run-D. M. C. y Aerosmith, el hip-hop tenía la vista puesta en un público heterogéneo, y evitaba el conflicto. Sin embargo, los mensajes que desprendía el primer álbum de Public Enemy, *Yo! Bum Rush the Show*, eran completamente distintos.

En la cubierta del álbum, los miembros del grupo se apiñan bajo el crudo brillo de una bombilla como conspiradores que traman más una revolución que una fiesta. Al pie de la imagen aparece un escrito a modo de teletipo: «El gobierno es responsable... El gobierno es responsable...». En realidad, la música de Public Enemy todavía no estaba a la altura de tanto aparato. Grabado en 1986, el

lanzamiento se demoró unos meses, los suficientes para que el hip-hop pegara un salto colosal merced al desarrollo de la tecnología del muestreo (ahí está el jugoso interludio *funk* en «The Bridge» de MC Shan) y a la evolución del estilo vocal (como las cadencias de tono *jazz*, fluidas, del rapero de Long Island Rakim). De repente, las rimas algo envaradas y los primitivos bucles de cinta de Public Enemy sonaban anticuados. Por otra parte, las inquietudes líricas de Chuck abarcaban tópicos relativos a la impericia de los «pinchadiscos mamones» así como a las fabulosas prestaciones de su automóvil. Sólo había una canción, «Rightstarter (Message to a Black Man)» que se metía en el ajo: «Give you pride that you may not find / If you're blind to your past then I'll point behind» [te doy un orgullo que quizá no encuentres, / si eres ciego al pasado no cuento contigo].

Asustado por la nueva competencia y decepcionado por las mediocres ventas, aquel mes de abril el grupo volvió de nuevo al estudio con la firme intención de mejorar el trabajo. Al abrir con la impactante retórica de Jesse Jackson desplegada en Wattstax, el tema «Rebel Without a Pause» redefinió de inmediato a Public Enemy con aquella estridencia pegadiza (un saxo que sonaba como un tubo de escape) y su clímax de puños alzados. A la vez que Chuck destripaba al presidente Reagan y a las emisoras negras pacatas y reacias al rap, mientras declaraba el «poder de los panteras», Flav exclamaba con admiración pasmada: «Yo, ya got to slow down, man, you're loosin'em!» [tranqui, tío, que los vas a perder]. Aquél era el camino: no llames sólo a la revuelta, debes sonar como la propia revuelta. «Un mensaje importante debe registrar esa importancia en el propio modo en que se transmite —le dijo Chuck a Sean O'Hagan de *NME*—. Cuando escuchas a Public Enemy, oyes un tono que advierte “Al loro, esta movida va en serio”».

Al año siguiente, *Nation of Millions*, la producción de Bomb Squad, fue cobrando una densidad apasionante, claustrofóbica. Según Chuck, la idea consistía en ser «implacable: sin salida». En tanto que otros productores seguían la onda de los ritmos que iban fusilando aquí y allá, Shocklee pretendía crear una «granizada» de *samples* bajo un movimiento constante y frenético. La música mantenía su vínculo con la historia negra solapando cachos de James Brown con Sly Stone entre fragmentos de discursos de Malcolm X y del sedicente «terrorista de la verdad» de Nación del Islam Khalid Abdul Muhammad, todo ello vetado con sirenas de alarma aérea, gritos, gruñidos y ásperas irrupciones de *scratching*. Algunos clásicos de la canción protesta aparecían entremetidos en la mezcla: un verso de «Living for the City», un estribillo de «Get Up, Stand Up»... Todos estos factores, más que fusionarse, colisionaban. Para mantener la analogía de la voz de alarma de Chuck, Public Enemy recurría a la disonancia y la ruptura para sacudir al oyente y llevarlo, por citar un título de canción, «al borde del pánico».

Las letras de Chuck estaban igualmente preñadas de sentido. Como la poesía callejera de los Last Poets o incluso los *blues* hablados de Woody Guthrie, el hip-hop permitía que la letra invadiera la orilla y espumeara en todas direcciones. Todo rapero

necesita dominar la técnica de generar palabras por el mero gusto de la palabra, pero Chuck daba significado a cada frase, creaba una sobrecarga de información que precisaba de varias tomas para procesarla debidamente. «Si uno se las maneja con tal cantidad de palabras, mejor será darles cierto sentido —dice—. Lo más difícil de una canción es condensarla, no expandirla».

Chuck era a la vez predicador y púgil, de los que «adoctrina al burgués y sacude la calle». Como hijo de la era de los panteras, contaba tanto con la convicción como con la tribuna para impartir un curso intensivo sobre su actualizada filosofía del Poder Negro, en la que figuraban sus héroes (Louis Farrakhan, Marcus Garvey, Malcolm X), villanos (la radio, la televisión, el FBI, la CIA) y un proyecto que tomaría forma como la unidad de los negros. La canción «Party For Your Right to Fight» designaba explícitamente a Public Enemy para que finalizara el trabajo que los panteras habían iniciado: «This party started right in '66 / With a pro-Black radical mix» [este partido/fiesta empezó en el 66 / con una fusión radical negra]. En el tema de obertura del álbum, el Professor Griff declaraba: «Armagedón se ha hecho realidad».

.....

Mientras tanto, en la Costa Oeste, el Armagedón estaba adoptando otra forma. A mediados de los ochenta, dos DJ dieron al mismo tiempo con una nueva forma de narración rapera: el relato pandillero. En Filadelfia, Schoolly D sacó «P. S. K.-What Does It Mean?» (1985), una alusión a la pandilla del barrio de Parkside, a la vez que, en Los Ángeles, Ice-T grababa un tema picaresco salvaje titulado «6 in the Mornin». Éstas fueron las canciones que iniciaron el gansta rap; después, el álbum de Boogie Down Productions *Criminal Minded* lo apuntaló, y, más tarde, un grupo de Compton, Los Ángeles, hizo que atronara hasta retumbar en los hogares de la Norteamérica media. Si Public Enemy eran los Clash en su intención de construir algo nuevo de las ruinas del viejo orden, se puede decir que Niggaz With Attitude (N. W. A.) encarnaba a los Sex Pistols, empeñados en bailar entre sus ruinas.

Compton era un enclave suburbial proletario de mayoría negra asediado por una economía maltrecha, infraestructuras ruinosas y unos índices de criminalidad brutales. Tras el desmoronamiento de los panteras a principios de los setenta, el vacío de poder en el sector South Central de Los Ángeles vino a colmarse con una poderosa banda criminal conocida como los Crips, que inspiraron a una oleada de pandillas rivales, algunas de las cuales se fundieron bajo la égida de los Bloods. Se trataba más de redes criminales que de pandillas únicas —sus colores eran el azul para los Crips y el rojo para los Bloods— y entre ambas se dispusieron a ocupar y dominar el territorio de los barrios negros de Los Ángeles. A principios de los años ochenta, con una recesión que había convertido el crac en el único negocio próspero entre los negros, la ciudad albergaba 155 pandillas que sumaban 30 000 miembros.

Ése era el contexto delineado por Ice-T: una existencia al límite donde el peligro era omnipresente y en la que sólo los duros y los listos sobrevivían. En 1987, inspiró también al rapero de 18 años O'Shea «Ice Cube» Jackson para abandonar sus rimas de cariz sexual y desplegar una visión más narrativa y documental. Eric «Eazy-E» Wright, camello y habitual de la escena local, deseaba reunir a un supergrupo de talentos de South Central, de modo que contrató a Ice Cube junto con los productores y DJ Andre «Dr. Dre» Young y Antoine «DJ Yella» Carraby (Lorenzo «MC Ren» Patterson se sumó más tarde). Con mucho el letrista más dotado del grupo, Cube le entregó a Eazy-E una canción que delataba una modalidad perversa de orgullo local. «Boyz-n-the-Hood» [chicos del barrio] era puro South Central, con su elenco de ladrones de coches, drogas, polis brutales y chicas armadas. Aunque finalizaba con un tiroteo con la policía, los héroes no eran tipos como Eldridge Cleaver y Angela Davis sino un pandillero y su chica.

El grandioso éxito del sencillo allanó el camino para el álbum de debut de N. W. A. en 1989. *Straight Outta Compton* era una mixtura brutal y desconcertante de hedonismo y rabia. Azuzado por la percusión desatada de Dre y sus trompetazos, el título homónimo constituía un «Anarchy in the UK» a ritmo de rap: un grito de guerra como áspero pronunciamiento de identidad local. El tema es desvergonzada y regocijadamente desagradable, una afrenta deliberada contra cualesquiera ideas progresistas de autosuperación. A pesar de que «Express Yourself» aconseja serenidad e integridad sobre un amable bucle *funk* de onda setentera, el relato judicial «Fuck tha Police» es la única verdadera canción protesta del disco, dirigida sin tapujos a las tácticas represivas del jefe de policía de Los Ángeles, Daryl Gates. Incluso entonces, con todo, el mensaje se ve diluido por cierto postureo gansteril. Ice Cube tan pronto se lamenta del acoso policial [«Young nigga got it bad cuz I'm brown» [el *nigger* lo tuvo chungo porque soy oscuro], como MC Ren y Eazy-E se deleitan luego jactándose de su arsenal. En su dimensión de protesta, *Straight Outta Compton* se muestra perfectamente ajeno a causas o soluciones y únicamente interesado en la realidad del «conocimiento callejero».

Straight Outta Compton pasó a ser algo así como el mellizo renegado de *Nation of Millions*. Public Enemy se remontaba a los días de la unidad negra; N. W. A., varios años más jóvenes, habían crecido en una sociedad dividida por la dejadez. Chuck D. se describía a sí mismo como comunista; N. W. A. era aguerridamente libertario. Public Enemy era heredero de los panteras; N. W. A. se movía entre los Crips y los Bloods. Chuck era reflexivo y disciplinado, N. W. A. estaba «como una puta chota». Public Enemy exigía que sus oyentes leyeran acerca de su historia y obraran en consecuencia; N. W. A. sólo pedía que le sacaran el mejor partido a aquello de que disponían. «N. W. A. decía y hacía cosas que sabía que provocarían una reacción entre un colectivo del que no formaba parte necesariamente —dice Chuck—. Tenía una sensibilidad que pegaba entre los perros callejeros, aunque sus miembros no lo fueran».

En las entrevistas, N. W. A. soltaba la falacia de que sus letras eran documentales clarividentes, pero sus escabrosos relatos de sexo y sangre nunca aportaron los matices de desolada angustia de «The Message». «Sólo queríamos hacer algo nuevo y distinto y hablar de lo que queríamos hablar —añadió más tarde Eazy-E—: como chupar pollas». Dr. Dre no era menos tajante: «Todo el mundo andaba con este rollo del Poder Negro y demás mierdas, así que pensé “vamos a darles una alternativa”». Así pues, se trataba de protesta sólo en el sentido en que advertía a la nación de que iba a recoger lo que había sembrado: ¿Nos tratáis como animales? Vale, somos animales.

Como cabía esperar, la reacción no tardó en producirse. En el verano de 1989, los departamentos de policía del país echaban humo con el tema «Fuck tha Police». Se negaron a procurar seguridad en algunos conciertos de N. W. A. y —tal como la vida se vierte en el arte— irrumpieron en el autobús de la gira buscando pruebas de presuntas conexiones criminales. El FBI escribió a la discográfica del grupo, Priority, alegando que la canción resultaba «desalentadora y degradante para estos agentes dedicados y valientes», todo muy predecible. Con todo, N. W. A. también cosechó críticas de DJ más concienciados del mundillo del hip-hop, quienes aducían que aquéllos confirmaban todos y cada uno de los estereotipos negativos sobre los jóvenes negros. Los valedores progresistas del hip-hop lo veían como la música de los oprimidos, pero en la obra violenta, misógina y homófoba de N. W. A., los oprimidos se tornaban opresores... ¿En qué quedamos?

.....

Spike Lee filmó el vídeo de «Fight the Power» en las calles del barrio de Bedford-Stuyvesant un día frío y húmedo de la primavera de 1989. La grabación comenzaba con una imagen emblemática del movimiento por los derechos civiles —multitudes cantando «We Shall Overcome» durante la Marcha sobre Washington—, luego se cortaba con Chuck D dirigiéndose a su propia audiencia con un megáfono y prometiendo: «Nuestro rollo no es esa mamarrachada del 63». El sacrilegio estaba calculado. Entre otras cosas, *Haz lo que debas* era un referéndum sobre el movimiento de los derechos civiles. Tras los catárticos disturbios del final, la película terminaba con dos citas contrastadas relativas a la validez de la violencia como medio de disensión, una de King, la otra de Malcolm X. El espectador debía decidir cuál se ajustaba mejor a los tiempos.

Los vecinos de Brooklyn que habían asistido a la filmación del vídeo sabían perfectamente qué significaba la película. A mediados de los años ochenta, Nueva York se convirtió en un polvorín racial y todos los años se registraba una nueva tragedia. En octubre de 1984, agentes de policía de Nueva York mataron a tiros a una mujer negra de 66 años, Eleanor Bumpurs, cuando la desahuciaban de su hogar en el Bronx por impago del alquiler. Dos meses después, en el metro, el electricista blanco

Bernard Goetz disparó a cuatro adolescentes negros alegando que pretendían robarle. Cinco días antes de la Navidad de 1986, el albañil oriundo de Trinidad Michael Griffith fue perseguido por una turba blanca hasta una autopista en Howard Beach, Queens, donde fue atropellado por un coche que le causó la muerte. Pocos días más tarde, el activista y agitador Al Sharpton lideró una concentración de 1200 personas que se manifestaron por las calles mientras los espectadores blancos les lanzaban imprecaciones racistas.

Todos esos acontecimientos debieron de resonar en la cabeza de Chuck D, sentado en la butaca de su avión, mientras garabateaba la letra de «Fight the Power». «Intentaba decir algo a la manera de las tertulias radiofónicas negras de Nueva York —dice Chuck—. Yo solía escuchar WLIB con Gary Byrd y Mark Riley, que siempre estaban a la que salta con las injusticias que no dejaban de reproducirse, de modo que quería una canción que se manejara en esos términos». Le salió una vindicación de la «aptitud mental de autodefensa» y, con una frase precisa («swinging while I'm singing» [me agito mientras canto]), absorbió la crítica de Malcolm X contra las canciones sesenteras por la libertad («ya es hora de dejar de cantar y empezar a moverse»). Uno de sus objetivos, sin embargo, era más bien fácil: el éxito vocal irremisiblemente jubiloso «Don't Worry, Be Happy». «Ya sé que Bobby McFerrin era un tipo majo —dice riéndose—. Aquello no tenía nada que ver con él, aludía más bien a la radio y a la televisión. Su mensaje parecía ser: “la única manera de camarlarnos a estos *negros* es teniéndolos contentos”».

Public Enemy grabó la canción en el estudio Greene Street de Manhattan, empezando por un ritmo con el que había estado jugueteando Keith Shocklee; un ritmo, según Hank, de «no me lo trago» desafiante, agresivo. Trabajaron con la energía de un grupo de *rock*, fundiendo ideas, yuxtaponiendo muestras, aportando la mayor solidez posible a la canción. Todo esto se produjo antes de una campaña oficial sobre el *copyright* que obligó a los productores de hip-hop a registrar cada una de sus muestras; en el caso que nos ocupa, ya en los primeros compases abundaba tal cantidad de sonidos nuevos que ni siquiera el grupo era capaz de identificarlos. Public Enemy arreó a sus equipos de sonido hasta el límite, quebrando súbitamente las muestras o «deshilachando» los límites para crear un sonido áspero, agresivo, algo robótico. «La clave del estilo de Public Enemy era que resultaba a la vez limpio y sucio, aquello era compacto y caótico —le dijo Hank Shocklee a la revista *Mix*—. Todos aportábamos ideas y aquélla que nos parecía más potente era la que se registraba».

No pasaron más de tres semanas tras la filmación del vídeo cuando empezaron los problemas.

Al concebir a Public Enemy como un portal de información, Chuck resultó ser un entrevistado entusiasta y cautivador; en una ocasión, hasta bromeó con que sus entrevistas eran mejores que algunos discos de rap. Lo suyo era vender discos, pero también ideas. A su vez, muchos críticos se angustiaban por su controvertida

fascinación con un grupo que resultaba tremendamente estimulante e ideológicamente inquietante, cualidades que se antojaban inseparables. ¿Eran violentos? ¿Fascistas? ¿Racistas? ¿Antisemitas? ¿Qué pretendían decir con lo de «dos males van a tener que hacer un bien»? Tras una larga y tensa entrevista, los periodistas de *Melody Maker* Stud Brothers tildaron a la banda de «moralmente aborrecible» y la compararon a Leni Riefenstahl. Los Stud Brothers eran fans del grupo.

Cualquiera que fuera cercano a Public Enemy sabía que si se avecinaba una tormenta, era Griff quien la iba a gestar. Griff era quien había iniciado a Chuck en las enseñanzas de Louis Farrakhan en los tiempos de Spectrum City; fue Griff quien le dijo al publicista judío del grupo, Bill Adler, que había estado leyendo el notorio panfleto antisemita de Henry Ford *The International Jew*, y Griff declaró ante los Stud Brothers en 1988 que «si los palestinos cogían las armas, pasaban a Israel y mataban a todos los judíos, pues bien hecho» (fue entonces cuando Chuck intervino, «Oye, Griff, dejemos estar ese tema»).

En cierto modo, la tarea de Griff consistía en mostrarse abominable. Como Chuck contó a *NME*, «yo soy como el mediador del cotarro. Flavor es aquello que a Norteamérica le gustaría ver en un negro —triste es decirlo, pero así es—, en tanto que Griff es lo que Norteamérica aborrece ver en un negro». Con todo, aquel antisemitismo empezaba a preocupar a algunos del propio bando de Public Enemy. Cinco años atrás, Jesse Jackson había descarrilado en su carrera a la Casa Blanca tras referirse a los judíos como *hymies*, un término despectivo, y a Nueva York como *Hymietown*; desde entonces las relaciones entre negros y judíos no pasaban por su mejor momento.

Así que cuando Griff mantuvo su calamitosa entrevista con David Mills del *Washington Times* el 9 de mayo de 1989, el exabrupto se antojó excesivo. Mills faxeó el artículo a otros medios y los programas de noticias se abalanzaron ávidos sobre el material. Los distribuidores cinematográficos expresaron sus reservas acerca de Spike Lee y, aunque Bill Adler le rogó a Chuck que censurara públicamente al terco e impenitente Griff, Chuck vaciló. En ese sentido, había un principio en juego: su creencia de que Griff debía poder decir lo que le apeteciera, por más que se tratara de sandeces dañinas. Se daba también una cuestión práctica. Agotada por las giras, la banda andaba malhumorada y Chuck, que siempre se había visto un jugador de equipo, era reacio a arrogarse el papel de líder disciplinario que la situación demandaba. Era un músico al que inopinadamente se le exigía una decisión política: respaldar a Griff o echarlo. No hizo ninguna de las dos cosas.

Al final, seis semanas después de la entrevista, convocó, huraño, una rueda de prensa en la que anunció la suspensión de Griff e insistió: «No somos antijudíos. No somos antinadie». La reacción fue del todo predecible: alabanzas de los medios convencionales y airada frustración por parte de los críticos negros que lo acusaron de arrugarse ante la presión. Desesperado, no tardó en anunciar que Public Enemy

dejaba de existir, pero después de lo que se suponía sería su último bolo, recibieron un sabio consejo del propio Farrakhan: aguantar en silencio y capear el temporal.

Y en mitad del mentado temporal, *Haz lo que debas* se estrenó en los cines. Hank Shocklee caminaba por la calle cuando se encontró a unos amigos que salían del cine y le comunicaron la noticia: «¡Tío, no deja de sonar “Fight the Power”!». Lee, que ni siquiera se había vuelto a comunicar con el grupo para decir que le gustaba el tema, lo había convertido en el latido discordante de la película entera, desde los títulos de crédito en que aparece Rosie Perez a la secuencia de baile y hasta la pelea final en la pizzería.

Como cabía sospechar, las críticas arreciaron por parte de quienes albergaban reservas acerca del mensaje de Lee. «Quizá deberíamos dejar de enfatizar lo negativo, quizá deberíamos centrarnos en lo positivo», declaró el juez del Bronx Burton B. Roberts al *New York Times*. «¿Por qué no podemos luchar por el poder en lugar de luchar contra el poder?». La canción, en todo caso, prendió enseguida. Cuando se desataron disturbios en Virginia Beach aquel mismo verano, los estudiantes negros se enfrentaron a las filas de la policía gritando «Fight the Power».

La «defunción» de Public Enemy duró aquellas seis semanas. El 1 de agosto anunciaron que «El espectáculo tiene que continuar». En noviembre se recobraron con «Welcome to Terrordome», un sencillo que mascaba los sucesos del verano hasta formar una bola compacta de frustración.

Estaba más perplejo que cabreado —dice Chuck—. Había una gran agitación interior y exterior. No sé qué me fastidiaba más, si la primera o la segunda; ambas se combinaban y originaban esa especie de confusión. La gente se olvidó un poco de «Fight the Power» y mantuvo las distancias, a la vez que curioseaba en «Welcome to the Terrordome».

Había mucho que indagar. En su letra más personal hasta la fecha, Chuck empezaba con una frase salida directamente de un disco de 1972 de Joe Quarterman —«I got so much trouble in my mind» [tengo tantos problemas en la cabeza]— y procedía a defender su actitud en el caso de Griff, arreándole a sus enemigos (con frases problemáticas como «los presuntos elegidos» que «me pillaron como a Jesús»), a la vez que se remitía a sucesos de última hora: el asesinato de Yusuf Hawkins por una horda de blancos en Bensonhurst, la muerte de Huey Newton a manos de un camello en Oakland y los altercados de Howard Beach. En su tema «Leave Me the Fuck Alone» se dedicaba a rapear como un púgil bailoteando por el cuadrilátero.

El *New York Post*, atendiendo únicamente a las frases más controvertidas, no tardó en llamar al boicot contra el grupo. Antes de aquel verano, los Public Enemy habían ejercido de comentaristas de la batalla sobre el progreso negro; a estas alturas ya estaban en primera línea. El Terrordome, explicó Chuck, era «la casa de los años noventa».

Bomb Squad dedicó el primer mes de la nueva década a realizar *Fear of a Black Planet* de Public Enemy y a la segunda grabación de *AmeriKKKa's Most Wanted*, el debut en solitario de Ice Cube, excomponente de N. W. A. Estas producciones zumbaban de apremio, intensificado por las nuevas técnicas de muestreo. Allí donde Phil Ochs y John Lennon hablaron en su día de «escritura periodística», esto podía denominarse «escritura de noticiario», salpicada de retales de informes radiofónicos y televisivos, incluidos aquéllos relativos a los últimos apuros que había pasado Public Enemy. Recurriendo a una suerte de *jiu-jitsu* musical, el grupo recargaba fuerzas al añadir la crítica. La historia negra en la que andaban ahora involucrados incluía la suya propia.

Fear of a Black Planet, que vendió un millón de copias su primera semana en las tiendas, exhibía más agravios si cabe que su predecesor: la ineficiencia de los servicios de urgencia en los barrios negros («911 Is a Joke»), el esquematismo estereotipado de las películas («Burn Hollywood Burn»), el acoso policial («Anti-Nigger Machine») y el racismo institucional («Who Stole the Soul?»). «Fight the Power» se situó al final del disco tanto a modo de resumen como de resolución aproximativa del contenido previo, sublimando toda la discordia y malestar del disco en un grito de guerra rotundo.^[164]

Quizá Chuck D tuviera una onda introspectiva, pero Ice Cube se mostraba abiertamente belicoso. «Él venía de la escuela del “Díselo a la cara y que se jodan” y ese “que se jodan” resultaba tan exultante, auténtico, tan concentrado que decías “¡Hostias!”», le contaba Hank Shocklee a la revista *Cool'Eh*. En la portada de *AmeriKKKa's Most Wanted*, Cube lucía un ceño que podía cortar la mayonesa. En el álbum, fijaba su mirada asesina en la policía, las emisoras de radio, las novias traicioneras y los negros vendidos al sistema. Falto de la facundia oratoria de Chuck, Ice Cube se soltaba con una cadencia tensa y agresiva, donde le atizaba a cada sílaba como si fuera un saco de boxeo. Ice Cube siguió siendo más pandillero huraño («The Nigga Ya Love to Hate» [el *nigger* que os encanta odiar], por citar uno de sus títulos) que auténtico radical hasta que, durante la filmación de *Boyz N the Hood* en Los Ángeles, conoció a Khalid Abdul Muhammad, que lo alentó a unirse a la Nación del Islam. En tanto que N. W. A. se enorgullecía de ignorar todo aquello que les fuera ajeno, Cube se emplazaba ahora como pieza de un nacionalismo negro más vasto.

Su siguiente álbum, *Death Certificate* (1991), se ocupaba eminentemente de un factor: el bienestar del hombre negro. Cuando dicha eventualidad se ve amenazada por una asistencia sanitaria descuidada o por la guerra entre bandas, sus raps exhiben la fuerza de la protesta del desvalido. Pero con la misma asiduidad, esa masculinidad negra se ve asediada ahora por judíos, homosexuales, negros burgueses o por mujeres nada dóciles. Cube sustrajo toda compasión de las coordenadas de Public Enemy,

dejando únicamente una aspereza impenitente macerada en la adversidad.

La canción más impactante del disco es «Black Korea», que abre con un tenso intercambio captado de *Haz lo que debas* y luego incinera la ambivalencia propia de la película con un ataque demoledor contra los tenderos coreanos: «So pay respect to the black fist / Or we'll burn your store to a crisp» [así que respeta el puño negro / o te tostamos el garito]. *Billboard* promovió un boicot del álbum, aduciendo que había superado el límite que separa el arte de la inducción a la violencia. En todo caso, Ice Cube no pidió disculpas hasta que los tenderos coreanos amenazaron su contrato publicitario con la marca de licor St Ides. «Llamadlo Ice KKKube: un fanático de tomo y lomo», se pronunció Robert Christgau en el *Village Voice*.

Los jóvenes agraviados y airados por el estado de las cosas acuden a los raperos como si fueran maestros capaces de responder a todas esas peliagudas cuestiones —ponderaba Michael Franti del dúo Disposable Heroes of Hiphoprisy—. A menudo no lo son y acaban soltando la sandez más disparatada.

Descolocados por la ira devastadora de Ice Cube, los defensores progresistas del rap agradecieron dar con una batalla que valiera la pena librar con el sencillo de Public Enemy «By the Time I Get to Arizona» (1991). En 1983, un reacio Ronald Reagan había decretado el día de Martin Luther King para el tercer lunes de enero, pero en 1991 dos estados seguían negándose a acatar la festividad: New Hampshire y Arizona. Después de que los votantes de Arizona volvieran a rechazarla, Chuck D escribió una canción acerca de marchar por el estado a fin de asesinar al gobernador Fife Symington III (quien, de hecho, sí respaldaba la celebración). El vídeo del tema, que se desmandaba con la imagen de un coche bomba, provocó un escándalo previsible, pero esta vez Chuck apareció preparado para defenderse en una tertulia del programa de ABC *Nightline*.

Nuestra filosofía es que la controversia es buena si puedes manejarla —escribe en sus memorias—. No puedes dejar que la controversia domine todo, porque puede acabar liquidándote. —Luego, añade—: Los medios no son sólo un organismo anónimo. Están compuestos por un puñado de infractores y gente interesada procedentes de los ámbitos más dispares, de modo que siempre te ves extraviado en la espesura, como jugando al *paintball*.

Casualmente, el vídeo de «Arizona» incluía a dos raperos, Sister Souljah y Ice-T, que estaban a punto de meterse en berenjenales que superaban la capacidad de conciliación del hip-hop.

.....●.....

Los acontecimientos de 1992 pusieron el hip-hop político en el centro del debate

cultural, por más que lo finiquitaran como propuesta mayoritaria. Cuatro años antes, *Nation of Millions* y *By All Means Necessary* de Boogie Down Productions habían detonado un discreto *boom* de discos de alerta social: la retórica de matriz Nación del Islam de X-Clan, Brand Nubian y Poor Righteous Teachers; los severos y vigorizantes sermones de Gang Starr; el optimismo afrocéntrico de De La Soul, A Tribe Called Quest y los Jungle Brothers.^[165] Desde Atlanta, Georgia, Arrested Development proponía su vena de rap puro, animoso y algo moralizante, que suscitó el encomio de algunos críticos hartos ya de defender a Ice Cube, pero poco después se demostró que el hip-hop desprovisto de conflicto resultaba puro caramelo. Más entretenidos, los Goats de Filadelfia sazonaron el rap protesta de su obra *Tricks of the Shade* con cuestiones como el derecho al aborto y el genocidio de los indios americanos. Los Disposable Heroes of Hiphoprisy fueron más allá al actualizar la poesía callejera e intelectual de Gil Scott-Heron y los Watts Prophets. En su único álbum, *Hipocrisy Is the Greatest Luxury*, el reflexivo líder Michael Franti desgranaba una letanía condenatoria de los males de Norteamérica. «Teníamos puesta la CNN en el estudio y yo iba escribiendo esta mierda directamente de la tele —dice—. Estaba tan cabreado con que hubiera estallado [la Guerra del Golfo], que aquel disco se convirtió en una reacción a la televisión y a los medios». Como si presintiera la borrasca inminente, incluyó entre los posibles problemas una ofensiva contra la libertad de expresión.^[166]

El 29 de abril, un jurado de Simi Valley en Los Ángeles absolvió a cuatro policías blancos acusados un año antes por uso excesivo de la fuerza contra el automovilista negro Rodney King. La grabación en vídeo de la paliza se emitió sin pausa durante meses, de tal modo que los ciudadanos negros de Los Ángeles asumieron el veredicto como un respaldo implícito a los prejuicios de perfil racial de Daryl Gates y a su política de mano dura. A las cuatro horas de la absolución, en el cruce de las avenidas Florence y Normandie de South Los Ángeles ya se habían concentrado multitudes prontas a saquear e incendiar el vecindario. Dos horas más tarde, el alcalde Tom Bradley declaró el estado de emergencia y el gobernador Wilson convocó a la Guardia Nacional. El 4 de mayo, cuando se levantó el toque de queda, el balance arrojaba una cifra de 55 muertos, 9000 heridos y 12 000 detenidos en unos disturbios que eclipsaron incluso los altercados de Watts del año 65.

El presidente George H. W. Bush tildó los sucesos de «puramente criminales». Quienes se mostraban comprensivos con las tribulaciones de los agitadores preferían el término «levantamiento». «Todo esto no es una mera reacción al caso Rodney King —dijo Michael Franti—, es una revuelta, una insurrección consecuencia de 12 años de programas conservadores y militaristas que han drenado el dinero de nuestras comunidades». Aunque los raperos no intervinieron en los desmanes, aquella conflagración era el tipo de turbulencia de la que ya habían advertido tipos como Ice Cube. En el tema homónimo de su nuevo álbum *The Predator*, dio los nombres de los cuatro agentes implicados en el caso King y pregonó «Sin justicia, no hay paz». La

infame comparación por parte del agente Laurence Powell, el mismo día de la agresión, de una riña entre negros con una «escena de *Gorilas en la niebla*» inspiró dos canciones llamadas «Guerrillas in the Mist» [guerrillas en la niebla]: una firmada por los aliados de Cube Da Lench Mob y otra por Paris, el rapero radical de San Francisco.

El comentario más conflictivo sobre los desmanes lo pronunció Sister Souljah, una joven activista negra que se había convertido en la primera mujer del colectivo Public Enemy dos años atrás. Unos pocos días después de los acontecimientos ocurridos en Los Ángeles, habló con David Mills, el mismo periodista a quien Professor Griff había vertido sus peculiares impresiones relativas a los judíos. Cuando le preguntaron sobre el linchamiento del camionero Reginald Denny el 29 de abril, registrado desde un helicóptero por los equipos de informativos, Souljah contestó: «Si los negros se matan todos los días entre ellos, ¿por qué no matar a blancos durante una semanita?».

La cita entera de Souljah reflejaba el modo de pensar de un pandillero impotente, más que abogar por la violencia, pero esa realidad se distorsionó tan pronto como la entrevista llegó a manos del candidato presidencial Bill Clinton, quien leyó la cita en la convención de la Rainbow Coalition de Jesse Jackson en junio y afirmó: «Si cogemos las palabras *blanco* y *negro* y las invertimos, uno podría pensar que es [el político del KKK] David Duke quien está soltando el discurso». La analogía no se sostenía, pero permitió a Clinton atraer a votantes moderados al distanciarse del radicalismo negro, una iniciativa tan evidente y eficaz que cualquier táctica del mismo género se suele tildar ya de «recurso Sister Souljah» entre los comentaristas de Washington.^[167]

Ice-T fue otra víctima de este nuevo ambiente febril. En 1990, había escrito una fantasía vengadora deliberadamente sobrecargada llamada «Cop Killer» para su formación de heavy metal Body Count. En marzo de 1992, lanzó la canción en el álbum debutante del grupo, añadiendo referencias de actualidad alusivas a Rodney King y Daryl Gates. Pocos días antes de que Clinton se refiriera a Souljah, organizaciones policiales hicieron un llamamiento a boicotear a Time Warner, que editaba los discos de Body Count por medio de su sello Sire. Tipper Gore, esposa del candidato vicepresidencial Al y fundadora de PMRC, escribió un editorial comparando demagógicamente la música de Ice-T con el esclavismo y el nazismo. Pesos pesados del conservadurismo como el presidente Bush, el vicepresidente Dan Quayle, Charlton Heston y Oliver North se abalanzaron a denigrar la canción (en definitiva, se trataba de un año electoral). Los ejecutivos de Time Warner se vieron asediados por amenazas de muerte y por los airados accionistas, al tiempo que algunas tiendas, asustadas, quitaban el álbum de sus estantes.

Todo indicaba que nos hallábamos ante una oleada de pánico moral, bajo cuya tensión las argumentaciones basadas en la Primera Enmienda estaban destinadas a fracasar. Sin duda, el objetivo no era una canción sino la industria del hip-hop entera.

Tras cierta resistencia inicial, Ice-T se la envainó y quitó «Cop Killer» del álbum, al tiempo que la reemplazaba con un nuevo rap protesta titulado incisivamente «Freedom of Speech» [libertad de expresión]. «No estoy resentido con ellos, tío, es el negocio —dijo con ecuanimidad—. Les estaba costando dinero».

Tanto si se estaba mostrando derrotista o estrictamente flemático, Ice-T había puesto el dedo en la llaga: tristemente, el dólar prevalece sobre la libertad de expresión. Tras perder la batalla de «Cop Killer», el hip-hop se deshinchó. Paris, que se autodenominaba «el pantera negra del hip-hop», había grabado una canción apasionadamente desaforada llamada «Bush Killa» para su nuevo álbum *Sleeping With the Enemy*, que ilustró con una foto paródica de sí mismo acechando entre el pasto de la Casa Blanca con un rifle en sus manos. En cuanto la portada llegó a las redacciones de los tabloides, Time Warner obligó a Tommy Boy Records, cuyos discos distribuía, a renunciar a Paris, que se vio forzado a sacar *Sleeping With the Enemy* en un sello independiente. El rap político no murió pero se vio obligado a suavizar su mensaje envolviéndolo en llamadas genéricas a la paz y la comprensión, o a desplazarse hasta los márgenes y predicar para su estricta parroquia. Como medio de revuelta musical a gran escala, el fenómeno se vio truncado.

Está claro que asustó a la gente —dice Chuck D—, porque los raperos quieren el éxito, pero sólo reciben admoniciones: esto es lo que deben hacer y eso es lo que, preferiblemente, no deberían hacer. Si piensas en los Sex Pistols, se trata de kamikazes del arte. Los artistas negros no se dedican a eso. Desean que se los quiera, ser exitosos y anticiparse a la controversia.

Para cuando los Public Enemy lanzaron su quinto álbum, *Muse Sick-n Hour Mess Age*, se habían convertido ya en figuras marginales, relegados por la descarada chulería del gansta rap (ya revigorizado y despolitizado por el tremendamente exitoso *The Chronic* de Dr. Dre) y por los relatos inquietantes propios de crónica negra de jóvenes neoyorquinos como Nas, Wu-Tang Clan y Mobb Deep, a la vez que su fuego se iba atenuando por la desaparición pública de figuras tan odiadas como el presidente Bush y Daryl Gates. Algunos grupos politizados más jóvenes, como Dead Prez y Coup, estaban destinados a un consumo minoritario.

Quienes creen que el hip-hop vendió su alma rebelde suelen idealizar románticamente la furia añeja de Public Enemy, exagerando su honradez y simplificando sus contradicciones. Sea como fuere, su poderío provenía de aquellas contradicciones. La seguridad natural de la voz de Chuck resultaba equívoca. La verdad residía en la confusión extrema del ruido que hacían y que contenía muestras de fealdad que no podían obviarse. El mensaje de Public Enemy era excesivamente difuso, controvertido y en ocasiones estrafalario como para soportar indefinidamente el escrutinio vicioso de los medios; con todo, el ruido mentado era auténtico, provocó renovadas reverberaciones musicales y despertó más conciencias que cualquier otro

grupo desde los tiempos de los Clash.

«Tienes que ser capaz de hacer algo en el tiempo que se te ha concedido —dice Chuck D—. Ese tiempo no puedes crearlo. Puedes crear el producto, puedes crear la canción, pero no puedes crear el tiempo».

«Fight the Power» introdujo el hip-hop político en el cauce principal de la cultura estadounidense durante tres años memorables. Después de «Cop Killer», aquel período se desvaneció para siempre.

«Esto sucede sin vuestro permiso»

Huggy Bear, *Her Jazz*, 1993



Riot Grrrl

Huggy Bear, *Her Jazz* (Wiiiija, 1993).

La noche del día de San Valentín de 1993, se sentía algo distinto en la multitud concentrada en el exterior del estudio londinense de Channel 4 donde transcurría el programa nocturno juvenil *The Word*. Aquél iba a ser el debut televisivo de Huggy Bear, un grupo de cinco integrantes que representaba el ala británica del movimiento roquero feminista conocido como Riot Grrrl. Presentado por el fastidioso machito Terry Christian, *The Word* era, a falta de otra cosa, el mejor escaparate posible para jóvenes bandas alternativas británicas, a la vez que su emisión en directo facilitaba una vistosa espontaneidad. Para Huggy Bear, que hasta entonces sólo había sacado casetes de edición limitada y sencillos de siete pulgadas, aquella aparición suponía un salto adelante. En el interior, un tipo del equipo de producción los instruía acerca de

las normas para el directo: «Que se vea que lo pasáis bien», «no pongáis caras de memas», «que se os vea enrolladas».

Durante la primera mitad del espectáculo, los fans de Huggy Bear parecían inquietos.

Apenas podías moverte, aquello estaba lleno de críos —recuerda Gary Walker, cuyo sello Wiiiija había lanzado los primeros discos de la banda—. Había un grupo de chicas que iban diciendo «¿Y nosotras qué hacemos? ¿Nos van a dar una oportunidad?».

Con un gemido de acople guitarrero, Huggy Bear se presentó ante el público a escala nacional. La canción, «Her Jazz», era una áspera sacudida que explotaba en un gozoso berrido, soltando descarados alardeos y acusaciones como una granada de fragmentación masiva: «Post-tension realisation / This is happening without your permission / The arrival of a new renegade girl-boy hyper-nation» [materialización tras la tensión, / esto se hace sin vuestro permiso, / la llegada de una hipernación indómita hermafrodita]. «La actuación resultó tan avasalladora que ése fue el auténtico manifiesto para mí —dice Walker—. ¿Cómo superarlo?».

Pero tras el concierto, se apagaron las luces y los monitores emitieron una entrevista grabada con dos lustrosas muñecas plastificadas llamadas las Barbi Twins. Parecía una afrenta calculada a todo aquello representado por Huggy Bear. En la oscuridad, varias chicas se desplazaron hasta colocarse frente a Christian, para estar listas cuando las luces se encendieran al final del numerito. «Entonces, Terry —le soltó la guitarrista Jo Johnson al presentador—, a ti te parece que todas las jodidas mujeres somos mierda, ¿no?». Las mujeres que estaban junto a ella empezaron a entonar un cántico: «¡Mierda! ¡Mierda! ¡Mierda!». El público aplaudió.

La situación se tensó cuando aparecieron los vigilantes de seguridad, empezaron a echar a las chicas de mala manera y le atizaron a Johnson en la cara. Fuera, en el aparcamiento, la banda y sus amigas se pusieron a debatir, excitadas, sobre lo sucedido. Según Chris Rowley, de Huggy Bear:

Aquello no estaba planeado. Fue uno de esos sucesos desventurados. En su momento, me sentí bastante eufórica: habíamos armado una bronca y por un buen motivo, la verdad, pero, claro, en los días sucesivos, la cosa se fue magnificando, como si pretendiéramos pervertir a la juventud del país con nuestra infecta política feminista.

Esta pequeña conmoción pasó a ser el evento que definió a Huggy Bear para el resto de su breve existencia. Una banda que había irrumpido en un tornado de ideas, teorías, debates y contradicciones se vio de pronto reducida a un hatajo de chicas gritándole a un presentador televisivo. «Chillan, escupen, gruñen, blasfeman», las denigraba Anne Barrowclough en el derechista *Daily Mail*: «Ésas son las riot grrrls, el último y más nefando fenómeno que haya aparecido en la escena musical

británica».

Menos de dos años después, Huggy Bear se había desintegrado, del mismo modo que riot grrrl. Las riot grrrls americanas había experimentado su propio acoso mediático hacía unos pocos meses y jamás se recobraron del todo. El fenómeno prosperó sólo mientras su existencia se ceñía a una clandestinidad de fanzines, panfletos, bolos menores y reuniones íntimas, en la medida en que las implicadas mantenían el control de su propio mensaje. Para cuando pasaron a ser presa fácil de los periodistas, se desmoronó bajo el peso de sus propias contradicciones. Aunque Riot Grrrl fuera un movimiento imperfecto, merecedor de un examen atento, resultó alarmante la crueldad y la severidad de la reacción que suscitaron y lo que ésta significó para futuras bandas que aspiraran a significarse políticamente.

Habíamos empezado con mucha fuerza, invencibles —dice Rowley—, pero tres años es mucho tiempo para mantener ese nivel de «a mí qué me importa», porque el caso es que nos importaba. No nos importaba ser marginales, pero no queríamos que nos odiaran.

El aspecto más estafalario de la... reacción ha sido su naturaleza puntillosa y resentida —argumentaba Steven Wells de *NME*—. [Huggy Bear] han visto cómo su ideología era mil veces repasada, examinada, mal interpretada, reformulada y pateada sin piedad. Fue como matar moscas a cañonazos. Bajo un escrutinio parecido, los Clash, Dylan o el puto Bob Marley habrían suspendido el examen.

.....●.....

En Estados Unidos, Riot Grrrl contaba con dos epicentros: la pequeña ciudad universitaria de Olympia, Washington, en la Costa Oeste, y Washington D. C. en el Este. Olympia era el hogar tanto del progresista Evergreen College como de una próspera escena musical de locales, en la que participaba gente de todas las edades. En 1982, Calvin Johnson, un carismático estudiante y DJ que adoraba a las bandas británicas predominantemente femeninas tan disparatadas como las Slits y Young Marble Giants, fundó K Records y, tres años más tarde, creó su propio grupo, Beat Happening. En lugar de acogerse al punk en su vertiente dura, veloz, agresiva, Johnson abrazó su credo de «móntatelo por tu cuenta», en el sentido en que cualquiera podía apuntarse, por más que su pericia técnica dejara mucho que desear, a la vez que reivindicaba aquel estilo para los raritos, las mujeres y otros a quienes no los sedujera lo de aullar a torso desnudo. Lo más fuerte que bebía era té, le gustaba vestirse con jerséis viejos, lucía un corte de pelo de oficinista y otros remilgados atavismos de los convencionales años cincuenta: la formalidad de tres generaciones atrás convertida en *chic* marginal. Johnson y sus acólitos, a los que Kurt Cobain llamaba «calvinistas», definieron enseguida la escena de Olympia, donde crearon un entorno favorable aunque algo exclusivista.^[168]

Poco antes de fundar K, Johnson se había sentido inspirado por un viaje a Washington D. C., donde conoció a Ian MacKaye de Minor Threat. A medida que la década avanzaba, Dischord House, el cuartel general de MacKaye en Arlington, Virginia, pasó a ser un núcleo de activismo *punk rock* donde se abrazaban causas tales como el derecho al aborto, el control de armas y el movimiento antiapartheid, especialmente durante los eventos que conformaron la «revolución estival» de 1985. El ejemplo de Dischord inspiró a Embassy, hogar de un nuevo grupo radical llamado Nation of Ulysses, que adoptaron ideas de los panteras negras y de los situacionistas, a la vez que despachaban traviesos comunicados revolucionarios acerca de derribar el mundo adulto y bautizaron su álbum de debut *13-Point Plan to Destroy America* (1991).

La visita de Johnson al D. C. fue el comienzo de un intercambio regular por todo el país de bolos e ideas entre ambas escenas. Hacia el final de la década, empezaron a surgir fanzines (conocidos como «zines») *punk feministas*, entre ellos *Interrogang?!*, de Sharon Cheslow en D. C., y *Jigsaw*, de Toby Vail en Olympia. Vail estaba tan encantada con la actuación de Nation of Ulysses en Olympia que decidió formar su nueva banda, una alternativa al «*punk-rock... por y para chicos*». Con Kathleen Hanna, una cantante que trabajaba en un hogar para mujeres maltratadas, formó Bikini Kill y sacó un EP con el ingenioso y reivindicativo título *Revolution Girl Style Now!* (1991).^[169]

Dos chicas se sintieron particularmente inspiradas por *Jigsaw*. Allison Wolfe, criada en Olympia por una madre «setentera ultraactivista de la segunda oleada feminista», y Molly Neuman, la hija de un publicista del Partido Demócrata asentado en el D. C.; se convirtieron en vecinas y amigas íntimas en la Universidad de Oregón en Eugene en otoño de 1989. Wolfe y Neuman editaron su propio fanzine, *Girl Germs*, al tiempo que montaban interpretaciones «guerrilleras» a capela en las fiestas. «Ya habíamos bautizado nuestra banda como Bratmobile e íbamos por ahí diciéndole a la gente que teníamos un grupo, pero no era realmente así», dice Wolfe.

Wolfe conocía un poco a Hanna por haberla visto en Olympia. «Llevaba la cabeza rapada, así que destacaba mucho. Recuerdo que me asustaba porque siempre parecía estar mirando fijamente a todos». Cuando Wolfe vio a Hanna con su banda anterior a Bikini, Viva Knieval, «estaba aullando a pleno pulmón: “Boy Poison! Boy Poison!”». Tenía la cara al rojo vivo y las venas del cuello parecían a punto de estallarle. La mayoría de los grupos eran más melódicos y endulzados y aquélla era la primera chica beligerante que había visto sobre un escenario. Y me intrigó». Así que cuando Calvin Johnson les pidió a ella y a Neuman que respaldaran a Bikini Kill en una actuación para el día de San Valentín de 1991, las dos chicas hicieron realidad su banda Bratmobile. «Cuando formamos la banda, no sabíamos tocar —dice Wolfe—. Así que para mí, expresar y vocear mi visión política era lo más importante de formar parte de un grupo».

Wolfe y Neuman pasaron las vacaciones de primavera en la sede Embassy de

Nation of Ulysses, en Washington, y aquello era «mucho más una ciudad de tíos» que la escena de Olympia dominada por las mujeres. Eran tiempos turbulentos en la ciudad. El 23 de mayo, el Tribunal Supremo ratificó en el caso de Rust contra Sullivan el carácter constitucional de la prohibición por parte de la administración Bush de que las clínicas costeadas por el estado brindaran asesoría relativa al aborto. La decisión avivó los temores de que el propio derecho al aborto, como quedaba garantizado por el caso Roe contra Wade, estuviera bajo amenaza. A principios de aquel mismo mes, en el área de Mount Pleasant de la ciudad, se vivieron tres días de disturbios después de que un hombre hispano recibiera una herida de bala por parte de una mujer policía: aquéllos eran los peores altercados que se vivían desde 1968.

Los dos incidentes, sin relación entre sí, intensificaron la sensación de emergencia y de confrontación inminente en la escena punk de la ciudad. La escritora de fanzine Jen Smith escribió una carta a su amiga Wolfe, que registraba una frase memorable: «Este verano vamos a tener un motín de chicas».

.....

Por entonces, Wolfe y Neuman estaban pensando en lanzar un nuevo fanzine semanal y necesitaban un título con gancho. Mientras trabajaban en el despacho del padre de Neuman una noche, les dio por combinar la jerga de Jen Smith con la grafía juguetona de *grrrl* en el último número de *Jigsaw* (una deformación ingeniosa basada en términos feministas de los setenta tales como *womyn* [*women*, mujeres]) e imprimieron los primeros números de *Riot Grrrl*. En el tercero, Hanna planteó la idea de organizar unos encuentros exclusivamente femeninos para debatir cuestiones relevantes del mundillo. «Le costaba relajarse —dice Wolfe—. Necesitaba constantemente decir y hacer cosas. De modo que buena parte del tiempo funcionaba como catalizador». En julio, tuvo lugar el primero de esos encuentros en la sede de los activistas punk Positive Force, donde mujeres como Wolfe, Neuman, Hanna, Vail y Cheslow debatieron toda una gama de cuestiones desde el abuso sexual al cariz machista de los bailes a empujones en los conciertos de *rock*.

La génesis de *Riot Grrrl* coincidió con la llegada de una nueva generación feminista. En octubre, una abogada llamada Anita Hill testificó ante el Senado que el candidato al Tribunal Supremo Clarence Thomas había proferido comentarios sexuales explícitos sobre ella a lo largo de los años ochenta. La nominación de Thomas se consumó por los pelos, pero el debate acerca de la veracidad de las alegaciones de Hill se estuvo recalentando durante meses. Fue en respuesta a la vista por el caso Thomas que la escritora Rebecca Walker acuñó la expresión «tercera oleada de feminismo», aludiendo a una nueva generación de pensadoras centradas en los derechos de procreación, en el lenguaje y en la política identitaria.

En tanto que la segunda oleada del feminismo enfatizaba las cuestiones económicas como la igualdad en el ámbito del trabajo y el cuidado de los niños, *Riot*

Grrrl se mostraba más interesada en la expresión personal. «La teoría no siempre parecía tener un lugar en nuestra vida fuera del aula —dice Wolfe—. Nuestro objetivo era intentar que el feminismo resultara más punk y que el punk deviniera más feminista». Riot Grrrls incluso reivindicó el empleo de términos peyorativos tales como *bitch* [zorra] y *slut* [putilla], así como de imaginería supuesta ajena al feminismo. «Podemos ser monas y cursis y lo que nos apetezca, pero debemos contar con derechos y se nos debería tomar en serio», argüía Wolfe. Aunque siguieran preocupadas por cuestiones políticas elementales como el derecho al aborto y el acoso sexual, Riot Grrrls aspiraban a la apertura de nuevos espacios culturales para mujeres jóvenes. Una versión del siempre mutante manifiesto Riot Grrrl apuntaba: «Buscamos hacer la revolución en nuestras vidas cada día, al concebir y habilitar alternativas para la modalidad capitalista cristiana y mamarracha de hacer las cosas».

El jubiloso ápice de la propia revolución estival de las Riot Grrrls se produjo en agosto de 1991, en la Convención de Pop Underground Internacional de K Records en Olympia. Bikini Kill, Bratmobile y sus cómplices Heavens to Betsy tocaron la primera noche en un cartel estrictamente femenino.

Creo que todas nos sentíamos unidas en eso y muy politizadas —dice Wolfe—. Parecía un momento crucial. El festival fue cubierto por *Rolling Stone* y —suspira ante recuerdos menos gozosos— todo aquello se anunciaba ya como el comienzo de la ofensiva crítica.

Incluso antes de captar la atención de los medios, los intentos de Riot Grrrl de mostrarse lo suficientemente flexibles como para acomodar ideas distintas pasaban por serios aprietos. El movimiento desprendía cierta cualidad utópica.

No tenemos dirección ni una visión o expectativa concretas —escribió Molly Neuman en *Riot Grrrl*—. Nosotras, las riot grrrls, no nos alineamos con ninguna postura ni consenso, porque lo más probable es que no estemos de acuerdo. Algo concreto en lo que sí coincidimos hasta ahora es que resulta guay y divertido tener un lugar donde poder expresarnos sin vernos censuradas.

Con todo, esta actitud abierta despertaba sus propios problemas.

Quizá empezaban a aflorar ciertas tensiones —admite Wolfe—. Algunas nos sentíamos más politizadas que otras y algunas personas parece que sólo querían dárselas de enrolladas. Empezó a haber disensiones. A veces las cosas se ponían un poco raras.

.....●.....

Gary Walker supo por vez primera de Riot Grrrl mientras trabajaba en la tienda de

discos londinense de Rough Trade, núcleo de la escena musical independiente británica. Allí se fijó en dos parejas —Jo Johnson y Jon Slade, Niki Elliot y Chris Rowley— que acudían regularmente para preguntar sobre los discos de Bikini Kill y Bratmobile. Johnson y Slade compartían piso en Brighton con su amigo de toda la vida Everett True, un influyente redactor de *Melody Maker* que solía llegar cargado de discos y fanzines de sus viajes a Olympia. Del mismo modo en que las riot grrrls de Olympia contaban con K Records y Beat Happening, sus homólogas británicas contaban con la llamada escena C86,^[170] igual de leída, tosca y en ocasiones afectada. Respecto de bandas como Tallulah Gosh, Heavenly y los Pastels, Gary Walker afirma: «Eran realmente influyentes por su actitud DIY [*Do It Yourself*: hazlo tú mismo], por crear una música que no sonaba machota, así como por contar con chicas en los grupos en pie de igualdad».

Paradójicamente, Huggy Bear comenzó como un dúo masculino con Slade y Rowley, aunque Elliot, Johnson y la batería Karen Hill se sumaron al grupo en 1991, el mismo año en que supieron de Riot Grrrl y en que se decantaron por un sonido más áspero y politizado. Un día, a principios de 1992, aparecieron por Rough Trade para entregarle a Walker una maqueta sin pulir, envuelta en una carátula hecha por ellos mismos. Walker dirigía su propio sello, bautizado con el código postal de la tienda, Wiiiija, y lanzó una compilación de las dos primeras cintas de Huggy Bear bajo el título *We Bitched* [zorreamos]. En septiembre, le siguió el sencillo «Rubbing the Impossible to Burst», con una carátula desplegable donde se exponían las ideas del grupo. «Me acuerdo que el empleado de la imprenta se reía a carcajadas: “¿De qué coño va todo esto?” —se ríe el propio Walker—. Lo que a uno le parece perfectamente natural, se le hace rarísimo a la mayoría».

El misterio, el idilio, cierta afectación eran aquello que caracterizaba a Huggy Bear —dice Rowley—. Éramos todos algo *refusenik*, disidentes. No queríamos ir a lo fácil. Queríamos ser una banda de la que fuera un orgullo formar parte. Éramos muy conscientes de que había que apremiar a la gente.

Rowley se había sentido inspirado por bandas como Pop Group o Nation of Ulysses: «Cosas que parecen algo cargadas y que te llevan a darle vueltas y preguntarte: “¿qué demonios es eso?” o “¿de qué están hablando?”». Tenía una idea muy definida de la música contra la que se posicionaban: «hombruna, desangelada, apolítica, lindando con la misoginia. Éramos algo altaneros y presumidos pero no queríamos limitarnos al menor esfuerzo, a emborracharnos y a la mera diversión. Eso habría sido horrible». También cultivaban una imagen sexual ambigua: su primera foto de prensa mostraba a Rowley besando a Slade y a Johnson besando a Elliot.

Huggy Bear se dispuso a sustentar a los fans que sentían que los mecanismos de protesta estaban desacreditados y anticuados. «Esta generación parece haber sido convencida de que ya no puede hacer nada por sí misma, que ya está todo hecho», le

comentó Jo Johnson a Steven Wells de *NME*. Concibieron su propia versión británica de Riot Grrrl, llamada Huggy Nation, desde la que promovieron una red informal de fanzines, bandas y sellos. «Ser los instigadores no entraña necesariamente una jerarquía —enfaticaba Chris Rowley—. Se trata de gente que se dedica a hacer cosas y se relaciona entre sí y nos permite saber de sus cosas». De hecho, la reportera de fanzine de Leeds Karren Ablaze! fue igualmente importante para apuntalar la identidad británica de Riot Grrrl, por medio de su boletín *Girlspeak*. Al igual que Tobi Vail, había sentido la inspiración del enfoque provocativo de Nation of Ulysses, aunque sin su dejo de activismo chic algo inexpresivo. «Ellos combaten el mundo adulto y nosotros combatimos el mundo macho», escribió Ablaze!

Por su amistad con Everett True y Sally Margaret Joy, Huggy Bear confiaba en obtener el respaldo de la prensa. Su primera aparición en *Melody Maker*, en octubre de 1992, no fue tanto una entrevista como una profusa exhibición de ideas. «Después de hablar con Huggy Bear hay que descansar —escribió Joy—. Es como si uno acabara de capear una tormenta». Disertaron sobre el gozo de no ser auténticos músicos, el poder de los fanzines y las cintas caseras, la idiotez de las grandes discográficas y, proféticamente, los riesgos de tratar con los medios. «Los medios siempre tratan de pescar algo en la escena alternativa y domeñarlo —dijo Elliot—. No dejaremos que eso pase».

Debió de recordar turbulencias recientes en la escena norteamericana. En julio, Emily White de *LA Weekly* escribió el primer artículo sobre Riot Grrrl en la prensa convencional, provocando una reacción en cadena de la que participaron el *New York Times*, el *Washington Post*, *Newsweek* y hasta *Playboy*. En los meses que habían pasado desde que Nirvana, los viejos amigos de Bikini Kill, habían registrado un éxito mayoritario tan multitudinario como sorprendente, el punk *rock* había pasado a primera página y Riot Grrrl contaba con un renovado atractivo. Lamentablemente, la cobertura solía ser simplista y, en ocasiones, paternalista e incluso hostil. «Ojo, chicos —trinaba Elizabeth Snead de *USA Today*—. La joven revolución feminista irrumpe desde cientos de dormitorios antaño coquetos y primorosos. Y no es ninguna monada, ni lo pretende. ¡Ahí está!». Las riot grrrls fueron tachadas de triviales («feminismo con un emoticono sonriente como punto en las íes»), fastidiosas («serias, sombrías y ensimismadas») y mimadas («sus vidas más bien privilegiadas les han concedido el tiempo y la libertad para expresar su rabia»). Entre tanto, las confesiones de Kathleen Hanna sobre los abusos que había padecido siendo niña y de su período como *stripper* no tardaron en ser moldeadas como una calenturienta caricatura. «Sí, creo que la gente me quiere ver las tetas, ver cómo hago el ridículo, cómo la cagamos», se quejaba Hanna. Predijo, además, que pronto alguien fabricaría una «Riot Barbie»: «Llevará una guitarra maltrecha, unas pinturas de grafitera y una sarta de eslóganes revolucionarios del tipo “Coca-Cola Riot, siente el sabor de vivir”».

Fue una conmoción absoluta —dice Wolfe—. A pesar de que [Riot Grrrl] era lo mejor del mundo para nosotras, se trataba de un mundo nuestro y ver cómo te lo arrebatan de las manos... —su voz parece apagarse—. Mucho de lo que era importante acerca de Riot Grrrl consistía en la idea de controlar los medios de producción: contar con nuestra propia prensa y mantener el control sobre nuestras imágenes y palabras. De modo que fue una conmoción ver a otra gente que nos exponía en un espejo distorsionado. No lo entendíamos en absoluto. La desinformación era enorme.

Lo que acabó de hurgar en la herida fue el hecho de que la información más ensañada provenía de mujeres, tanto escritoras como músicas. Courtney Love, de Hole, a pesar de su condición de fan primeriza de Bikini Kill, exudaba desdén: «En su mayoría son *strippers*, no tienen barriga y llevan todas vaqueros ceñidos por debajo de la cintura. Escriben sus propios fanzines, que son un poco como manifiestos de SCUM para crías... No es algo para mujeres, más bien de niñas».^[171] «Me dio la sensación de que los medios acabaron enfrentando a las chicas unas contra otras... “que tal y cual odian a Riot Grrrl” —cuenta Wolfe—. ¿Por qué no procuramos convivir todas?».

Hanna, ya harta de la prensa, respondió imponiendo un veto a los medios en Riot Grrrl. Si no podían confiar en las publicaciones convencionales, el mensaje tendría que filtrarse como se había hecho con anterioridad, por medio de los fanzines y los discos. Con todo, esta mentalidad de asedio reveló nuevas aristas tanto en la comunidad como dentro de las bandas... Al fin y al cabo, Riot Grrrl no estaba destinada a contar con reglas ni con líderes. «Yo accedí porque me indignaba el modo en que nuestras palabras e ideas eran distorsionadas, pero mis compañeras estaban claramente en desacuerdo —dice Wolfe—. Su planteamiento era: lo que es mejor para Riot Grrrl no es necesariamente lo mejor para nuestra banda. Y muchas rencillas tienen que ver con eso. Me da la impresión de que muchos grupos tenían que lidiar con esas mismas cuestiones».^[172]

Riot Grrrls contemplaban el movimiento como un debate en curso que, con el tiempo, resolvería o al menos conciliaría sus discrepancias y exploraría con mayor ahínco aspectos tan poco considerados como la raza y la clase; sin embargo, nunca llegaron a disponer de ese tiempo. Sólo un año después de las embriagadoras posibilidades de la revolución estival, el movimiento había quedado congelado bajo la mirada mediática: un esbozo inicial diseccionado tan despiadadamente como si fuera un artículo acabado. Éste era el destino que, en octubre de 1992, Huggy Bear confiaba en poder evitar.

.....

Por más que Riot Grrrl fuera el primer movimiento feminista *rock* de pleno derecho, las bandas, al igual que generaciones anteriores de mujeres músicas, solían expresarse con mayor elocuencia en sus acciones que en sus canciones. Las letras solían ser más

personales que polémicas y algunas de las mejores canciones protesta abiertamente feministas del período provenían de fuera de la escena propiamente dicha. Los Sonic Youth neoyorquinos, una década mayores que las bandas de Riot Grrrl, prácticamente habían predicho el movimiento en el tema «Kool Thing» (1990), en el que Kim Gordon (la chica de la banda) preguntaba irónicamente «¿nos vais a liberar [a las chicas] de la opresión corporativa, blanca y masculina?», a la vez que el artista invitado Chuck D se parafraseaba a sí mismo debatiendo «el miedo a un planeta femenino». En 1992, arremetieron contra el acoso sexual en «Youth Against Fascism» («I believe Anita Hill / Judge can rot in hell» [creo a Anita Hill, / que el juez se pudra en el infierno]) y en «Swimsuit Issue». Aquel mismo año, L7 de Seattle, promotores de los conciertos Rock for Choice favorables al derecho al aborto, grabaron un ataque melodioso y vivaz contra la apatía política, «Pretend We're Dead». 1993, no obstante, otorgó al movimiento Riot Grrrl dos himnos radicales que podía ya considerar propios: el jadeante y celebratorio «Rebel Girl» («cuando habla ella, oigo la revolución») de Bikini Kill y «Her Jazz» de Huggy Bear.

«Her Jazz» había sido un artículo antes de convertirse en canción. En un número de 1992 de *Huggy Nation*, Huggy Bear hablaban sobre la «Supremacía chica-jazz, un estado de ánimo y modo de vida que se transforma y redefine a sí mismo cada día». La prosa del grupo, igual que su identidad, se veía en flujo constante: declamatoria aunque opaca, más enérgica que explicativa. Su afán de conocimiento era voraz y su inspiración abrevaba en Patti Smith, Juana de Arco, los Last Poets, Virginia Woolf, Debbie Harry y Hélène Cixous. «“Her Jazz” es fiera e inflexible y no va a encajar en el rompecabezas convencional del mundo», aseguraban. Su tercer sencillo removía tales ambigüedades para convertirse en los tres minutos más vivificantes de su carrera.

«Queríamos una revolución con la que se pudiera bailar. Era como una llamada a las armas», dice Rowley, que recuerda influencias tan dispares como el grupo de *revival* rockabilly Thee Headcoates, el ocioso himno de Sonic Youth «Teen Age Riot» (1988), así como «Mama Said Knock You Out» de LL Cool J. La letra original de Rowley hablaba de superar a un mentor carismático pero manipulador gracias a un destello de inspiración («struck by lightning» [alcanzado por un rayo]) y Johnson arremetió en el último verso contra quienes dudaban de la banda («this is happening without your permission» [esto pasa sin vuestro consentimiento]) transformándolo en una enérgica declaración de intenciones que acabó sorprendiendo a sus propios creadores.

Se convirtió en la única canción de la que hablaba la gente —dice Rowley suspirando—. Teníamos la sensación de que la gente quedaría encantada con el disco, aunque no hasta el extremo en que lo hizo. No se nos daban muy bien los cumplidos. Nos gustaba ser una experiencia algo agria, que sólo fuera apreciada con el tiempo.

La volátil polémica relativa a Huggy Bear era sólo una más en un período inusualmente politizado de la escena musical británica. La recesión creciente, la reelección sorpresiva del gobierno conservador de John Major y el ascenso perturbador del ultraderechista British National Party (sucesor del Frente Nacional) contribuyeron a un ambiente de disensión apremiante. John Harris de *NME* propuso un repertorio de temas para una cinta a la que bautizó «1993: El año en que la música volvió a enfurecerse». Entre los artistas se contaban los grupos indie angloasiáticos Cornershop y Voodoo Queens; los dance-punks antifascistas Blaggers ITA y Senser; los raperos radicales islámicos Fun-Da-Mental; MC Credit to the Nation de Londres; el grupo de rap-rock de Los Ángeles Rage Against the Machine, y los lúcidos roqueros galeses Maniac Street Preachers.^[173]

Nada de esto equivalía a un movimiento unificado como tal, pero insertaba firmemente la política en las páginas de la prensa musical, a través de reporteros tan leídos y penetrantes como Steven Wells y John Harris en *NME*, Simon Price y Simon Reynolds en *Melody Maker*. A veces, su prosa analítica y combativa resultaba más gratificante que las intervenciones de sus entrevistados. Cuando el antiguo líder de los Smiths, Morrissey, cuyas letras y comentarios recientes sobre raza e identidad británica resultaban de una ambigüedad inquietante, se envolvió en una bandera nacional en un bolo en mayo de 1992, *NME* le regañó a lo largo de cinco páginas debidamente argumentadas. Sin embargo, no todos los lectores estaban entusiasmados con el creciente interés de los semanarios musicales por cuestiones de raza, género y clase. Uno que se hacía llamar «Sid el mánager» escribió con sarcasmo: «Mánager busca cuatro riot grrrls asiáticas progays para formar un grupo. Cobertura de *Melody Maker* garantizada al detalle. No se requiere experiencia».

Por mucho que los semanarios musicales se consideraran a sí mismos como las voces de la contracultura izquierdosa, para las riot grrrls constituían pilares del sistema: «*NME* y su “rival”, *Melody Maker*, son propiedad de la misma empresa: IPC —bramaba la publicación *Terrorzine*—. Odian a las mujeres, a las chicas, a los no blancos. ¡¡Desnudamos a sus reporteros y directores!!». Su actitud ante la prensa quedaba resumida en el tema de Bikini Kill «Don't Need You»: «Don't need you to say we're good / Don't need you to tell us we suck» [no necesitamos que digáis que valemos, / ni hace falta que digáis «dan asco»].

Las riot grrrls contemplaban la implicación con los medios convencionales como un fiasco seguro: si los semanarios no publicaban las entrevistas sin editar y lo hacían con poco juicio, pasaban a ser el enemigo, pero lo que no se podía hacer era evitar que siguieran escribiendo sobre ellas, de modo que el debate prosiguió sin ellas. No había mujer dedicada a la música a la que no se le preguntara acerca de Riot Grrrl y algunas parecían atacarlas únicamente porque ya estaban hartas de esa cuestión: «No son más que chorradas —dijo Lesley Rankine de Silverfish—. Me pone enferma seguir hablando del tema».

Creo que todo el mundo afrontaba el tema sobre la marcha —dice Gary Walker—. Por una parte, era fantástico que una adolescente lectora del *Daily Mail* pudiera sentirse inspirada por aquello, pero también suscitó mucha paranoia y cierto deseo de retirarse a un espacio donde se sintieran cómodas.

Chris Rowley recuerda:

Visto que escuchaban música inteligente, supusimos que todos sus oyentes debían de serlo, pero la cosa no funcionaba así. Acabas lidiando con tácticas de difamación política, las cuales influyen en todos los que inicialmente suponías inteligentes.

En el clímax de la atención mediática, Huggy Bear lanzó un álbum a medias con Bikini Kill, *Yeah Yeah Yeah Yeah / Our Troubled Youth*, y las dos bandas salieron juntas de gira por todo el país. Los periodistas no eran bienvenidos. Antes del concierto en Manchester, Niki Elliot de Huggy Bear le dijo a Gina Morris de *NME* «que te jodan», y una tentativa ulterior para una conversación extraoficial terminó con el grupo largándose de allí. «Han alimentado a un monstruo político y ha engordado demasiado como para que puedan manejarlo —concluyó Morris—. Están asustadas». En un célebre concierto en el TJ's de Newport, Gales, la banda fue sabotada por agitadores masculinos, muchos de los cuales sólo habían acudido para cebarse con la última sensación mediática. «Huggy Bear, que tenían menos tablas, no dudaban en enfrentarse con el público, y ahí es donde la política se separaba del arte —dice Walker—. Kathleen [Hanna] era deslenguada e ingeniosa: podía pegar un chasco a quien fuera y pasar a la siguiente canción».

Nos veían arrogantes, del Sur, colegas mimadas de la prensa musical, que se merecían una buena paliza —dice Rowley—. Nos arrojaban ladrillos, alguna gente del público nos gritaba cosas feas, destrozaron piezas del equipo. Siempre sucedía algo desagradable, pero también tuvimos conciertos maravillosos.

Tras una gira estival mal organizada con Bratmobile, Huggy Bear viajó a Estados Unidos, donde podían tocar ante almas gemelas lejos del escrutinio mediático. De vuelta en Gran Bretaña, la atmósfera parecía cada vez más hostil. Alex James de Blur solía repetir un chiste que circulaba por la escena indie: «¿Cuántas riot grrrls hacen falta para cambiar una bombilla? Ninguna, porque nunca van a cambiar nada». Sarra Manning de *Melody Maker* destripó al movimiento entero, atacando la música «rígida y repetitiva» así como sus «miserables fanzines».

La decisión de Huggy Bear de separarse tras su álbum de influjo hardcore *Weaponry Listens to Love* (1994) formaba parte, según Rowley, del plan, tal como había hecho Crass.

Huggy Bear se concibió como un proyecto de tres años. Tenía que acabar. Porque todos los grupos que nos gustaban habían durado tres años a lo sumo. Hubo días del último año en que quisimos dejarlo y hubo otros antes de que lo dejáramos en que nos sentíamos con ganas de proseguir, pero lo mantuvimos como un proyecto de arte. Teníamos tres años para realizarlo y, si no cumplíamos, sería achacable a la pereza.

Algunas abandonaron completamente la música para dedicarse a la educación infantil y al trabajo social. Otras bandas británicas de la onda Riot Grrrl —Mambo Taxi, Pussycat Trash, las Voodoo Queens— fueron cayendo una tras otra. Bratmobile tampoco sobrevivió. Se las contrató para tocar en una prestigiosa fiesta promovida por la revista *Sassy* en Nueva York, su primer bolo en seis meses.

Prácticamente no nos habíamos hablado —dice Allison Wolfe—. Me daba la sensación de que Riot Grrrl se estaba devorando a sí misma. Había muchas chicas nuevas que se estaban implicando y no sé cuál era su problema, pero se esforzaban al máximo en destrozar a otra gente para sentirse mejor: una especie de concurso para ver quién era la más oprimida. Yo me lo tomé como algo muy personal. Veía que aquel vínculo endeble estaba destinado a quebrarse bajo la presión y eso es exactamente lo que sucedió.

Ante faros como Sonic Youth y Joan Jett, Bratmobile «simplemente implosionó en el escenario», se ríe. «Thurston Moore [de Sonic Youth] afirmó que había sido una de las mejores *performances* a las que había asistido».

Como idea, sin embargo, Riot Grrrl sobrevivió a la reacción. Continuaron editándose muchos fanzines, que hallaron una nueva plataforma en la red. Las ideas de Riot Grrrl florecieron en los discos de Sleater-Kinney (que contaba con Corin Tucker de Heavens to Betsy) y Le Tigre (donde tocaba Kathleen Hanna), cuyo «Hot Topic» (1999) pasaba lista alegremente a toda una serie de iconos feministas. Una generación de jóvenes aficionadas a la música fue iniciada en el feminismo, se animó a aprender más y hallar nuevos medios de expresión creativa. Con todo, el optimismo inicial y la camaradería que se vivía en aquella escena a ambas orillas del Atlántico fue barrida a finales de 1994 y, con ello, el último movimiento musical significativo que integraba un programa político.

Nunca se asentó sobre cimientos firmes —reflexiona Wolfe—. Ahora puedo apreciar muchas de sus carencias y por qué no podía sobrevivir. Ojalá que hubiera durado algo más o no hubiera acabado tan mal, porque después se originó una dura ofensiva y sentí que los chicos, sobre todo, lo celebraban. Parecía haber tanto en juego que después de aquello mucha gente se escondió tras una roca.

Con la desaparición de Riot Grrrl y el advenimiento de un nuevo movimiento, el britpop, la prensa musical dejó de mostrarse tan curiosa políticamente y lo hizo a pasos agigantados. Por razones diversas, 1994 pareció representar el canto del cisne

de la canción protesta.

«Que se jodan ellos y su ley»

The Prodigy y Pop Will Eat Itself «Their Law», 1994



La falsa revuelta de la cultura rave

Manifestantes contra la Ley de Justicia Penal apiñados en una fuente de Trafalgar Square, julio de 1994.

Hacia finales de 1995, un grupo de activistas que protestaban por la ampliación de la autovía M11 por el este de Londres entraron en contacto con Prodigy, la banda de rave de Essex, pidiendo permiso para utilizar su tema «Their Law» en un documental financiado por Greenpeace. Tenían buenas razones para esperar una respuesta positiva. «Their Law» era una reacción cabreada y exaltada contra la controvertida Ley de Justicia Penal del gobierno, una causa que en 1994 había unido a ravers, viajeros de la New Age y ecoactivistas. El álbum que la incluía, *Music for the Jilted Generation*, se convirtió en una poderosa banda sonora para los activistas contrarios a la M11.

Sin embargo, dichos activistas sufrieron una agria decepción.

La música y la política no combinan bien —afirmó Liam Howlett de Prodigy a *Mixmag*—. Queríamos dejar claro que no somos una banda política... Somos contrarios a la Ley de Justicia Penal, pero no nos sentimos preparados para involucrarnos en esa mierda.

Neil Goodwin, director del documental, contestó: «Nosotros no creemos en quien

se esconde detrás de la vacua retórica».

El incidente revelaba hasta qué punto era endeble la posición radical de la música de baile. Animada por la prensa musical, la campaña contra la ley se presentaba a sí misma como una batalla contra las fuerzas de la opresión y, a la vista de que uno de los objetivos de la ley consistía en eliminar las fiestas abiertas, se presumió que los fiesteros iban a compartir ese ánimo de rebelión contracultural. Con todo, la explosión de cultura dance que detonó en Gran Bretaña a finales de los ochenta era en esencia hedonista y fracasó cualquier intento de darle alguna significación política de calado. En septiembre de 1995, Jarvis Cocker, de la banda indie de Sheffield Pulp, resumía sus días de fiesta rave en el sencillo «Sorted for E's & Wizz», en la que un joven fiestero que participa en una rave colosal «en un prado cerca de Hampshire» se pregunta, dubitativo, «Todo esto tiene que tener algún sentido».

No debería [tener ningún sentido] porque ahí reside su simplicidad —sostiene Howlett—. Creo que los grupos New Age lo complicaron innecesariamente. Ante todo se trata de tener libertad para bailar —se ríe, como disculpándose—. Y eso suena como la mierda, ¿no te parece?

.....●.....

Antes de cruzar el Atlántico y recalar en Gran Bretaña, la música dance había arraigado en sectores degradados de las ciudades estadounidenses, así como en la sensibilidad marginal de las generaciones anteriores. La música house fue la evolución del fenómeno disco cuando éste pasó a la clandestinidad, se armó con una caja de ritmos y afloró de nuevo en los clubs gays negros de Chicago, de modo que algunos de los primeros discos de house heredaron la pulsión hedonista de la música disco: en su jadeante sencillo de inspiración Prince «Baby Wants to Ride» (1986), Jamie Principle proponía el sexo como alternativa a «vivir en un sueño fascista». Otros se sumieron en la tradición del optimismo góspel: la sublime «Promised Land» (1987) de Joe Smooth Inc., en la que citaba a Martin Luther King, aseguraba a los bailones «One day we will be free / From Fighting, violence, people crying in the streets» [un día nos libramos / de luchas, violencia y gente llorando en las calles]. Sterling Void, hijo de sacerdote, comparaba la música con Dios como medio de salvación en «It's All Right» (1987), que presentaba la que era quizá la intro más extraña de los himnos house: «Dictation being enforced in Afghanistan» [se aplica el dictado en Afganistán].^[174]

En Detroit, los arquitectos del tecno —Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson— explotaban diversas tradiciones. A pesar de ser un trío con afinidades europeas salido del acaudalado barrio residencial de Belleville, su actitud ambivalente hacia la tecnología, como un medio tanto de liberación como de control,

conectaba con las áreas urbanas degradadas y abandonadas, donde las máquinas habían sustituido en gran medida a los hombres en las líneas de montaje de las fábricas de automóviles. «Probablemente estoy más interesado en los robots de la Ford que en la música de Berry Gordy», dijo Juan Atkins, cuyo «Night Drive (Thru Babylon)» (1985) era un desolado diario de viaje electro. El enigmático sello Underground Resistance, fundado en 1990, combinaba la dureza estilo guerrilla de los panteras negras con fantasías «afronautas» de ciencia ficción inspiradas en visionarios negros como George Clinton o Sun-Ra: ¿hay que tomar partido o evadirse a un mundo mejor? El contraste evidente entre los títulos de sus últimos lanzamientos —«The Final Frontier» y *Galaxy 2 Galaxy* por una parte, «Attend the Riot» y «Mind of a Panther» por la otra— no hizo sino mantener abierta la cuestión.

Esta ciudad está completamente devastada —afirmó Derrick May a *The Face*—. Las fábricas cierran, la gente se va y los chavales se matan entre sí por diversión. El orden de las cosas se ha hecho añicos. Si nuestra música es la banda sonora de todo eso, espero que la gente comprenda el tipo de desintegración con el que estamos lidiando.

Con todo, estas corrientes subterráneas sociopolíticas sólo estaban presentes en un puñado de discos. Lo que más importaba era la revolución sonora y, en cuanto la música emigró a Europa, sus lazos con la cultura negra y gay, sin deshacerse del todo, fueron fácilmente ignorados. Los pinchadiscos que llevaron el tecno y el house a Gran Bretaña lo hicieron pasando por el soleado paraíso ibicenco y, sobre todo, bajo los efectos del éxtasis. Introducida en los clubs de Londres a mediados de los ochenta, la droga provocaba una sensación de eufórica hermandad que casaba perfectamente con los ritmos hipnóticos salidos de Chicago y Detroit. Los pinchadiscos que visitaron Ibiza en 1987 regresaron a Londres con ánimos evangelizadores.

El éxtasis es una sustancia básicamente utópica, en el sentido de que permite que uno se sienta capaz de reformular la realidad, en lugar de evadirla sin más. Dicha reformulación depende en buena medida de los valores, ideas y puntos de referencia propios de cada cual. Para muchos de los promotores y pinchadiscos de esta nueva escena —hijos de la periferia proletaria ávidos de experiencias menos tediosas—, las nuevas posibilidades eran tanto empresariales como hedonistas. Algunos, no obstante, por afán de pedigrí cultural, revivieron recuerdos algo confusos y prestados de los años sesenta. Naturalmente, la piedra de toque era el Verano del Amor de 1967 más que el fervor revolucionario de 1968; un 1967, por lo demás, limpio de molestas turbulencias como Vietnam o la lucha por los derechos civiles. El llamado Segundo Verano del Amor (de hecho, los veranos mellizos de 1988 y 1989) asumió el optimismo drogata y la buena onda de los jipis y relegó la política al cajón. Aunque las rigurosas políticas de acceso a los locales contradecían ese espíritu de amor universal, persistía el asombro de ver a todo tipo de personas, incluidas *hooligans* y

matones racistas reformados, abrazándose bajo los focos. El DJ Paul Oakenfold concluyó una sesión en su influyente club de house Future con toda la concurrencia coreando simbólicamente «All You Need Is Love» de los Beatles.^[175]

Imaginemos, pues, cuán milagrosos debían de parecer los acontecimientos sobre la escena global para los participantes del Segundo Verano del Amor. La *glasnost* estaba transformando la Unión Soviética. El bloque del Este se desmoronaba. El Muro de Berlín se derrumbó, si no físicamente, al menos simbólicamente, en noviembre de 1989. Nelson Mandela fue liberado en febrero de 1990, al tiempo que F. W. de Klerk se disponía a acabar con el *apartheid*. En Gran Bretaña, la oposición en ocasiones violenta al impuesto de capitación ayudó a echar a Margaret Thatcher del poder en noviembre de 1990. De hecho, a veces los sucesos se adelantaban a las canciones. Entre el primer lanzamiento en 1988 de la versión de los Pet Shop Boys de «It's All Right» (Sterling Void) y su aparición como sencillo en 1989, el ejército soviético puso fin a su década de ocupación de Afganistán, invalidando así el primer verso de la canción. Aquellos levantamientos, en su mayoría incruentos, parecían reflejar y magnificar mentalmente la promesa de la revolución de la música dance, suscitando un breve período de grandes esperanzas justo a tiempo para entrar en la nueva década. «I saw the decade in, when it seemed / The world could change at the blink of an eye» [vi venir la década, cuando parecía / que el mundo cambiaría en un abrir y cerrar de ojos], se maravillaba Mike Edwards de Jesus Jones en «Right Here, Right Now» (1990), tan sumido en el momento histórico que se sintió impelido al parricidio artístico: «Bob Dylan didn't have this to sing about» [Bob Dylan no tuvo esto para cantarlo].

Durante un par de años, las listas británicas se vieron dominadas por la utopía de las pistas de baile: «If Only I Could» de Sydney Youngblood; «It's Alright Now» de Beloved, la versión góspel de «Peace» por parte de Sabrina Johnston, «Move Any Mountain Progen 91» de Shamen y la bienintencionada pero espantosa «All Together Now» de Farm. Hasta el himno oficial de la selección británica para el Mundial de 1990, «World in Motion» de New Order, era tan alusiva al amor como a las proezas futboleras.

Todo ello coincidió con la positividad de influjo sesentero presente en el hip-hop «D. A. I. S. Y. Age» de De la Soul y con las referencias a Sly and the Family Stone de Family Stand. El crítico Simon Reynolds escribe:

El egotismo antisocial de los años ochenta [...] se vio eclipsado por un desplazamiento del «yo» por el «nosotros», del materialismo al idealismo, de la pose al cliché.^[176] En *New Statesman and Society*, Stuart Cosgrove dudaba que todo aquello tuviera algún valor, sosteniendo que los «placeres [de la música dance] no proceden de la resistencia sino de la rendición».

Con todo, aunque la mayoría de entusiastas del dance estaban comprometidos con

el presente o con un 1967 de color de rosa, algunos practicaban un diálogo algo más complejo con la historia. Los Stone Roses, una banda de *rock* muy afín a la escena dance, incluían referencias al Mayo del 68 parisino en la carátula de *Bye Bye Badman* (1989) y en la letra de la canción homónima: «I'm throwing stones at you, man / I want you black and blue» [yo te arrojé piedras / porque te quiero amoratado]. El trío multirracial de dance-pop Soho se las arregló para colar su furioso sentimiento antipolicia en el Top 10 con «Hippy Chick» (1990), arremetiendo también contra los tópicos del Flower Power: «Got no flowers for your gun, no hippy chick» [no hay flores para tu arma, ni tampoco un pibón jipi].

Bobby Gillespie, líder de la banda escocesa Primal Scream, aterrizó en la música dance como hijo de un sindicalista de Glasgow férreamente izquierdista y solía sazonar sus entrevistas despotricando sobre los «males» del thatcherismo y la falsedad de la cháchara New Age. En 1991, al descubrir que la Guerra del Golfo había empañado el optimismo generado por el fin de la Guerra Fría y el *apartheid*, declaró a *The Face*: «No tengo grandes esperanzas para los jóvenes de aquí. Parecen ser más de derechas que sus padres, quizá porque crecieron bajo el hierro Thatcher». Primal Scream no era más que otro grupo de *rock* hasta que, bajo el hechizo de la música dance, se reformularon como un colectivo amorfo, en el que se incluía el productor de dance Andrew Weatherall. Aunque su primer sencillo dance, «Loaded» (1990), remezclado por Weatherall, abrazaba el hedonismo como disensión con la introducción de la película de Peter Fonda *Los ángeles del infierno* —«Queremos ser libres para hacer lo que vamos a hacer y queremos ponernos ciegos»—, el siguiente, «Come Together», tomaba prestado el título de los Beatles, su espíritu del góspel, el *remix* de Jesse Jackson durante su intervención en Wattstax y su actitud pasota, según Gillespie, de los Rolling Stones.

Concibo la canción como una «Street Fighting Man» moderna —le dijo a Simon Reynolds—. Sin duda, no se trata de una declaración de ñoño optimismo New Age. Más bien, veo [la edificante retórica de Jackson] como algo trágico, algo así como «Con que el mundo pudiera unirse como un solo hombre...», pero sé que no va a suceder jamás.

En otra entrevista, Gillespie atribuía significación política a la reciente ofensiva gubernamental contra concentraciones de baile no autorizadas.

El gobierno odiaba la mera idea de grupos numerosos de chicos, jóvenes negros, blancos, lo que sea, reuniéndose en un prado y pasándolo bien, bailando. Todo eso nos llevó a la posición que el *rock* solía tener en la cultura juvenil, como amenaza a la sociedad, no a gran escala, sino por el hecho de que alguna gente reconociera que otros sentían como ellos, se podían llevar bien y abandonar su aislamiento. Y el gobierno parecía ver una amenaza en todo aquello.

Aunque el primer pánico moral de la era de la música dance estaba relacionado

con las drogas, tras las muertes en 1988 de dos fiesteros debidas al consumo de éxtasis, el segundo concernía al incordio público de las raves ilegales. «¿Es que a la policía no le importa hacer cumplir la ley?», rabiaba el *Sun* tras una fiesta colosal organizada por los promotores Sunrise. El comisario Ken Tappenden, un veterano de las huelgas de mineros cuyo nuevo distrito englobaba un territorio de acogida de raves cerca de la autopista M25, fue designado jefe de la unidad Pay Party, con la misión de localizar y neutralizar a los promotores furtivos.

Por tentador que resulte ver el conflicto como un clásico enfrentamiento entre el sistema y los jóvenes («Queremos ser libres para hacer lo que vamos a hacer»), su vertiente política era algo lábil. El hombre fuerte de Sunrise, Tony Colston-Hayter, era un emprendedor duro y su agente publicitario, Paul Staines, se describía a sí mismo como «anarco-capitalista» y «anticomunista fanático». A medida que los rumores de una ofensiva gubernamental ganaban credibilidad, el dúo Sunrise creó la campaña *Freedom to Party* [libertad de juerga], que lanzaron en el congreso anual de los conservadores. «Maggie debería estar orgullosa de nosotros, somos fruto de la cultura emprendedora», dijo Colston-Hayter.

Pero el gobierno no lo veía claro. Al tiempo que el proyecto de ley promovido por el diputado *tory* Graham Bright (una ley que penalizaba cierto tipo de entretenimiento juvenil) estaba a punto de entrar en el código, la unidad Pay Party se mostraba cada vez más eficaz contra los promotores, a la vez que las concentraciones de *Freedom to Party* no lograban galvanizar las protestas multitudinarias. No hay de qué sorprenderse: en tanto que los fiesteros podían acudir a un número siempre creciente de clubs autorizados, los grandes beneficiarios del *boom* de las fiestas de pago eran capitalistas sin complejos, derechistas y traficantes de drogas a quienes nada podía importarles menos que la Nueva Era de Acuario. Tras el anticlímax sobrevenido con el canto del cisne de Sunrise la víspera de Año Nuevo de 1989 (el proyecto de ley de Bright fue aprobado seis meses después), el *Sun* exhibió su propia versión del triunfalismo de final de decenio: «Esa funesta manía pertenecía a los complacientes años ochenta. Esperamos y creemos que ha muerto junto con la propia década. La fiesta terminó. Y ésta es una gran noticia con la que comenzar 1990». Pero la fiesta no había terminado. Las raves sólo pasaron a ser una cuestión política cuando ciertas personas con iniciativa razonaron que la libertad para la fiesta sólo valía la pena si la juerga salía gratis.

.....

Los instigadores principales pertenecían a un colectivo conocido como Spiral Tribe. Su carismático portavoz, Mark Harrison, había acudido a los festivales de Stonehenge de los años setenta y había dotado al fenómeno rave de un apasionado espíritu contracultural previo a la eclosión del house y el tecno. El festival había sido obra de Wally Hope, amigo y mentor de Penny Rimbaud de Crass, y el 1 de junio de 1985 la

cosa vivió un giro cruento cuando 1000 agentes de policía forzaron la vuelta atrás de un convoy de viajeros y los atacaron cerca del enclave del evento, en las proximidades de la A303. Arrestaron a unas 500 personas.

Tras verse agredidos en la llamada batalla de Beanfield, los viajeros fueron demonizados por el ministro del Interior Douglas Hurd como «una banda de bandidos medievales que no muestran respeto por la ley o los derechos de los demás». Desde 1986, podían ser penalizados bajo la ley de Orden Público, que imponía condiciones sobre las «asambleas públicas». A diferencia de los fiesteros de extrarradio, que acudían a otro lugar si les fallaba el primero, los viajeros se radicalizaron a fondo tras ver ilegalizado lo que era su propio estilo de vida. La fusión característica de Crass entre filosofías jipi y punk ayudó a que se gestara aquella cultura new age, con su devoción okupa, por el desarme nuclear y las cuestiones ecológicas. Sin embargo, en tanto que Estados Unidos era lo bastante grande como para acoger enclaves jipis, alegremente ajenos a la vida convencional, cualquiera que persiguiera un estilo de vida alternativo en Gran Bretaña estaba destinado a chocar con las autoridades.

El espíritu subterráneo, psicodélico, de la música dance estaba destinado a atraer a los radicales de antaño: aquéllos que se habían convertido tras la estela de Allen Ginsberg y Timothy Leary. El veterano jipi escocés Fraser Clark apadrinó la faceta pagana y ritual del baile en masa —«chamanarquía», lo llamó— y veía en el fenómeno un potencial ilimitado. Claude escribió casi sin aliento:

A medida que la depresión del sistema dominante se agrava hasta su desplome final, la contracultura transversal del viajero tribal, festivo, okupa, new age, tecno crecerá imparable como la nueva ecocultura dominante moradora en tipis tecnológicos y adoradora de la diosa para heredar un planeta aseado.

Los Shamen lograron incluso trasladar las ideas de Clark y las del filósofo psicodélico norteamericano Terence McKenna a Radio 1 con su exitoso sencillo «Boss Drum» (1992) y su promesa de «renacimiento chamánico, anárquico y arcaico».

Las tribus de ravers y viajeros estrecharon lazos a gran escala por vez primera en el festival de Glastonbury en 1990, donde *sound systems* como DiY, Tonka y Club Dog aunaron a los *hippies* de viejo y nuevo cuño. Spiral Tribe se formó poco después en los viveros creativos okupas de Londres y tomaron la alternativa en 1991 durante el People's Free Festival de Stonehenge, que tuvo lugar en Longstock, Hampshire, donde Harrison experimentó algo parecido a una revelación. «Hasta aquel momento, pensaba que las líneas ley, los solsticios y todo ese rollo no eran más que paparruchadas —le dijo al periodista Matthew Collin—. De pronto, todo aquello cambió». Las drogas psicodélicas incitan al cerebro a rastrear conexiones y pautas, tanto benévolas como siniestras. El consumo desaforado de drogas, la falta de sueño (Harrison se jactó una vez de no haber dormido en nueve días) y la justificada

paranoia acerca de una ofensiva estatal inminente se entremezclaron para abonar el terreno para muchas de las ideas milenaristas que fueron ganando crédito a principios de los noventa: teorías de la conspiración en que se veían implicados los masones, los *illuminati* y la presunta significación mística del número 23. Tales obsesiones florecieron en la música del dúo tecno británico Drum Club y del grupo holandés Psychick Warriors ov Gaia.^[177]

Sólo tratábamos de darle mayor interés —dice Lol Hammond de Drum Club—. Siempre va bien algo de misterio. Recuerdo que leí una reseña de un disco de Drum Club en que se decía que no era un disco sino un estilo de vida. Todas mis bandas favoritas eran de ese estilo.

Ataviados con uniformes negros de combate, Spiral Tribe siguió actuando en fiestas por todo el sur de Inglaterra a lo largo del verano. Emergieron en septiembre vibrando con nuevas ideas relativas al tecno como la música folk moderna; los males del dinero y la propiedad; las drogas psicodélicas como sacramento; las fiestas ilegales como fuente de «un nuevo sentido público»; la necesidad de que su música fuera rápida y dura, sin tregua. Era este último requisito el que estaba destinado a causar problemas.

.....

En 1992, el Avon Free Festival, un evento anual itinerante, sin residencia fija, decidió aterrizar en la pintoresca Castlemorton Common, en Worcestershire, donde comenzaría, con simbolismo propio de Spiral Tribe, el sábado 23 de mayo. Hasta entonces, ninguna fiesta de Spiral Tribe había atraído a más de 5000 personas, pero la multitud que se concentraba en el parque aquel sábado noche cuadruplicaba esa cifra. El escritor Simon Reynolds describe la escena como «algo entre un campamento medieval y un poblado chabolista del Tercer Mundo», una comunidad plenamente autónoma con *sound systems*, tenderetes y puestos de comida. Cuando la fiesta empezó a decaer tras cinco días seguidos, la policía de West Mercia se abatió sobre el evento, incautando los *sound systems* y arrestando a trece miembros de Spiral Tribe. «Fue alucinante pero estaba claro que aquello no podía durar —dice Lol Hammond—. Las autoridades acabaron convenciéndose de que se estaba saliendo de madre».

Aunque la policía evitó astutamente una confrontación como la acaecida en Beanfield, Castlemorton se convirtió en una catástrofe pública para el mundillo de las fiestas gratuitas. La prensa nacional publicó informes a diario sobre los perjuicios infligidos sobre el territorio: vallas desmontadas para hacer leña, perros correteando descontrolados, excrementos por doquier (aunque los viajeros solían sepultar sus desechos, la afluencia de fiesteros de fin de semana resultó menos higiénica) y, por encima de todo, el incesante martilleo de la música, que condujo a algunos de los

lugareños a buscar asistencia. Más allá de su complicada retórica New Age, el propio sencillo «Breach the Peace» (1992) de Spiral Tribe planteaba un programa de lo más tosco: «¡Haced ruido, hostias!».

Para muchos viajeros curtidos, cuya supervivencia dependía de no granjearse enemigos innecesarios, esta actitud pendenciera resultó un desastre. «Hacer ruido es una cosa, pero hacer tanto que acabas cabreando a todo el mundo, incluida la comunidad alternativa, es una puta gilipollez», rabiaba la revista contracultural *Pod*. Castlemorton se convirtió, como escribió Hendrik Hertzberg acerca del Día de la Rabia de Weatherman, en «una bendición inmerecida para las fuerzas de la represión».

A pesar de salir reelegido en 1992, el gobierno de Major, sucesor de Thatcher, se vio plagado por los escándalos y una imagen de ineficacia, de modo que estaba ansioso por mostrarse duro y capaz. Los viajeros, okupas y fiesteros eran enemigos fáciles contra los que Major podía cebarse, pero él fue incluso más lejos. La sección V de la Ley de Justicia Penal y Orden Público, que pasó por su primera lectura poco después de la Navidad de 1993, no sólo permitía a la policía bloquear a grupos de potenciales fiesteros que no alcanzaran siquiera la decena de individuos, bajo la amenaza de una sentencia de tres meses de cárcel, así como agilizar el desahucio de okupas y viajeros y abrogar el requisito por parte de las autoridades locales de facilitar espacio para acampar a los viajeros, sino que creó, además, el delito de «intrusión agravada», con lo que se granjeó el malestar de sabotadores anticaza, activistas por los derechos de los animales y «ecoguerreros» que protestaban por la construcción de nuevas carreteras, brindando de tal modo una causa común a los partidarios de la acción directa y a los fiesteros apolíticos. Camilla Berens de la Freedom Network, un paraguas bajo el que se cobijaban diversos grupos de protesta, le contó a Matthew Collin: «Esta ley unificó, de hecho, a esa generación. La gente estaba esperando que una amenaza común les reuniera y [el ministro del Interior] Michael Howard nos la suministró. En ese sentido, no podría haber ido mejor».

Aunque sus raíces se remontaban a Crass y a la campaña Stop the City, el vasto movimiento de protesta conocido como «cultura DIY» [*Do it yourself*, hazlo tú mismo] alcanzó su madurez en 1991 y 1992, durante el año que duró la campaña para detener la ampliación de la autovía M3 que se estaba construyendo a través de Twyford Down, en Hampshire. Los manifestantes más pintorescos, que se hacían llamar la tribu Donga, montaban fiestas y sus tácticas de reclamo extravagantes y astutas recordaban de alguna manera a las de los *yippies*. Después del episodio de Twyford Down, la batalla se desplazó a la ciudad, cuando el gobierno propuso una carretera de enlace con la M11 de cinco kilómetros, lo que requería la demolición de 250 casas en Londres Este.^[178] El epicentro de la campaña estaba en Claremont Road en Leytonstone, una calle desierta que fue tomada por los activistas y que ilustraba vívidamente tanto la energía como las contradicciones de la cultura DIY. La

publicación protestataria *Aufheben* constató las fricciones entre los duros que construían barricadas y los diletantes que simplemente deseaban bailar al son de los *sound systems* y beber cerveza en los sillones emplazados en mitad de la calle. Hedonismo contra compromiso, tales fueron las vetas enfrentadas que colisionaron en el caso de «Their Law».

.....

Los Prodigy habían salido de las fiestas organizadas en almacenes de Londres Este y de Essex entre los ochenta y los noventa. El productor Liam Howlett había sido un fanático del hip-hop antes de convertirse en raver, tras sentirse hipnotizado por la descarga sonora de Public Enemy, a la vez que contaba con un talento inusual para programar pautas rítmicas de impacto físico extremo. La actitud gamberra y atropellada de Prodigy quedaba a enorme distancia de la positividad New Age, pero la filosofía de Howlett se solapaba con Spiral Tribe en un aspecto: «¡Haced ruido, hostias!».

En los meses que siguieron a los sucesos de Castlemorton, se dio cuenta de que los agentes encargados de la reducción del ruido bajaban el volumen en fiestas legales hasta niveles ridículos.

La cosa se remonta más allá de la ley en sí —dice—. Incluso si conducías en convoy escuchando música, te detenían por tener pinta de acudir a una fiesta. Sentimos que teníamos el deber de defender aquello porque éramos parte integrante de la escena desde sus inicios. Nunca quisimos redactar un informe político, pero estábamos muy enojados con todo el percal.

Durante un viaje a Los Ángeles, Howlett se obsesionó con el hito de gansta rap de Dr. Dre *The Chronic* y con el primer álbum de los agitadores de *rock rap* Rage Against the Machine. La primera canción que escribió para el siguiente disco de Prodigy, animado por su pasión por Rage Against the Machine y su rabia por la defunción inminente de la esfera rave, fue «Their Law». Telefonó a su amigo Clint Mansell, líder de Pop Will Eat Itself, que aportó los rugientes y belicosos *riffs* de guitarra así como la frase «crackdown at sundown» [represión al ponerse el sol], al tiempo que Howlett escribía el crudo y pegadizo «Fuck 'em and their law» [«que se jodan ellos y su ley»]. El tema abre con un empleado del sello norteamericano de la banda parafraseando unas palabras del film *Los caraduras*: «Aquello con lo que nos enfrentamos aquí es con una absoluta falta de respeto por la ley». El disco pone en juego lo que pretende defender: la catártica exultación de una música escandalosamente decibélica. Y el impacto del bombo, como para quebrar el esternón, resulta probablemente más coherente que la propia letra.

Resulta irónico que el disco más exitoso acerca de la ofensiva legal contra la cultura dance sea tan próximo al machismo ceñudo del *rock* y fuera compuesto por

alguien con tan escaso interés por la política. La confusión de los activistas de la cultura DIY podía exculpase. El título del álbum en que apareció «Their Law», *Music for the Jilted Generation*, se prestaba a diversas interpretaciones. «Supongo que tratábamos de decir que nos habían dado por saco», dice llanamente Howlett. Para el interior de la carátula del disco, introdujo un boceto del artista Les Edwards en que aparece un fiestero a punto de cortar la soga de un puente, en cuyo otro extremo se apiñan las fuerzas oscuras de la ley y el orden, aunque Edwards lo caracterizó con una melena más propia de los viajeros.

Creo que el tío que aparece cortando el puente acabó con una pinta más New Age de lo que yo habría deseado —reconoce Howlett—. Éramos ravers, chicos fiesteros de Londres. No estábamos metidos en mierdas políticas y cuando los *ecol*os pillaron que estábamos atacando la Ley de Justicia Penal y trataron de pegarse a nosotros, no nos daba la gana. Para nosotros la onda del disco era ir contra el gobierno porque no nos dejaba salir de fiesta. Punto.

El malentendido acerca de «Their Law» remitía al meollo de la campaña contra la ley en cuestión. En tanto que algunos músicos, como Steve Hillage del grupo tecno System 7, hablaban de «limpieza cultural», el elemento de la ley que provocó mayor debate musical fue la cláusula 58, que definía una rave como una concentración nocturna al aire libre de cien o más personas dedicadas a escuchar «sonidos plena o predominantemente caracterizados por una emisión sucesiva de ritmos repetitivos». Esto originó una acalorada discusión sobre la posibilidad de que el gobierno pretendiera ilegalizar la música en sí. Orbital, un dúo fraternal de tecno que había remezclado a la banda punk Crucifix («Peace or annihilation!») en el tema antibélico «Choice» (1991), registró su ácido comentario con «Criminal Justice Bill?», que se reducía a 4 minutos de silencio absoluto. Del mismo modo, el grupo Autechre de Sheffield sacó el EP *Anti*, cuyo hito «Flutter» fue cuidadosamente programado para que no contuviera ritmos repetitivos. Una coalición de grupos, entre los que destacaban Drum Club, Andrew Weatherall y Fun-Da-Mental, lanzaron la canción «Repetitive Beats» bajo el nombre de Retribution. El *remix* de Primal Scream era de hecho una versión actualizada del «Know Your Rights» de los Clash.

La idea era concienciar a la gente —dice Lol Hammond—. No creo que pensáramos que podríamos detenerlo. El punk contaba con la velocidad y la cerveza; la música dance tenía el éxtasis. Es difícil armar disturbios cuando vas totalmente puesto y quieres a todo el mundo.

Aunque el nuevo grupo de presión contra la Ley, Advance Party, organizó tres manifestaciones en 1994, la ley quedó integrada en el código el 3 de noviembre. Bajo el mandato del nuevo premier Tony Blair, que acababa de reemplazar al fallecido John Smith, el Partido Laborista decidió abstenerse en lugar de votar en contra.

«Sabíamos que la Ley sería explotada por los conservadores para sugerir que éramos “blandos con el crimen”, reconoció el diputado laborista Alun Michael a *Melody Maker*».

Antes de la aprobación de la Ley de Justicia Criminal, Mark Chadwick de los Levellers, abanderados punk-jipiosos contra el decreto, había predicho: «Podría llevarnos a la anarquía, y quizá lo haga... Si la gente capta el concepto que hay detrás de lo que está pasando realmente, podría derrocar al gobierno». Sin embargo, no se encendió ninguna mecha de desobediencia civil y la coalición entre activistas y fiesteros resultó ser irremediabilmente frágil; de hecho, prácticamente ilusoria. Sin ella, la música dance perdió toda pretensión de radicalismo para convertirse en un sonido ya no clandestino sino masificado. El *boom* de los clubs legales, liderado por grandes locales con una marca muy definida, garantizó amplias oportunidades de gozar con los ritmos repetitivos, al tiempo que la retórica New Age se deshilachaba sin remedio en la escena trance escapista de Goa. En tanto que algunos *sound systems* siguieron funcionando bajo circunstancias difíciles (uno de ellos, el Black Moon de Derbyshire fue exitosamente perseguido bajo la nueva ley), algunos grupos, como los ya fragmentados Spiral Tribe, se mudaron al continente. La cultura DIY floreció un tiempo y cosechó sus mayores titulares con la protesta de 1995-1996 contra la circunvalación de Newbury, al tiempo que el movimiento de base Reclaim the Streets anticipó las protestas mundiales antiglobalización de finales de los noventa, aunque con un rol mucho más reducido para los *sound systems*.

En mayo de 1997, cuando el laborismo celebraba su victoria electoral en el Royal Festival Hall bailando su tema de campaña, el risueño y apolítico tema pop-house «Things Can Only Get Better» de D:Ream, todo el movimiento rave se antojaba, tal como George Melly había dicho una vez de la música *rock*, «una revuelta falsa». Su epitafio debidamente ambivalente fue escrito por Jarvis Cocker en la carátula de «Sorted for E's & Wizz» con una frase deliberadamente ambigua: «No significó nada».

«¿Quién es el responsable? ¡Eres tú, joder!»

Manic Street Preachers, «Of Walking Abortion», 1994



La canción protesta se devora a sí misma

Richey Edwards de Manic Street Preachers visita las catacumbas de París el 22 de noviembre de 1994 durante su última gira con la banda.

Se escucha la voz en primer lugar. Es la de Hubert Selby Jr., autor de culto de *Última salida para Brooklyn* y *Réquiem por un sueño*, una voz chirriante, dubitativa, preñada de aflicción: «Sabía que algún día me iba a morir. Yo sabía que antes de morir me

iban a suceder dos cosas: en primer lugar, iba a lamentar mi vida entera y, en segundo, desearía vivir esa misma vida otra vez». Y, entonces, la música empieza, metálica y grotesca, como un traqueteo proveniente de los intestinos de una fábrica infecta. El cantante canta la letra como si no cupiera en su boca, dilatando artificialmente las sílabas («cru-ci-i-fied») y emplazando erróneamente los acentos («moral su-i-cide»). La banda marcha rígidamente hacia un coro que asemeja una melosa inversión en acorde menor de los temas himnicos roqueros cantados en los estadios.

Es una canción acerca de los males del fanatismo —se martillea los nombres de Hitler y Mussolini—, pero suena fanática. Es como el informe final de alguien a quien se ha encargado investigar las causas de una atrocidad y que, en lugar de aportar una serie de sabias y humanitarias recomendaciones, concluye que la peste moral campa por sus anchas y la culpa es insondable. El cantante enuncia el veredicto final en un aullido estridente y distorsionado: «Who's responsible? You fucking are!» [¿Quién es el responsable? ¡Eres tú, joder!].

«Of Walking Abortion» es sólo uno de los muchos momentos alarmantes de *The Holy Bible*, el álbum que la banda galesa Maniac Street Preachers lanzó el 30 de agosto de 1994. A la vez vasto y claustrofóbico, fascinante y repelente, sigue siendo uno de los discos más radicales que hayan alcanzado jamás el Top 10 de las listas británicas. Al comienzo de «Mausoleum», J. G. Ballard afirma de modo escalofriante lo que podría ser un manifiesto de todo el álbum: «Deseaba restregar el rostro humano en su propio vómito... obligarlo a mirarse en el espejo».

El cantante del grupo era James Dean Bradfield, pero el letrista que se encargó de recrear el ambiente implacable del álbum fue Richey James Edwards, de 26 años. Cinco meses después del lanzamiento del álbum, Edwards desapareció. *The Holy Bible*, no obstante, no era únicamente una expresión desgarradora de agonías personales, como *In Utero* de Nirvana, sino una obra verdaderamente penetrante. «¿Por qué la gente no acepta *The Holy Bible* como un tratado?», protestaba Bradley en el año 2000. «Nadie se dio realmente cuenta de que el álbum tenía una faceta política... No todas las canciones son acerca de Richey, sentado en su apartamento e indeciso entre tomarse otra cerveza o cortarse las venas». Lo importante en *The Holy Bible* no es el sufrimiento de Edwards sino aquello que fue capaz de decir sobre la naturaleza humana. Es el sonido de una mente brillante quemándose a lo bonzo.

Como disco político no habla el lenguaje tradicional de reunirse todos para superar a las fuerzas oscuras, ni pretende reclutar a los oyentes para su causa. Cualquier canción protesta de éxito exige que, en determinado momento, el cantante deje de formular preguntas y diga algo así como «ahí va la solución» o renuncie a las ambigüedades dejando caer los cabos sueltos, para que cada oyente tire de ellos y los resuelva por su cuenta. Pero en *The Holy Bible*, Edwards se muestra implacable, sumergiéndose en el cieno moral a fin de aproximarse a cierta verdad que existe por debajo de las banalidades y presunciones de siempre. El álbum resulta demasiado

confuso y complejo como para brindar algo tan simple como un mensaje, pero la frase que resuena de las profundidades con temible veracidad es la de «Of Walking Abortion»: «¿Quién es el responsable? ¡Eres tú, joder!». En ese instante, el contacto tradicional de la canción protesta con el oyente —«tú y yo estamos en el bando justo»— se hace añicos irrevocablemente. ¿Y entonces, qué?

.....

Los Manic Street Preachers crecieron en un pueblo minero del sur de Gales llamado Blackwood y todos eran adolescentes cuando el cierre de las minas por parte de Ian MacGregor trastornó la región, obligando a miles de mineros a jubilarse o a engrosar las listas del paro. El batería Sean Moore, primo de Bradfield, tocaba la trompeta en las marchas de la NUM. El bajista y coletrista Nicky Wire, cuyo padre había sido minero, leía a Marx y a Lenin; el primer poema que escribió se llamó «Aftermath 84» [después de 1984].

Aunque los cuatro amigos comulgaran con el historial socialista de la región, estaban irremediabilmente distanciados de su presente. Cada uno de ellos era un inadaptable contradictorio: Bradfield, el sedicente «pringado», levantador de pesas, que soñó brevemente con apuntarse al ejército durante la Guerra de las Malvinas; Wire, el desgarrado poeta futbolero con querencia al travestismo; Moore, el estudiante talentoso pero empanado que jamás decía más de lo que debía, y Edwards, el solitario con acné que le había dado la espalda a su educación metodista pero que seguía siendo capaz de recitar de memoria versos bíblicos.

Ninguno compartía el entusiasmo por beber a destajo que resultaba ser el gran pasatiempo en Blackwood. En su lugar, solían atrincherarse en sus dormitorios, atesorando conocimientos. «El lugar de Gales de donde venimos es muy de clase trabajadora, pero existe una tradición de autosuperación —le contó Wire a *Melody Maker* en una de sus primeras entrevistas—. Formarse uno mismo es algo muy importante». Las letras de los Manic se asemejan a menudo a la pared de un cuarto de adolescente, donde convergen retazos dispares de inspiración. Sus pasiones en la segunda mitad de los años ochenta componían un abecedario de cultura marginal: filosofía política (Marx, Debord), literatura (Camus, Burroughs, Orwell, Plath), arte (Munch, Bacon, Warhol), poesía (Ginsberg, Rimbaud, Larkin) y cine (*La ley de la calle*, *Apocalypse Now*, *Kes*).^[179]

Fuera de sus habitaciones, la vida social de Blackwood se desarrollaba sin ellos. «Podíamos estar sentados en una cama un viernes por la noche discutiendo de política y música —le dijo Bradfield al biógrafo de la banda Simon Price— y, al oír el tac-tac de unos tacones en la calle, uno pensaba “Esto no es sano”».

Como muchos otros jóvenes grupos, los Manic buscaban evasión, pero no en su modalidad apolítica y benévola de la escena musical dominante a finales de los ochenta: la onda multicolor del Verano del Amor de Manchester (también conocida,

en uno de los comunicados sin puntos ni comas de Edwards a la prensa, como «la actitud pasota inane de capullo tarado en la inopia propia de Madchester») y la nebulosa psicodélica conformista del estilo llamado *shoegazing* propio de bandas como Ride. Su nombre, idea de Bradfield, denotaba energía furiosa (Manic), ritmo urbano (Street) y una retórica imperiosa (Preachers). Se sirvieron de la inteligencia como de un arma.

Cuando éramos jóvenes todo lo que queríamos era una banda que hablara de cuestiones políticas y nunca dimos con una —declaró Edwards a *NME*—. Todo era mero entretenimiento, canciones de amor que jamás cambiaron nada.

Aunque sus primeras maquetas conjugaban a los Sex Pistols con el jangle-pop de C-86, pronto se dejaron seducir por Public Enemy y por el *rock* provocador de Guns N'Roses, grupos que generaban excitación e indignación a partes iguales; llegaron incluso a ensayar una versión de «Fight the Power».

Resultaba algo chusco que cuatro chicos indie blancos de Blackwood trataran de escribir como Chuck D —reconoce Wire—. ¡Pero aquella rabia! Andábamos pillados con el tema de la rabia proletaria: si uno mezcla la inteligencia con una intensidad genuina, resulta depurado y perfecto. [Y] Chuck D resultaba un tipo tan íntegro. Si existe un equivalente musical de Aneurin Bevan [político laborista galés de posguerra], tiene que ser Chuck D. Pienso que sabía tolerar las contradicciones por el bien del colectivo. Aquellas contradicciones nos interesaban, porque todo el rollo del movimiento Red Wedge constituía la modalidad más tediosa de activismo político. Public Enemy y Guns N'Roses son Technicolor. Todo en ellos resulta glamuroso y colosal.

La separación de roles de Public Enemy, inspirada en el deporte de equipo, también habilitó un espacio para Edwards, un hombre sin auténtico talento musical. Al igual que Harry Allen, el «asesino mediático» de Public Enemy, él se encargaba de los comunicados de prensa y perfilaba su retórica. «Richey se preparaba para las entrevistas como te prepararías para un examen», dice Bradfield. Sobre el escenario, tocaba la guitarra rítmica por hacer algo. El heterodoxo proceso de composición de canciones por parte de los Manic —Wire y Edwards escribían letras densas y líricas que Bradfield y Moore se encargaban de reformular para encajarlas como canciones — le debía mucho a McCarthy, un grupo indie marxista que componía temas encantadoramente melódicos con títulos como «The Procession of Popular Capitalism».

En muchos sentidos, McCarthy fue la mayor influencia porque sus miembros eran increíblemente inteligentes y cultos —dice Wire—. Creo que resultaron liberadores para nosotros, para escribir lo que queríamos y que James pudiera rehacerlo como canción.

Los Manic Street Preachers dieron su primer concierto londinense el 20 de septiembre de 1989, en el salón de eventos de un *pub* victoriano. Se lanzaron como una exhalación a por sus nueve canciones ataviados con camisetas blancas estampadas con eslóganes a la manera de los Clash. Uno de ellos rezaba: «Inglaterra necesita ya la revolución».

.....

Los Manics no buscaban aliados; los enemigos resultaban más divertidos. Así se lo dijeron orgullosamente a Steve Lamacq sobre un bolo de 35 minutos durante los cuales no dejaron de recibir botellazos. «Después de eso, no veo la gracia que pueda tener», dijo Lamacq, incrédulo. «¡Ah, yo sí!», contestó Edwards. Cuanta más gente reaccionaba contra sus provocaciones, más fuertes se hacían. «Parecía que todo nos la sudaba —dice Wire—. Sentíamos una falta absoluta de comunión con el universo».

Lanzado el 21 de enero de 1991, cuatro días después de que las fuerzas de la coalición lanzaran la operación Tormenta del Desierto para expulsar a las fuerzas iraquíes de Kuwait, su sencillo «Motown Junk» llegó como una carta bomba. Presentado mediante un *remix* de Public Enemy, los versos atacaban las banalidades inanes de bandas como Wet Wet Wet, así como la experiencia de vivir «embotado en ciudades de mierda». El coro, casi cómicamente ofensivo, proclamaba: «I laughed when Lennon got shot» [me reí cuando mataron a Lennon]. Resultaba ser un inspirado ramalazo de iconoclastia parricida que le hacía un buen repaso al icono de los sesenta.

Los pronunciamientos de Manic mostraban cierta cualidad caótica. Entre sus atolondradas presunciones: jamás compondrían una canción de amor; se inmolarían en *Top of the Pops*; sacarían un álbum, venderían 16 millones de copias y, luego, se separarían. «Siempre nos faltó el más mínimo sentido de la proporción», confesó Edwards. Los periodistas que se regodeaban con su retórica pendenciera descubrieron que, en persona, resultaban ser unos jóvenes majos, encantadores y concienzudos, a los que guiaba un propósito moral genuino. «Sólo queremos despejar todo —le dijo Edwards a Simon Reynolds—. Quizá después de nosotros, la música ya no parezca tan importante como cambiar de verdad el mundo».

Aquello que los Manics, al igual que Public Enemy y los Clash, comprendieron es que al espectáculo hay que vencerlo con el espectáculo, amplificando todo el ruido blanco cultural, para proyectarlo de vuelta sobre un sedimento de sonidos, eslóganes, imágenes y retórica altisonante. Sus discos estaban enmarañados de un significado que los oyentes debían desentrañar. «You Love Us» (1992) remezclaba «Threnody for the Victims of Hiroshima» de Penderecki, así como «Lust for Life» de Iggy Pop; su iconografía era descaradamente warholiana, de Marilyn a Mao. «En definitiva, queremos ser el cliché más rotundo del *rock*», declaró Wire.

A lo largo del bombardeo mediático inicial de los Manics, la combinación de

pretensiones sinceras junto a su estilizada presentación confundió a algunos periodistas. Uno de ellos era Steve Lamacq, un hombre tendente a autodenostarse a quien le gustaban las estrellas de *rock* con esa misma actitud y que consideraba que aquel afán de atención oscurecía su mensaje. Enviado por *NME* para entrevistarlos en mayo de 1991, regresó con la exclusiva más truculenta. Después de la combativa entrevista, Edwards se llevó a Lamacq a un aparte y, mientras hablaba quedamente, se puso a tatuarse el lema «4 REAL» [auténtico] en su brazo izquierdo. «Créeme —le dijo a Lamacq mientras la sangre se derramaba ya a sus pies—, somos auténticos». Lamentablemente, aquel gesto perjudicó, en lugar de favorecer, la creencia de que los Manic fueran efectivamente «auténticos». A finales de 1991, los Manic Street Preachers eran la banda más odiada de Gran Bretaña —«Parecían una representación de los Clash en una obra escolar», los despachó Steve Hanley del grupo Fall— y, quizá también, la más amada.

Firmaron un contrato con Columbia Records de Sony por valor de 250 000 libras, justo cuatro días después de aquel incidente, y lanzaron su álbum de debut, *Generation Terrorists* (título provisional: *Culture, Alienation, Boredom and Despair*), en febrero de 1992. Era extremadamente largo, disperso, difuso y, a veces, asombrosamente estimulante. Una de las cosas que demostraba es que Wire y Edwards no estaban especialmente dotados para la canciones protesta de tema único. El mejor momento del disco fue la balada existencialista inspirada en la película *La ley de la calle* «Motorcycle Emptiness», una crítica poética de los «sueños ortodoxos y los mitos simbólicos» del consumismo, con una embriagadora atmósfera de romance malhadado. Algunos temas más directos como la andanada contra los bancos «NatWest-Barclays-Midlands-Lloyd's» resultaban dolorosamente torpes.

No era más que ingenuidad —dice Wire con afecto—. Hoy lo miro con una curiosa admiración porque se puede apreciar a la banda en proceso de aprendizaje. Se puede ver que éramos jóvenes y que se esperaba que hiciéramos mucho, que no fuimos capaces, pero, al menos, que tuvimos la ambición de intentarlo.

Para un grupo con tanto que decir, los Manics parecían alegremente despreocupados por la claridad. Las letras, sobre todo las de Richey, eran densas en alusiones y elisiones, ideas varias embutidas conjuntamente como letras recortadas y pegadas de un anónimo exigiendo un rescate. «Adoptamos la jerga sobre el aborto del *Sun* y la adaptamos para nuestro provecho», explicó Edwards. Ante estos mamotretos de dudosa musicalidad, Bradfield intensificó su rareza al contorsionar las sílabas para encajarlas en las melodías, casi como si cantara en un lenguaje desconocido. «Quería que nuestro mensaje fuera poderoso pero ininteligible, de tal modo que la gente deseara saber más, averiguar qué nos llevaba a crear música que sonaba de aquel modo», le dijo a Simon Price. En las entrevistas, sus arbitrarios antagonismos (Wire declaró a *NME* que los viajeros New Age «merecían un odio y desprecio absolutos»)

parecían no tanto una táctica cuanto una adicción. «Siempre abrimos la boca antes de pensar», admitió Edwards.

En junio de 1993, sacaron un segundo álbum excesivamente artificioso, *Gold Against the Soul*. Para la gira subsiguiente invitaron a los protestatarios Credit to the Nation, Blaggers ITA y Fun-Da-Mental, pero el álbum rezumaba demasiada melancolía y confusión como para que cupiera mucha política. El caso es que, a esas alturas, Edwards acababa sus jornadas bebiendo vodka a solas frente al televisor; al terminar las sesiones de grabación, sus compañeros lo ingresaron en una granja de rehabilitación. El tema «Roses in the Hospital» anunciaba su nueva obsesión con imágenes de piel desgarrada y quemada, en tanto que, bajo los solos de guitarra, «Life Becoming a Landslide» y «From Despair to Where» se revolvían en el autoodio.

Los compradores algo leídos de *Gold Against the Soul* advertirían una imagen de carátula inspirada en el escritor japonés Yukio Mishima (que se suicidó), un poema del superviviente de Auschwitz Primo Levi (que se suicidó), así como el título de una canción, «La Tristesse Durera (Scream to a Sigh)», tomado de la última carta de Vincent Van Gogh (otro suicida). «Hemos alcanzado un término en nuestra carrera y la pregunta es ¿y ahora qué? —le comentó Wire a David Bennun de *Melody Maker* en enero de 1994—. Y lo próximo que queremos hacer es muy oscuro y deprimente». Edwards, naturalmente, tenía una cita a mano: «Henry Miller dijo: “Al borde de la eternidad está la tortura, por la ambición infinita de nuestra mente de infligirse dolor”. De eso es de lo que queríamos escribir».

.....

El asco moral que se revolvía como un gusano a lo largo de *The Holy Bible* había incubado en el abono de Dachau y Bergen-Belsen. «Después de *Gold Against the Soul*, en nuestros días libres en Alemania fuimos a los campos de exterminio», dice Wire. (También visitaron el Museo de la Paz en Hiroshima, enclave de ese otro horror totémico de mediados del siglo xx).

Algo que en verdad resulta más bien extraño, seamos francos: una banda vestida como Guns N'Roses de visita por Dachau y Belsen. Naturalmente, había leído al respecto, pero ir allí y experimentar el silencio y la muerte y aquel horror abyecto, nos afectó a todos. Creo que aquello fue la última pieza en el rompecabezas de Richey. Existe una filosofía dominante detrás del álbum entero: el mal es una parte esencial de la condición humana y el único modo de superarlo consiste en reconocer todas las hipocresías, todos los males, reconocerlos en nosotros, lo cual, me parece, no es una visión muy progresista.

Al escribir *The Holy Bible*, Edwards reconcilió al licenciado en Historia Política con el alcohólico aficionado a autolesionarse. El disco acabó siendo el más político y personal a la vez, pues tal distinción desaparecía y su mirada hacia dentro y hacia

afuera resultaba igualmente intensa.

Mientras estaban de gira por Alemania, la depresión y el alcoholismo de Edwards empeoraron y empezó a apagarse cigarrillos en los brazos. Aquel mes de diciembre, el adorado mánager del grupo, Philip Hall, murió de cáncer. En todo caso, Wire insiste en que fue «una verdadera gozada realizar [*The Holy Bible*]. Fue fantástico sentirse amparados en aquel país de Nunca Jamás. Solíamos emplear constantemente la palabra “importante”. Pensábamos que la música era importante, las letras son importantes, las ideas son importantes, nosotros éramos importantes».

Aquel país de Nunca Jamás era un pequeño y destartalado estudio en el barrio chino de Cardiff, donde empezaron a trabajar en febrero de 1994. Normalmente, Wire y Edwards se iban pasando las letras uno al otro —habían escrito «Motorcycle Emptiness» sentados en el mismo escritorio—, pero en esta ocasión Wire no dudó en asumir un segundo plano: «Era evidente que el chaval ardía de inspiración, que su cabeza había alcanzado aquel punto en que se sentía completamente al mando. Durante cuatro o cinco meses, se sintió muy seguro acerca de lo que escribía: tenía ya una visión cristalizada de lo que deseaba decir».

Los enredados argumentos de Edwards eran a menudo la antítesis de los principios del progresismo convencional. Inspirada en *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, «Archives of Pain» desgranaba la lógica de la pena de muerte: «Si los hospitales curan, las cárceles deben administrar dolor». La última frase de «ifwhiteamericatoldthetruthforonedayit'sworldwouldfallapart» (el error ortográfico del apóstrofo es su único borrón como la banda más culta de su generación) atacaba la Ley Brady sobre el control de armas del Congreso estadounidense argumentando que perjudicaba a los negros, pero ninguna otra canción desafiaba los ideales liberales tan enérgicamente como «Of Walking Abortion».

Wire escribió la letra y la llamó «Walking Abortions», según la descripción de los hombres acuñada por Valerie Solanas de SCUM (era muy propio de los Manics venerar a un tiempo a Warhol y a la mujer que le disparó). Más tarde, Edwards la reescribió casi por completo.

Creo que mi versión estaba más inspirada por las visitas a Belsen y Dachau y resultaba más literal. Richey vinculó más aquellas visitas con nuestra visión general de la humanidad. Es un millón de veces mejor. No creo que haya mucha gente lo bastante valiente como para decir que todos somos responsables. Las últimas líneas, tal como las canta James, acusan de algún modo a todos y a todo.

El principio subyacente de prácticamente todas las canciones protesta es que la gente es esencialmente buena y sólo necesita que la liberen de unos pocos individuos malvados. Sin embargo, «Of Walking Abortion» sostiene que la gente es débil y egoísta y que es ella la que crea estos monstruos: una visión fustigadora más en línea con los pronunciamientos más radicales de Crass o el Pop Group. La imagen clave es

«Hitler reprised in the worm of your soul», algo así como «la reaparición de Hitler en el gusano de tu alma», la flaqueza humana que permite prosperar al fascismo. «Cuando la humanidad se convierte en tu objetivo, la cosa se pone difícil —dice Wire—. Creo que ése es el dilema filosófico dominante en *The Holy Bible*; no se trata de la humanidad sino del gusano que mora en tu alma».

Wire describe la dinámica de trabajo como «teutónica», la banda seguía prácticamente un horario de oficina. Empujados por la intensidad de las letras, Bradfield y Moore tendieron al sonido opresivo, crudo de bandas postpunk como Public Image Limited y Joy Division, que habían abrazado una visión de la naturaleza humana igualmente inclemente.^[180] Edwards había estado registrando algunos fragmentos vocales de la televisión en una pequeña grabadora y haciendo acopio de imágenes para ilustrar cada una de las canciones en la carátula del álbum.

Yo me consideraba un buen lector, pero a veces Richey me planteaba cosas que no había oído jamás y debía investigarlo —dice Bradfield—. Estoy realmente orgulloso de haber logrado compaginar todo aquel material y que todo aquel magma de palabras hermosas convergiera en una melodía, aunque es difícil expresar la extraña simbiosis que se dio entre todos nosotros. Estábamos conectados en un sentido casi trágico. La verdad es que podríamos habernos hundido juntos. Y creo que todo era producto del entorno que habíamos creado más que de nuestros talentos individuales.

Wire se muestra de acuerdo: «Nos sentíamos plenamente unidos en todo aquello que defendíamos. Resultaba muy fácil. Era telepático».

The Holy Bible es una obra de arte tremenda, sin concesiones, que en ocasiones amenaza con exprimir el aire de los pulmones del oyente, pero para Edwards fue imposible despegarse del angustioso argumento una vez estuvo hecho el trabajo.

Kierkegaard escribe sobre cuando te das cuenta de que todas las cosas [mundanas] son perfectamente inanes; lo considera una fase previa al suicidio. Cuando piensas que todas las normalidades de la vida de cada día no significan absolutamente nada, estás jodido. Y eso es lo que pasó con Richey. Creo que aquello le permitió examinar el auténtico meollo del asunto. Pero Richey llegó a un extremo de conciencia al respecto que casi se convirtió en una carcasa de inteligencia y poco más.

.....●.....

A medida que 1994 se extinguía, el despertar político anunciado por la prensa musical hacía un año se evaporó rápidamente. A medida que la cobertura en la prensa y en las ondas se estancaba, grupos como Senser y Beggars ITA se disolvieron o vieron como sus álbumes fracasaban; la mayoría, cabe admitirlo, no eran muy buenos. El momento cultural acompañaba a los grupos que habían sido reunidos bajo el paraguas del britpop, ante todo Blur, Oasis, Pulp, Elastica y Suede. El britpop era

básicamente blanco y heterosexual y casi orgullosamente descomprometido. «Para mí, el punk rock eran sobre todo los Sex Pistols y eran la hostia de divertidos —apuntaba Noel Gallagher de Oasis—. Los Pistols eran un descojono, de eso se trata».

Esa exagerada simplificación —¿en qué sentido era la canción «Bodies» un descojono?— resultaba muy propia de la época. A pesar de que los álbumes de Blur *Modern Life Is Rubbish* (1993) y *Parklife* (1994) resultaban del todo ambiguos respecto de la cultura británica («Se trataba de discos políticos», insistiría más tarde su líder Damon Albarn), las combativas citas y la fetichización por parte de Albarn de tradiciones como el *music-hall* o las carreras de galgos, tendían a oscurecer aquel hecho. Cuando, el verano siguiente, estalló la simbólica confrontación en las listas entre Blur y Oasis, el exaltado patriotismo cultural ya estaba maduro. Además, buena parte de la rabia con que había sido saludada la reelección de John Major en 1992 se había disipado. Los laboristas parecían tener garantizada la victoria contra los *tories* en las elecciones siguientes y el britpop parecía una prolongada y prematura celebración de este cambio de tercio en la política británica. Un cambio de tercio también en el rock indie: exultantes por la novedad de su éxito masivo, las bandas de britpop no tenían interés alguno en la controversia, ningún escrúpulo de cariz punk respecto de su comercialización.

Fue éste el ambiente en que los Manic Street Preachers lanzaron *The Holy Bible* con el sencillo «Faster», que se caracterizaba por su rígida disciplina de fondo catastrofista. «Soy arquitecto, me llaman carnicero», espetó Bradfield. En junio, en el programa *Top of the Pops* se ataviaron todos con variopinto equipamiento militar, como miembros de una célula terrorista incapaz de escoger un uniforme único. El pasamontañas de Bradfield, que se malinterpretó como un guiño al IRA, atrajo el mayor número de quejas por parte de los televidentes en toda la historia del programa. Richey lucía una medalla militar soviética como símbolo del idealismo corrompido.

No fue hasta que abandonaron su refugio en el búnker de Cardiff cuando se dieron verdadera cuenta de la gravedad del estado mental de Edwards. Durante la gira por Tailandia en abril, se rajó el torso con un juego de cuchillos que había recibido de un fan obsesivo. A finales de junio, en Portugal, estallaba en súbitos ataques de llanto. Al mes siguiente, tras dos días enteros de alcohol y automutilaciones, fue internado en una clínica de rehabilitación. La anorexia lo había dejado en 40 kilos; en el tema «4st 7lbs» de *The Holy Bible* había escrito «I want to walk in the snow / And not leave a footprint» [quiero caminar sobre la nieve / sin dejar huella].

La banda prosiguió sin él hasta septiembre, cuando salió de la clínica y tocó en algunos conciertos por Europa. Ya no bebía pero se nutría de cantidades industriales de café y cigarrillos y resultaba una presencia endeble y huraña. La mañana posterior al último concierto en Hamburgo, Wire encontró a su compañero golpeándose la cabeza ensangrentada contra la pared del hotel, repitiendo la cantilena «Quiero ir a casa». Una semana después, los Manics interpretaron tres conciertos navideños

visiblemente tensos, aunque sumamente estimulantes, en el Astoria de Londres, al final de los cuales destruyeron equipamiento por valor de 8000 libras a modo de catarsis. «Cuando destrozamos todo, supimos que algo estaba terminando allí mismo —recordaba Wire más tarde—. Lo sabíamos: pasara lo que pasara después, algo había terminado... Y nunca volveríamos a ser tan buenos».

.....

La mañana del 1 de febrero de 1995, Richey Edwards abandonó el hotel Embassy en Londres, condujo por la M4, cruzó el puente Severn y se dirigió a su piso en Cardiff. Más tarde, su coche fue encontrado abandonado en la estación de servicio de Severn View. En la habitación de hotel había dejado una maleta llena de ropa y una caja envuelta en papel de regalo que contenía libros y vídeos para su novia Jo. Cuando la policía, junto con Wire y el padre de Edwards, entraron en su apartamento, encontraron el pasaporte, la tarjeta de crédito y Prozac. A pesar de la caza al hombre, de las calenturientas especulaciones mediáticas y de algunos avistamientos falsos, ni la familia ni sus parientes lo han visto desde su desaparición: en 2008, la familia decidió declararlo oficialmente muerto.

Poco antes de su desaparición, Edwards había entregado a sus compañeros una carpeta de letras y prosa varia, parte de las cuales acabó por ser aprovechada para el álbum del año 2009, *Journal for Plague Lovers*. Las canciones grabadas demuestran la obsesión de Richey por la mutilación corporal —látigos, crucifixiones, enfermedad, piel desgarrada— y su ingenio macabro, pero no igualan la fatalidad asfixiante de *The Holy Bible*. De todos modos, dice Wire: «Parte del material que nos dejó superaba lo tolerable. Es la hostia de sórdido. No acabas de saber si está mentalmente sano, la verdad. No está loco, pero si eso es lo que pretende, resulta demasiado brutal. Perturbador y acongojante», dice calmándose.

Wire volvió al redil del viejo socialismo británico encarnado por Aneurin Bevan y a la identidad de clase en el primer sencillo post-Richey de los Manics, «A Design for Life» (1996). Bradfield y Moore adaptaron la letra a una música a la vez emotiva y elegíaca; Wire deseaba «cierta sensación de victoria melancólica». Tras la intensidad asfixiante de *The Holy Bible*, fue como abrir las ventanas de una habitación mucho tiempo cerrada.^[181] Otro logro igualmente espléndido y equilibrado fue «If You Tolerate This Your Children Will Be Next» (1998), un recordatorio de los socialistas galeses que se unieron a las brigadas internacionales contra Franco durante la guerra civil española, posiblemente la primera canción bélica de izquierdas aparecida en el país desde hacía medio siglo y, sin duda, la única que alcanzó el número 1.

Nunca podríamos haber hecho *The Holy Bible* sin Richey, pero probablemente nunca podríamos haber hecho «A Design for Life» con él —dice Wire—. Se habría contagiado, en el buen sentido, pero... —no acaba la frase, suspira—. Habría resultado enrevesado y esotérico. Suelo lidiar con ese dilema muy a menudo porque es un poco triste, la verdad.

Cinco de las canciones en el álbum *Everything Must Go* recurrían a letras de Edwards, pero la melancolía hímica del disco se desmarcaba completamente de su predecesor. *The Holy Bible* era, a todos los efectos, irrepetible. «Me alegro por él, porque no creo que ese disco hubiera sido posible hoy en día —reflexiona Wire—. No creo que nadie sea capaz de hacerlo ni que nadie estuviera interesado en ello».

«Es el final de la historia»

Rage Against the Machine, «Sleep Now in the Fire», 1999



Rage, Radiohead y el principio del fin

Un manifestante contra la Organización Mundial de Comercio, Seattle, 1 de diciembre de 1999.

La mañana del 26 de enero de 2000, Wall Street acogió una actuación inusual. Los confundidos corredores de bolsa contemplaban cómo cientos de personas se concentraban en el exterior del Federal Hall para ver a la banda de *rock* de Los Ángeles Rage Against the Machine protagonizando el vídeo de su nuevo sencillo, «Sleep Now in The Fire». El director y agitador propagandístico Michael Moore tenía permiso para filmar en los escalones de entrada del edificio pero no en las calles. «Michael nos impartió una sola orden: “Pase lo que pase no dejéis de tocar”», recuerda el guitarrista de Rage Tom Morello.

Cuando la banda se apartó de los escalones sin dejar de escenificar la pista de acompañamiento, los exasperados agentes de policía detuvieron a Michael Moore. «El último desafío al grupo por parte de Michael mientras se lo llevaban fue “¡tomad la Bolsa de Nueva York!” —dice Morello riéndose—. Y nos dijimos, pues vale». Morello y el bajista Tim Commerford lograron atravesar las primeras puertas dobles antes de que los guardias de seguridad activaran las verjas metálicas ante el segundo

juego de puertas. A pesar de que la actividad prosiguió en el interior, desde la calle parecía que un grupo de *rock* había cerrado Wall Street.

A finales de año, Rage Against the Machine dejaría de existir, pero sus últimos 12 meses juntos fueron un período de extraordinaria sincronicidad: el 2 de noviembre de 1999, sacaron su tercer álbum, *The Battle of Los Angeles*. El título aludía a las tensiones diarias en su racial y económicamente segregada ciudad, más que a efectivas guerras callejeras. Exactamente cuatro semanas después, unos 40 000 manifestantes se concentraron en Seattle para protestar contra la última reunión de la Organización Mundial del Comercio, paralizando todo un sector de la ciudad en la mayor protesta callejera habida en Estados Unidos desde la Guerra del Vietnam. Los acontecimientos pasaron a conocerse como «la batalla de Seattle»; la revista *Time* tituló reveladoramente su reportaje como «Rage Against the Machine» [rabia contra la máquina]. Muchos comentaristas rozaron el ridículo, tildando a los manifestantes de «luditas» y «defensores de la idea de que la tierra es plana», aunque también con sorpresa. ¿Quiénes eran estas personas que ocupaban las calles en una era de paz y prosperidad como aquella y por qué estaban tan enojadas?

.....

Hasta entonces, la década había debilitado a la izquierda. En 1989, el filósofo Francis Fukuyama había planteado que la caída del Muro de Berlín significaba el «fin de la historia»: «una victoria inapelable del liberalismo económico y político». Fukuyama se curó en salud al conceder que China seguía siendo una excepción importante, a la vez que mostraba su tristeza por el hecho de que «la lucha en el mundo entero que exigía osadía, coraje, imaginación e idealismo, será reemplazada por el cálculo económico... y la satisfacción de sofisticadas demandas de consumo»; sin embargo, los comentaristas tendieron a presentar su diagnóstico como estrictamente triunfalista, arguyendo que el modelo norteamericano era ya el único viable.^[182] En todo caso, bajo George Bush padre, un presidente tan siniestro que su lema para la era posterior a la Guerra Fría era el ridículamente sórdido «nuevo orden mundial», seguía habiendo batallas en las que luchar: la Guerra del Golfo, el asunto del juez Clarence Thomas y el caso Rodney King. Bajo el hijo del *baby boom* Bill Clinton, Norteamérica gozó de un período sin guerras controvertidas, así como de la expansión económica más prolongada de su historia.

Todo ello ponía a la izquierda en un brete. Quienes no se sumaron a Clinton y Tony Blair en su carrera por monopolizar el centro se vieron relegados a los márgenes, discutiendo más sobre semántica, política identitaria y cuestiones locales que acerca del gran tinglado socioeconómico. Naomi Klein, la autora canadiense cuyo *No Logo* pasó a ser «*El Capital* del creciente movimiento anticorporativo», caracterizó las voces izquierdistas de principios de los noventa como «“Que el mundo se pare, queremos bajarnos”». Era todo muy negativo y regresivo, no había nada de

imaginación, tampoco sentido de la propia identidad [del movimiento]». Al mismo tiempo, no dejó de notar la captación de ideas progresistas por parte de las grandes corporaciones: «convertir la revuelta en dinero», como cantó en su momento Joe Strummer.

Así que, por un lado, te ves completamente inhabilitado políticamente —declaró Klein al *Guardian*— y, por otro, toda la imagería resulta seudofeminista, Benetton es una organización antirracista, Starbucks se enrolla guay con el Tercer Mundo... Pude ver cómo se comercializaba mi propio credo político.

Esta mercantilización de la disensión afectó igualmente a la música protesta. El antiguo rapero militante KRS-One actualizó «The Revolution Will Not Be Televised» (que se mofaba abiertamente de la publicidad) para promocionar Nike, cambiando el estribillo por «The revolution is basketball». Jello Biafra de Dead Kennedys tuvo que vetar la decisión de sus antiguos compañeros musicales de ceder «Holiday in Cambodia» a la marca Levi's.^[183] En todo el espectro musical, los movimientos underground veían limadas sus garras por el éxito: el pop *rock* se neutralizó como *grunge* convencional; la música indie británica se ablandó como *britpop*; las fiestas ilegales fueron desbancadas por los grandes clubs de pago; la iconografía guerrillera de Public Enemy cedió el paso a la línea de moda de Puff Daddy. Los rebeldes musicales sufrieron el mismo sino que el Che Guevara, reducido a un rostro estampado en una camiseta, la enésima reproducción del radicalismo. El autor chileno Ariel Dorfman se preguntaba si la cara del Che no se habría convertido en «la perfecta conexión posmoderna con los inconformistas y sediciosos años sesenta, transformando aquel pasado revoltoso en mero gesto y moda... metamorfoseado cómodamente en un símbolo de rebelión, precisamente porque ya no resulta peligroso». Lo mismo podía preguntarse de la antaño vital canción protesta, ahora confinada a la promoción de calzado deportivo. «Vimos que sobrevendría esta tendencia muchísimo antes de que la olfatearan los consumidores —afirmaba el asesor de *márketing* Faith Popcorn en 1991—. Era inevitable: la generación protesta maduró como la generación de los superconsumidores».^[184]

Durante los años noventa, Rage Against the Machine y la banda británica Radiohead lidiaron, cada cual a su modo, con el problema de la disensión en tiempos más prósperos, hasta converger en las ideas que acabaron floreciendo en Seattle. Un grupo abogaba por la acción de viejo cuño; el otro indagaba en la parálisis y la derrota. Uno se remontaba a la edad dorada de la resistencia; el otro modeló un vocabulario manifiestamente moderno. Uno grabó «Take the Power Back»; el otro dio voz a los desheredados. Diferentes respuestas para la misma pregunta: ¿seguía siendo posible que una banda políticamente comprometida resultara subversiva? Conversando con el historiador izquierdista Howard Zinn, Thom Yorke de Radiohead expresó su admiración por la campaña de Lennon La guerra terminó y apuntó «Creo

que los medios están mucho más controlados hoy en día... Si hubiera hecho eso mismo en la actualidad quizá le habrían maniatado y recluido». Quizá. O puede que, en lugar de haberse visto perseguido por el FBI, Lennon hubiera acabado firmando un contrato con Nike.

Siempre fuimos una banda que estaba al borde de dejar de serlo —me dijo el batería de Rage Against the Machine, Brad Wilk, en 2002—. Algunos dicen que eso es lo que te mantiene vivo, y en parte estoy de acuerdo, pero también tiendo a creer que la cosa acaba siendo un auténtico engorro.

De hecho, para que Rage existiera efectivamente tuvieron que conjugarse toda una serie de factores. Morello había nacido en 1964 de una madre italoirlandesa activista por los derechos civiles y un padre que había luchado en la revuelta del Mau Mau y que se convirtió en el primer embajador de Kenia en la ONU. La pareja se divorció cuando el crío tenía un año y fue criado por su madre, Mary, en el barrio residencial eminentemente blanco de Libertyville, Chicago.

La política radical en mi casa contrastaba vivamente con la de cualquiera en cualquier banda que hubiera conocido —dice Morello—. Las imágenes que colgaban de la paredes de Mary Morello no eran de John Lennon sino de Vladímir Ilich Lenin.

Para cuando abandonó el instituto, ya había estudiado el canon de la literatura radical. «Había un pequeño grupo que nos veíamos ya como anarquistas el tercer año de secundaria. La verdad es que parecía que cualquier cosa era posible».

Tras estudiar Ciencias Políticas en Harvard, donde escribió su tesis sobre los movimientos estudiantiles sudafricanos bajo el *apartheid*, trabajó para el senador demócrata californiano Alan Cranston y sufrió un desencanto al presenciar «de qué modo los principios básicos se pierden en la carrera adulatoria hacia el poder». El propio Morello tiene algo de político, tras afinar su talento para la diplomacia y las relaciones públicas a lo largo de los años en que explicó el credo político de Rage y en que, al menos por entonces, se dedicó a limar las asperezas internas.

Seis años más joven que Morello, Zack de la Rocha también creció en un vecindario eminentemente blanco, en el condado de Irvine, California. Su padre mexicano, Beto, pintaba escenas políticas de la historia mexicana y trabajó estrechamente con el sindicato United Farm Workers, antes de pasar por una extraña crisis nerviosa durante la cual obligó a Zack a ayudarlo a destruir sus obras de arte.

Morello estaba en un grupo de *funk-rock*, Lock-Up; De la Rocha en una banda de punk duro, Inside Out, una de cuyas canciones se titulaba «Rage Against the Machine». A los pocos meses de reunirse en Los Ángeles en 1991, la nueva banda ya tenía escrito su primer álbum y así se convirtió en el primer grupo cuya simbiosis entre *rock* y rap dejaba de ser una excepción para asentarse como la base de su

sonido. Morello combinaba los explosivos *riffs* de «Midwestern 7-11 parking-lot rock» con las texturas «foráneas» de Andy Gill de Gang of Four y el caos sonoro del hip-hop, convirtiendo su guitarra en una sirena de alarma o en una sierra radial. Con todo, su misión de despertar conciencias se injertaba en una tradición anterior al punk y al hip-hop, incluso su propio nombre se remontaba a la retórica «antimáquina» de los años sesenta propia de individuos como Mario Savio y Jerry Rubin.

Al tiempo que Morello procesaba cuestiones políticas con la serena reserva de un analista en tales asuntos, De la Rocha, mitad rapero y mitad aullador de hardcore, lidiaba con ellas con rabioso frenesí. Escuchar las mejores canciones de *Rage Against the Machine* (1992) es como contemplar una llama consumiendo la mecha. En «Killing in the Name» o «Bullet in the Head», De la Rocha da vueltas a sus temas con la intensidad reconcentrada de un preso político recorriendo su celda una y otra vez, mientras sus compañeros disponen el plan de fuga alrededor de él, hasta que la canción estalla en una suerte de evasión sonora. Los críticos disfrutaron mofándose de la petulancia adolescente del estribillo explosivo en «Killing in the Name»: «Fuck you, I won't do what you tell me» [jódete, no haré lo que me digas], pero se trata de la perfecta canción protesta como «umbral»: canaliza la dolorosa frustración de un adolescente desolado en un sentido sociopolítico. Así, la disensión política, más que revelarse como una tarea intelectual, se muestra asombrosamente física y natural. «Nadie escribirá jamás una frase en una canción protesta pop tan perfecta como “Jódete, no haré lo que me digas”», celebraba Steven Wells de *NME*.

Cantar para una de las grandes discográficas planteaba un dilema ético que algunos miembros de la banda nunca lograron resolver del todo: ¿acaso la Sony Records no formaba parte de la máquina? Tal como reflexionó más tarde De la Rocha: «Nuestras palabras debían venir respaldadas por nuestras acciones porque estamos lidiando con esta colosal, monstruosa cultura pop que tiene la tendencia a absorber todo aquello que resulta culturalmente resistente a fin de mercantilizarlo, aplacarlo y desactivarlo». Sin embargo, el pragmático Morello disfrutaba de las oportunidades que les concedía para pronunciarse sin tapujos.

El plan inicial de la banda consistía en componer y grabar un álbum en casete y venderlo a 5 dólares —dice—. Luego, cuando la cosa empezó a despegar, pensé “Dios, ¿y ahora qué? Con este potencial para comunicarnos con una audiencia global...”. Entonces, tanteando la vía de prueba y error, tratamos de hallar el modo de equilibrar el hecho de ser una banda de *rock* al tiempo que una fuerza activista. Si tu prioridad es cambiar el mundo, tienes que imaginarte el mejor modo de hacerlo.

De ahí que Rage Against the Machine tocara en conciertos benéficos para la Liga Antinazi, Rock for Choice, el Anti-Police Brutality Defense Fund y United Farm Workers. En el concierto de Filadelfia durante el festival de Lollapalooza en 1993, aparecieron desnudos con la boca tapada con cinta aislante y las letras P-M-R-C [Parents Music Resource Center, el comité censor formado por Tipper Gore]

pintarrajeadas sobre sus torsos, para protestar contra la censura: no tocaron una sola nota, ni siquiera cuando algunos irritados espontáneos empezaron a arrojarles monedas. Vendían ya suficientes discos como para poder permitírselo. “Una de las preguntas que me solían hacer es por qué éramos la única banda de protesta — escribió más tarde Morello—. Y no es que fuéramos la única, pero quizá sí la única que sacaba grandes éxitos”.

.....

En aquel momento, los agravios experimentados por Radiohead eran bastante más personales. “Radiohead era un típico producto de la cultura de la queja —confesó Thom Yorke a Canal 4 en 1998—, la generación X, como les gustó llamarla por un tiempo. Pero... todos hemos crecido y nos fuimos dando cuenta de que nuestros problemas eran absolutamente irrelevantes”.

Yorke transmitía siempre la impresión de que algo iba terriblemente mal. La primera canción que escribió, con 11 años, se titulaba “Hongo nuclear”. Cuando tenía veintipocos, al igual que dos de sus héroes cantautores, Elvis Costello y Howard Devoto de Magazine, Yorke parecía un disidente misántropo para quien el mundo era un campo minado de engaños y expectativas frustradas. Sus lamentos líricos en el primer álbum de Radiohead, *Pablo Honey* (1993), eran decididamente burdos: clichés de estrella roquera, la industria musical, el desdén de una chica y demás tópicos. Sin embargo, a lo largo del desalentador circo promocional estadounidense que rodeó el primer sencillo de Radiohead, “Creep”, halló consuelo en las teorías de Noam Chomsky, lo que ancló su incomodidad personal con Norteamérica en algo más sólido que las meras quejas sobre unos presentadores zafios de televisión. “Pienso que ese tipo es fantástico porque hizo que me interesara por cosas que me habrían pasado completamente desapercibidas”, declaró a *NME*.

Más que los titulares de prensa o incluso las observaciones personales, los libros pasaron a ser el catalizador para la mayor parte de las letras políticas de Yorke. El tema “The Bends” (1995) es una visión sardónica sobre la controvertida novela de Douglas Coupland *Generación X*, que pegó esa etiqueta a un colectivo de veinteañeros sobradamente formados y abúlicos, así como a sus sentimientos de alienación y deriva existencial. “Ojalá fueran los sesenta... ojalá, ojalá sucediera algo”, canta Yorke, mofándose de la nostalgia por una era de transformación y esperanza, aunque preguntándose a un tiempo, con aparente sinceridad: “¿Y desde aquí adónde vamos?” ^[185]

El fenómeno de la generación X fue ampliamente interpretado como narcisismo de clase media, pero los personajes de Coupland lidiaban activamente con su propia, hastiada desilusión, con su empleo defensivo de la ironía, la abrumadora tendencia a entrecomillar todo, vida incluida, y su incapacidad para dar una forma a su era. Richard Linklater, director de la película más emblemática de la generación, *Slacker*,

dijo en su momento: “El alejamiento asqueado no es lo mismo que la apatía”, una frase que Michael Stipe incorporó a la canción de R. E. M. “What’s the Frequency Kenneth?”. Y uno puede escuchar a los protagonistas de *Slacker* y *Generación X* hablando por voz de Yorke en “My Iron Lung”: “We’re too young to fall asleep / To cynical to speak” [somos demasiado jóvenes para dormirnos, / demasiado cínicos para hablar].

Yorke era lo bastante listo como para darse cuenta de que su evidente inquietud con la fama no era en sí mismo algo terriblemente interesante, pero que podía extrapolarse al mundo en general, del mismo modo que Jerry Dammers podía extrapolar la amargura y la decadencia de los últimos meses de los Specials al estado de las cosas en Gran Bretaña en 1981. Es esto lo que otorga cierto calado moral a la autocompasión de “The Bends” y “My Iron Lung”. En el segundo álbum de Radiohead, *The Bends*, la evocativa imaginería de Yorke y la gracia salvaje de sus compañeros llevan las emociones adolescentes a un plano más elevado: la petulancia en “Just” o la fobia a la falsedad al estilo Holden Caulfield en “Fake Plastic Trees”. “He intentado escribir algo político, pero es difícil que no te salga alguna mamarrachada ochentera del tipo Live Aid —le dijo Yorke a Ted Kessler de *NME*—. Seguiré intentándolo, porque me parece una lástima que la música actual sea mero entretenimiento”.

El siguiente paso podría haber sido una genuina canción protesta, pero Yorke se reveló congénitamente incapaz de escribir una, lo que lo convertía en una voz de los tiempos mucho más que a Zack de la Rocha. Las certidumbres no iban con él. Cuando intentó escribir una letra política para “Lucky”, la contribución de Radiohead para el álbum *Help!*, de ayuda a los niños bosnios, decidió que era basura y se deshizo de ella, preservando únicamente una enigmática referencia al “jefe del estado”. Al igual que la mayoría de las letras de Yorke, ésta parece también medio oculta en la página. Necesita del solo de guitarra de Jonny Greenwood, proyectándose al cielo como una bengala, para iluminarse. “Lucky” reapareció dos años más tarde en *OK Computer*, probablemente el texto clave del *rock* de los noventa.

El 1 de mayo de 1997, los simpatizantes del laborismo brindaron por su victoria arrolladora al son de “Things Can Only Get Better”. Unas semanas después, *OK Computer* apareció como Banquo para advertir: “No, las cosas sólo pueden empeorar”. Para Yorke y muchos de sus pares, la cuestión de quién detentaba el cargo era casi irrelevante. Mientras escribía las letras del disco, se dedicó a leer textos del economista de izquierdas Will Hutton, del historiador marxista Eric Hobsbawm y del combativo reportero John Pilger y pareció concluir que era la propia sociedad moderna la que estaba enferma. “He pasado mucho tiempo leyendo los titulares y sintiéndome atrozmente impotente —le contó a Caitlin Moran—. Buena parte del álbum trata de eso”.

Tras respaldar la campaña Rock the Vote mientras andaban de gira con sus nuevos

amigos de R. E. M., Yorke describía ahora las elecciones como “escoger entre un sistema anticuado e impracticable y otro igual. Hay que ir más allá de eso, porque de momento la cosa se reduce a vaqueros contra indios”. Bajo esta luz, el hecho de que “No Surprises (Bring down the government / they don’t speak for us” [derroca al gobierno / no nos representa]) fuera grabado durante la era letárgica de John Major como premier y lanzado en el alba esperanzadora de Tony Blair, no supone diferencia alguna. Lo excepcional, tan propio de Yorke, acerca de dicha frase es que la canta en un suspiro agónico un narrador abatido que se está planteando el suicidio. Unos sentimientos que habrían sonado levantiscos en boca de Zack de la Rocha se convierten así en una mofa de la revuelta: palabras sin la esperanza de una acción acorde.

Tiempo después, Yorke describió *OK Computer* «como ir cambiando los canales en el televisor». Se convirtió en un as de cierto sinsentido revelador. «El jefe de estado» y «Derroca al gobierno» son metralla lírica, esquirlas que saltan de canciones protesta dejadas a medias. En un determinado momento del proceso de escritura, Yorke se vio incapaz de finalizar la letra y empezó a desgranar listas. Una de ellas, tecleada en mitad de una noche insomne, pasó a ser «Fitter Happier», un catálogo-confesión de estabilidad conformista («pragmatismo, no idealismo»), recitado impasiblemente por una voz electrónica. La chirriante imagen final, «un cerdo enjaulado y atiborrado de antibióticos», procede directamente de la sátira anti-Thatcher de Jonathan Coe *What a Carve-Up*. Aquí, el modo «adecuado» de vivir en el mundo moderno se convierte en una muerte en vida.

Otro tipo más estridente de listado anima «Electioneering», una canción plenamente deudora de la verborreica «Tokyo Storm Warning» (1986) de Elvis Costello, que Yorke equiparó efectivamente «al modo en que piensan los humanos». La canción habla de «escudos antidisturbios» (recuerdo de Yorke de los altercados de 1990), «economía vudú, negocios, picanas para el ganado y el FMI», como bocados de noticias inconexas administrados durante 24 horas. En «Paranoid Android» hasta la música se convierte en un cúmulo de fragmentos. «Es sobre la caída del Imperio Romano —le dijo Yorke a Moran—. Tengo un amigo de un grupo en Norteamérica que dice que su país se halla ahora en el mismo brete que el Imperio Romano justo antes de derrumbarse.^[186] Y desde entonces ya lo puedo imaginar del mismo modo». *OK Computer* hizo que la vida cotidiana pareciera venenosa: los hipermercados suburbiales son cárceles; el trabajo «te mata lentamente»; los coches se estrellan; los aviones se desploman, ardiendo, desde el cielo.

En Estados Unidos, Radiohead sacó un miniálbum, *Airbag / How Am I Driving?*, cuya funda exhibía una cita de Noam Chomsky:

En la medida en que no participamos, no controlamos y ni siquiera pensamos en cuestiones de vital importancia. Esperamos que alguien preste atención, alguien facultado. Esperamos que el barco tenga capitán dado que no intervenimos en lo que está sucediendo.

El 16 de mayo de 1998, el Centro de Convenciones Internacional de Birmingham fue testigo de una inquietante colisión de música y política. Los delegados pudieron contemplar cómo Blair, Clinton y el resto de líderes de las ocho potencias mundiales bailaban al son de «All You Need Is Love» en la cumbre anual del G-8. La ironía histórica era evidente. Cuando los Beatles compusieron la canción para la primera conexión interplanetaria vía satélite, la globalización parecía un ideal noble: naciones dispares unidas por la milagrosa tecnología aérea. En 1998, el vocablo ya significaba algo más siniestro: un mundo en el que el poder está en manos de multinacionales, los acuerdos comerciales favorecen descaradamente a Occidente y el FMI impone insoportables niveles de deuda sobre el mundo en vías de desarrollo. En el exterior del centro, miles de manifestantes antiglobalización se sumaron a una fiesta callejera global organizada por grupos que incluían a Reclaim the Streets y Jubilee 2000, una de las varias actividades concertadas en todo el mundo occidental. La antiglobalización se había convertido en la causa que los años noventa habían estado esperando.

También era, en cierto sentido, aquélla que Rage necesitaba. Su álbum de 1996, *Evil Empire* (este imperio del mal era, claro está, Estados Unidos), había supuesto una deriva. Su activismo estaba debidamente centrado: hicieron campaña para liberar al nativo norteamericano Leonard Peltier y al pantera negra Mumia Abu-Jamal, ambos condenados por asesinato con pruebas poco concluyentes, al tiempo que De la Rocha pasaba mucho tiempo con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, un grupo guerrillero que luchaba contra el gobierno mexicano en la empobrecida región de Chiapas.^[187] Sus composiciones, sin embargo, seguían remitiéndose a Vietnam, Nicaragua y a ese viejo conocido llamado complejo industrial-militar, también a cierto abuso de eslóganes y consignas. Incluso la exhaustiva lista que aparecía en la carátula del disco se alimentaba notablemente de una era anterior: Cleaver, Guevara, Fanon, Marcuse.

Sea como fuere, en 1997 Rage se ciñó a la cuestión de las maquiladoras, sobre todo a las explotadas por la marca de vaqueros Guess. La banda pagó carteles publicitarios en que se leía «Rage contra los talleres clandestinos: no vestimos Guess», a la vez que Morello fue arrestado durante una protesta en un centro comercial de Santa Mónica. Cuando se les pidió que escribieran una canción para la superproducción *Godzilla*, respondieron con el tema «No Shelter», un ataque deliciosamente impertinente contra los sucedáneos de revuelta, Hollywood y la propia película: «Godzilla, pure motherfuckin' filler» [Godzilla, puro relleno de mierda]. El vídeo distorsionó descaradamente el estentóreo lema de la película, «El tamaño importa», en una serie de grandes consignas —«La justicia importa», «La desigualdad importa», «El imperialismo importa»— e imágenes de salas de juntas y

fábricas, sin alusión alguna al monstruoso y desmandado lagarto.

Entre tanto, Radiohead se movía en una dirección similar. En el Tibetan Freedom Concert en Nueva York, de junio de 1997, en el que tocaron junto a Michael Stipe y U2, Thom Yorke se despachó contra las multinacionales que tácitamente respaldaban la ocupación china del Tíbet. «Todos los gobiernos tienen las manos atadas por las putas corporaciones —declaró Yorke a Rob Hill de *Bikini*—, pero los músicos... nosotros podemos espetarles un sonoro “¡Jodeos!”».

En junio de 1999, Yorke hizo su primera e incómoda incursión en el activismo abierto cuando se sumó a un puñado de músicos en la cumbre del G-8 en Colonia para entregar una petición en favor de Jubilee 2000 en que se solicitaba la cancelación de la deuda del Tercer Mundo. Existe una reveladora foto de Bono saludando cordialmente al canciller alemán Gerhard Schröder, con Yorke detrás de aquél, medio tapado y como si le hubieran colado en la foto sin su permiso. «Era la hostia de bueno —dijo Yorke de Bono—. Entraba en una sala y se ponía a hablar con un tipo y yo le decía “no hables con él, tío, ¡es el mal!”, pero Bono está hecho para lidiar con quien sea, en cualquier momento. Yo no podría. Yo era el joven airado».

Yorke salió de Colonia con un renovado hastío por los políticos cínicos («[Blair] secuestró la cumbre porque había fracasado en el resto de cuestiones que pretendía solventar aquel fin de semana») y los medios de comunicación mayoritarios, que se centraron en los estallidos de violencia durante las protestas callejeras. «Fue una protesta completamente pacífica y no hacían más que llamarnos alborotadores —se quejó a Stephen Dalton de *Uncut*—. ¡Jubilee 2000! Si son un puñado de mujeres cristianas con chaquetita!».^[188]

El 2 de noviembre, Rage Against the Machine sacó *The Battle of Los Angeles*, que contaba con la energía, la solidez y flexibilidad de las que estaba falto *Evil Empire*. La canción más destacada era «Sleep Now in the Fire», que se debatía entre un *funk* tenso y acelerado y los implacables *riffs* guitarreros a la manera de los Stooges de Morello. De la Rocha ya no es el acusador iracundo sino la encarnación de todo lo que desprecia, una antología humana de la brutalidad norteamericana: «The Nina, the Pinta, the Santa Maria / The noose and the rapist / El field's overseer» [la Niña, la Pinta, la Santa María / la horca y el violador / el capataz]. La aseveración de De la Rocha, a la manera de Fukuyama, de que «es el fin de la historia» sólo puede leerse como irónica porque, igual que tantas canciones de Rage, se trata de un acto de remembranza agresiva, que enlaza luchas pretéritas con las actuales. «No Shelter» resumía la visión norteamericana del mundo del modo siguiente: «Bury the past, rob us blind» [enterrad el pasado, robadnos sin tasa].

La gira fue todo un acontecimiento incluso para lo que era habitual en Rage. Rabiosa por el respaldo del grupo a Mumia Abu-Jamal, la Fraternal Order of Police organizó piquetes ante las salas de conciertos e hizo un llamamiento al boicot. Tal oposición favorecía, sin duda, a que Rage prosperara. «Está claro que aquello nos hacía justicia —dice Morello—. El hecho de que el sistema nos atosigara alentaba

nuestros esfuerzos para seguir adelante».

A pesar del título del álbum, Rage no esperaba en absoluto que estallaran auténticos enfrentamientos callejeros en las ciudades norteamericanas al poco de salir el disco. Como no lo esperaban Primal Scream, que estaban a punto de lanzar *Exterminator* (conocido como XTRMNTR por su tendencia a la tipografía brutalista, avocálica), un ataque fulminante contra la aparente apatía de los años noventa: «No civil disobedience», se quejaba Bobby Gillespie en el tema homónimo. Y, con todo, de pronto, ahí estaba la desobediencia civil a una escala inusitada. «Seattle me sorprendió por el nivel de activismo —dijo Naomi Klein—. Sorprendió a los organizadores. A todos».

.....

En este momento de capitalismo triunfante, de flujos dinerarios interplanetarios y con un Dow Jones en plena erección —escribía *Time*—, todas las dudas y furias declaradas acerca de la economía global se concentraron en las calles del centro de Seattle e irrumpieron a través de los escaparates de la tienda Nike.

Meses antes de la Cumbre de la OMC en la ciudad, ya estaba claro que el 30 de noviembre sería un día señalado para la antiglobalización. Ajena a toda prudencia, la OMC decidió reunirse en una región célebre por su activismo. Sindicatos, estudiantes, ecologistas, ONGs y una reducida pero bulliciosa camarilla de anarquistas de Eugene, Oregón, se contaban entre los 700 grupos que pretendían hacerse oír para la ocasión.

[Éste es] el acontecimiento más importante en el que cualquiera de nosotros en esta sala va a participar en su vida —afirmó el líder sindical Ron Judd a los organizadores de la protesta en el mes de marzo—. Vamos a cerrar Seattle.

Para ellos, la OMC, fundada en 1995, representaba la peor cara de la globalización y no sólo en lo tocante a cuestiones prácticas como el daño medioambiental, la supresión de los derechos de los trabajadores o la complacencia con determinados dictadores, sino por un profundo sentido de que algo acerca de todo el laberinto global de las finanzas apestaba. En ese sentido, las demandas prácticas no resultaban siempre conciliables: las economías del Tercer Mundo no querían verse atadas de manos por la presencia de sindicatos fuertes ni de una legislación medioambiental, por ejemplo. Algunos propugnaban el anarquismo, otros el socialismo, otros un capitalismo más ético. Los había que acababan de llegar al mundo del activismo, otros eran veteranos curtidos. «En los años sesenta, yo marché por la paz y la justicia —declaraba uno de ellos a *Time*—. Y ahora he vuelto».

La noche del 29 de noviembre el Key Arena de Seattle acogió una «Gala del Pueblo», con actuaciones del No WTO Combo montado para la ocasión por Jello Biafra y de Spearhead de Michael Franti, más los discursos de Michael Moore y del veterano de SDS [Students for a Democratic Society] Tom Hayden. En el almacén de Denny Street, los activistas cargaron energías para la jornada poniendo discos de Rage. A la mañana siguiente, 30 000 sindicalistas se concentraron en el Memorial Stadium, al tiempo que miles de manifestantes empezaron a apiñarse en el centro de la ciudad. La mayoría se dedicó a acciones tan inocuas como bloquear el tráfico con sentadas y a gritar «¡Vergüenza!» o «¡Violencia no!», pero algunas docenas de anarquistas, enmascarados con capuchas y pañuelos, empezaron a destrozar los escaparates de tiendas como Nike Town y Gap. Por la noche, el alcalde Paul Schell había llamado a la Guardia Nacional, impuesto el toque de queda y cerrado el acceso de los activistas en un área de 50 manzanas del centro urbano. Los arrestos empezaron a la mañana siguiente en cuanto los opositores dedicados a la acción directa empezaron a bloquear las carreteras de acceso a Seattle. El resto es más que conocido: las balas de goma y los gases lacrimógenos, los ladrillos y los cristales rotos, las proclamas y las contraproclamas. En un balcón, un espontáneo puso a todo volumen «The Star-Spangled Banner», de Hendrix, que resonaba sobre Pike Street anegada por el humo. En otro momento de la refriega, el activista Andrew Boyd se dio cuenta «de que las furiosas aunque contenidas energías correteando por las calles nunca podrían resumirse en una canción folk: ahora formamos parte de la Nación Hip-Hop. El ritmo de los cánticos era más sincopado. La energía era fiera y a la vez traviesa».

Los Rage, que estaban dando un concierto en Worcester, Massachusetts, con un piquete de 300 polis en el exterior, lo vieron por televisión.

Resulta difícil desentrañar las turbulencias políticas del momento de las turbulencias internas de la banda —suspira Morello—. Fuera de la burbuja del grupo, existe esta música que está teniendo su efecto en el mundo y hay chicos en Seattle que están tratando de cambiar la historia, mientras nosotros andamos preocupados por el diseño de las camisetas y decidiendo sin agarrarnos del cuello cómo debería ser el próximo sencillo. Siempre me dio la sensación de que si hubiéramos podido centrarnos unas horas más en los asuntos del mundo en lugar de pasarlas en la sala de ensayo, habríamos sido capaces de obtener mayores resultados prácticos.

El aullido de Zack de la Rocha y el estrépito de un ladrillo contra el escaparate de Nike Town eran dos expresiones sonoras del mismo anhelo. En Seattle la violencia fue espontáneamente censurada por la mayoría de los activistas como una salida fácil y chapucera, pero fue también en gran medida lo que llamó la atención del mundo y convirtió la antiglobalización en la cuestión del día, al tiempo que generaba el cosquilleo de la adrenalina prohibida. Rage Against the Machine era lo que uno deseaba escuchar cuando se hallaba ante una falange de agentes antidisturbios o

asaltando un Starbucks. Radiohead aportaba la banda sonora para la mañana siguiente, mientras uno hojea algún texto de Chomsky o Klein, preguntándose qué cabe hacer ahora.

Mi influjo personal sobre Radiohead se ha exagerado enormemente —le dijo Klein a Stephen Dalton de *Uncut*—. La banda ya tenía este ideario mucho antes de leer mi libro, pero hasta hace un par de años en política no estaba sucediendo mucho en lo que uno pudiera intervenir. Ése es el modo en que funcionan los movimientos: son contagiosos.

Klein procedía de un medio radical: había nacido en Canadá porque sus padres, un pediatra y una cineasta feminista habían abandonado Estados Unidos como protesta contra la Guerra del Vietnam. Durante los trayectos en coche de su infancia, los Klein ponían canciones de los Weavers y los Freedom Singers. La modalidad de rebelión adolescente de Naomi fue «consumismo sin tasa», de modo que cuando pasó a escribir sobre marcas comerciales, la suya no era la visión de una purista mojigata.

En *No Logo*, Klein llevó a la izquierda a centrarse en el nuevo elenco de villanos: Gap, Starbucks, Nike, Guess, los rostros amables del capitalismo transnacional. Esto no era un repaso por los sesenta sino un nuevo y persuasivo lenguaje de protesta en el que los zapatos que calzabas y el café que tomabas pasaban a ser campos de batalla políticos. El libro de Klein aupaba a los oponentes del credo basado en las marcas como estilo de vida, entre los que se contaban los activistas contra las maquiladoras, el movimiento Reclaim the Streets y los *Cultural Jammers* [intrusos culturales] que manipulaban los soportes publicitarios para mofarse de los productos que éstos solían anunciar.^[189]

Al parecer, Radiohead jugó con la idea de llamar a su álbum venidero *No Logo*, algo que habría sido una pésima idea. En su lugar, mantuvieron sus principios y en su siguiente gira evitaron los grandes recintos patrocinados y se decidieron por carpas montadas al aire libre. Aunque, como dijo el guitarrista Ed O'Brien, si *No Logo* «podía darte auténticas esperanzas», eso mismo no se tradujo en las canciones de *Kid A* (2000) y *Amnesiac* (2001).

En estos dos álbumes, Yorke derivó de pesimista a catastrofista más perturbador por su opacidad. En el tema «In Limbo» canta acerca de «un mensaje que no puedo leer» y *Kid A* es un mensaje que nosotros no podemos leer. El oyente se siente alguien que está escuchando a hurtadillas las palabras de un sonámbulo o un espía con un equipamiento de escucha defectuoso tratando desesperadamente de analizar los fragmentos: «Everyone has got the fear» [todos tienen ese miedo]; «the shadows at the edge of my bed» [las sombras al borde de mi cama]; «Fireworks and hurricanes» [fuegos artificiales y tormentas]. Algo va rematadamente mal, pero resulta imposible saberlo. Sobre el ritmo electrónico liofilizado de «Idioteque», Yorke va farfullando premoniciones fatales y asegura: «We're not scaremongers / This is really happening» [no somos alarmistas / esto pasa de verdad]. Un mensaje en la

carátula sugiere la autosatisfacción vengativa de un industrialo Jeremías que por fin descubre la inminencia del fin del mundo. «You have no one to blame but yourselves and you know it» [no tenéis nadie a quien culpar sino a vosotros mismos, y lo sabéis]. Ambos discos parecen paralizados por el pánico y representan la cara opuesta del posibilismo de *No Logo*. Yorke no consigue salir adelante, no puede actuar.

Amnesiac contiene el tema de Radiohead más próximo a lo que es una canción protesta, «You and Whose Army», aunque tampoco tanto. Lanzada el verano de 2000, con una cáustica dedicatoria a Tony Blair, canaliza a manera de mudo pugilato el desagrado de Yorke por el oportunismo de Blair en la cumbre de Colonia. Cantando con micrófonos amortiguados con cajas de huevos, suelta sus belicosas palabras («Come on if you think you can take us all» [venga, vamos, si crees que puedes con todos nosotros]) con una agitación tan confusa que uno duda que pueda siquiera alzar un puño. Su pulso se acelera sólo cuando se ve liderando una tropa de «caballos fantasmas» contra sus enemigos, pero dura poco y, cansinamente, va degradando los acordes de piano hasta el silencio. Yorke explicó la atmósfera de los álbumes a Simon Reynolds como «la sensación de ser un espectador incapaz de tomar parte».

.....●.....

El 18 de octubre, sólo un par de semanas después de que *Kid A* pasara a ser el álbum más vendido en Estados Unidos, Zack de la Rocha anunció que abandonaba la banda. Las deficientes líneas de comunicación del grupo se habían roto finalmente y *Renegades*, un disco de versiones con canciones protesta clásicas de Bob Dylan, Bruce Springsteen, los Rolling Stones, Minor Threat y MC5, aparecería a título póstumo.

Quedamos muy por debajo de nuestras expectativas —suspira Morello—. Yo confiaba en que, dada la coyuntura histórica pertinente, esta banda de *rock* podría haber comenzado la revolución social en Estados Unidos, para cambiar al país irrevocablemente. No percibía límites al potencial impacto que una fuerza cultural como aquélla podría albergar. Pensaba que ese límite era el cielo. Mis amigos se sorprenden de que diga eso, visto que Rage Against the Machine era considerada la banda política más exitosa comercialmente, lo cual está muy bien, pero mis esperanzas eran mayores.

Compartamos o no la creencia de Morello en el potencial de la banda, el momento de la ruptura resultó tremendamente cruel. Tras haber montado guardia a lo largo del período políticamente más letárgico en décadas, el grupo se desbandó cuando estábamos al borde de un amplio despertar. Estaba, sin duda, el movimiento antiglobalización, que alcanzaría su clímax violento con las batallas callejeras en la ciudad de Génova durante la cumbre del G-8 en julio de 2008, pero se produjeron otras transformaciones que no podrían haber predicho. Sólo 20 días después del

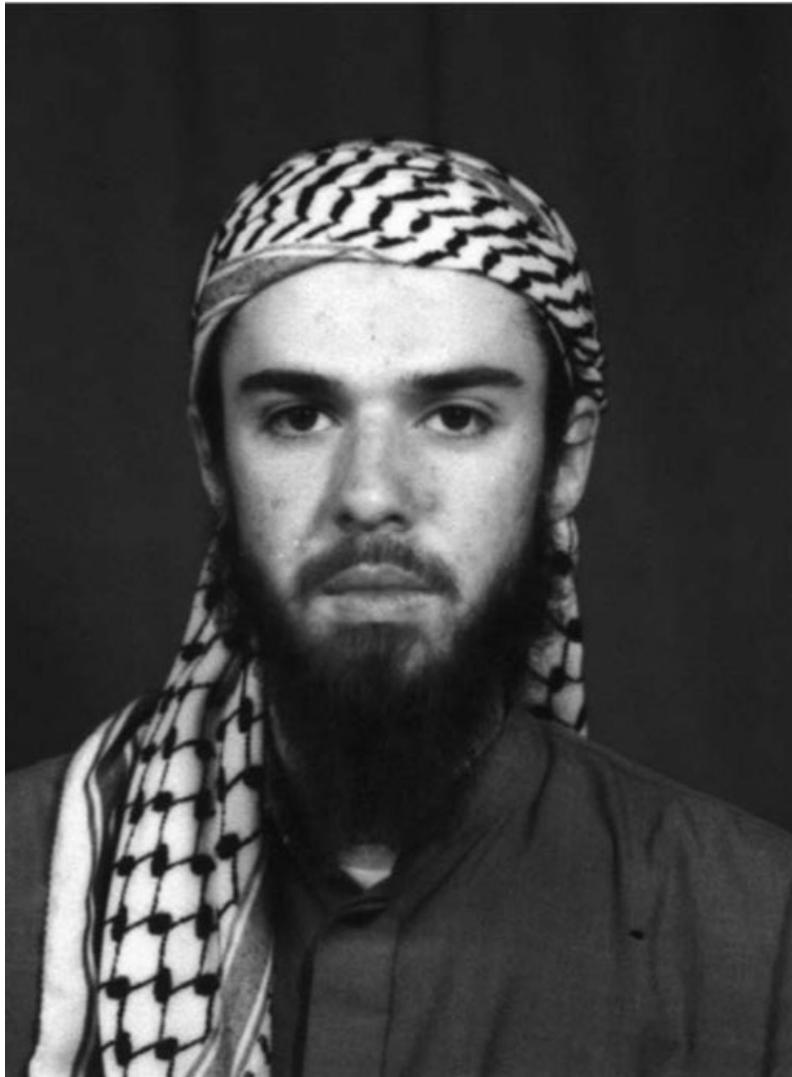
anuncio de De la Rocha, los norteamericanos acudieron a las urnas para elegir a un nuevo presidente.

Nadie pensaba que fueran unas elecciones para el cambio. El vicepresidente Al Gore era un gestor político soso y cauto que acabó perdiendo 3 millones de votos izquierdistas a manos del Partido Verde de Ralph Nader. El candidato republicano George W. Bush se presentó a sí mismo como un «conservador compasivo», con vistas a construir un consenso bipartidista y evitar conflictos en el extranjero. Nader los llamaba «Zipi y Zape»; los comentaristas bromeaban alternando sus iniciales (*Gush* y *Bore*: chorro y engorro). En su vídeo para el sencillo de Rage «Testify», Michael Moore fundió digitalmente a ambos candidatos, comparó su retórica curiosamente parecida y mostró un letrero de una vetusta película de ciencia ficción que rezaba: «¡Parecen ser dos pero hablan como uno!». ^[190]

La contienda ajustadísima concluyó en Florida, donde la batalla por los decisivos 25 colegios electorales del estado se alargó más de un mes entre recuentos y disputas legales, antes de que el Tribunal Supremo, por 5 votos a 4, decretara la interrupción del conteo, premiando así a Bush con la presidencia. Pocos sospechaban que el nuevo presidente seguiría un programa de línea dura y nadie podría haber predicho el acontecimiento súbito y terrorífico que lo alentaría a meter al país en dos guerras largas y desastrosas. En cualquier caso, cabe reseñar lo extraordinario y retrospectivamente ominoso que resulta que, un mes antes de las elecciones, en el álbum más vendido del país apareciera Thom Yorke farfullando esta premonición espantosa: «Ice age coming, ice age coming...» [se cierne la edad de hielo, la edad de hielo...].

«No soy más que un chico norteamericano»

Steve Earle, «John Walker's Blues», 2002



Contar lo indecible tras el 11 de septiembre

Foto de John Walker Lindh, con 19 años, en una escuela religiosa de Bannu, Pakistán, 2000.

Las semanas anteriores al 11 de septiembre de 2001, el cantante de *country-rock* Steve Earle estaba pensando en un álbum de canciones protesta. Ya tenía una en el bote: «Amerika v 6.0 (The Best We Can Do)», un ataque contra el sistema de salud estadounidense que había escrito para la película de Nick Cassavetes *John Q.* Sin embargo, cuando dos aviones secuestrados derribaron el World Trade Center de

Nueva York, otro se estrelló contra el Pentágono y un cuarto, presuntamente dirigido hacia la Casa Blanca, cayó en un prado de Pensilvania, en Estados Unidos pareció cancelarse de golpe toda opción disidente.^[191]

El 14 de septiembre, diversos medios de comunicación reimprimieron un correo electrónico que había hecho circular el coloso radiofónico Clear Channel. Éste listaba más de 150 canciones «de contenido cuestionable» que los DJ debían evitar; entre ellas se contaban «War», «Imagine», «Eve of Destruction» y el repertorio entero de Rage Against the Machine. Clear Channel aclaró enseguida que, más que de una lista negra, se trataba de una simple orientación pero en el clima febril posterior al 11-S, la autocensura era un instinto tan agudo que la mayoría de los DJs acataron la lista por cuestión de «sensibilidad». Tal como comentó Tom Morello de Rage Against the Machine, «en el caso de que nuestras canciones sean “cuestionables” en algún sentido, sería en el de que alientan a la gente a cuestionar el tipo de ignorancia que alimenta la intolerancia. La intolerancia que puede conducir a la censura y a la extinción de las libertades civiles o, en caso extremo, al tipo de violencia que acabamos de presenciar».

Morello tenía razón al observar que la tragedia humana del 11-S estaba, como una nube de polvo, borrando de la esfera pública cualquier debate acerca del contexto político de los ataques y, como apuntó el periodista L. A. Kaufman, «interrumpiendo definitivamente la dinámica creciente de los movimientos por la justicia global». La propia política se volvió «insensible». Steve Earle no tardó en darse cuenta de que Cassavetes ya no le devolvía las llamadas relativas a «Amerika v 6.0»... Según parece, hasta la cobertura sanitaria había dejado de ser tema de debate.

De manera predecible, los norteamericanos abrazaron en masa canciones que pudieran exhibir como un blindaje. La patriótica y sempiterna «God Bless the USA» de Lee Greenwood reapareció en las ondas por todo lo alto, al tiempo que una encuesta de la empresa Harris de finales de septiembre reveló que el 70% de los encuestados había cantado «God Bless America» las últimas semanas. ¿Qué posibilidades tenía una canción protesta en un ambiente así? Desde que Pearl Harbor obligara a los Almanacs a renunciar a sus canciones sindicales, ningún acontecimiento había acallado de modo tan abrupto las voces habitualmente contestatarias. Michael Stipe de R. E. M. se refirió al período como «el gran silencio». Y estaba claro que quien fuera a romper ese silencio las pasaría canutas.

.....●.....

Steve Earle nunca fue un cantante *country* convencional. Fue en 1968 cuando empezó actuando en cafés de San Antonio, Texas, un tierno chaval de 14 años, y su mente se abrió de par en par: por el LSD, por la causa antibélica y por el *Manifiesto comunista*. Marx, según le dijo a su biógrafo Lauren St John, le dio «la idea de que las canciones deberían tratar de algo, de que había más cosas de que hablar que las chicas, por más

que yo siga escribiendo de chicas».

El álbum de debut de Earle, *Guitar Town* (1986), revelaba una humanidad curtida y proletaria inspirada directamente en Bruce Springsteen: el *New York Times* lo bautizó como uno de «los hijos de Bruce». En el disco *Copperhead Road* (1988) tamizó sus conocimientos sobre Vietnam y se convirtió en firme opositor a la pena capital después de trabar amistad con Jonathan Wayne Nobles, un asesino convicto que esperaba ser ejecutado en Ellis Unit One en Texas. Pero su activismo, entre otras cosas, se vio neutralizado por una creciente afición a la heroína y al *crack*, que amenazaban con mandarlo prematuramente a la tumba. Después de desintoxicarse en 1994, reavivó su celo político con el tema contrario a la pena capital «Ellis Unit One» y un lamento por los ideales perdidos, «Christmas in Washington»: «Come back Woody Guthrie / Come back to us now» [vuelve Woody Guthrie / vuelve a nosotros ya]. Cuando le preguntaron si se identificaba con el proletario Guthrie, Earle objetó: «Yo la verdad es que me puedo identificar más fácilmente con Bob Dylan: ser de clase media y sentirse culpable por ello y convertirte en radical por eso mismo».

Earle estaba de gira por Europa en diciembre de 2001 cuando oyó por vez primera el nombre de John Walker Lindh. Lindh era un norteamericano de 21 años, bautizado como John en honor a Lennon y que había crecido en los estados de Maryland y California. Se había empezado a interesar en el islam a través de raperos como Ice Cube y Public Enemy y se convirtió en 1997. Estudió árabe en Yemen y luego prosiguió su formación en una madrasa radical en Pakistán. En mayo de 2001 cortó la conexión con su familia y se trasladó a Afganistán para unirse al régimen talibán y luchar contra los rebeldes de la Alianza del Norte. Entonces, estalló el 11-S.

Antes siquiera de que se hubiera aposentado el polvo en la zona cero, la invasión de Afganistán por parte de Estados Unidos estaba cantada. Los talibanes refugiaban orgullosamente a Osama bin Laden y a Al-Qaeda, los principales sospechosos de los ataques del 11-S, a la vez que rechazaron el ultimátum estadounidense de entregar a todos los líderes de Al-Qaeda y de cerrar los campos de entrenamiento de terroristas en el país. Con el índice de popularidad de Bush disparado al 90% y una proporción similar de norteamericanos favorable a la intervención militar, jamás existió la posibilidad real de evitar el conflicto. Los primeros bombardeos aéreos golpearon Afganistán el 7 de octubre.

Cuando empezó la invasión y la Alianza del Norte pasó a ser aliada de los norteamericanos, Lindh siguió luchando con los talibanes. Fue apresado por la Alianza el 25 de noviembre, escapó al poco durante un levantamiento de los talibanes en la cárcel improvisada en la que permanecía cautivo y fue capturado de nuevo el 1 de diciembre, fecha en la que esta figura algo delirante, enjuta, de labios cortados y voz ronca se presentó al resto del mundo en una entrevista de la CNN.

Earle quedó impactado por el hecho de que Lindh tuviera la misma edad que su hijo Justin.

Me di perfectamente cuenta de que lo que le había sucedido podría haberle pasado a mi hijo, a tu hijo y al hijo de cualquiera —declaró a John Harris del *Guardian*—. Nadie en mi país estaba dispuesto a aceptar eso. Y se trata de una de las historias más norteamericanas que he oído jamás: accedió al islam a través del hip-hop, algo que me resulta fascinante. Ya andaba curioseando fuera de su cultura, como suelen hacer tantísimos chavales norteamericanos.

Earle empezó a escribir una canción desde la perspectiva de Lindh: «No soy más que un chico norteamericano cualquiera, educado por la MTV». Cantando en algo similar a un croar afónico según la voz de Lindh en el vídeo de la CNN, el narrador de «John Walker's Blues» es un adolescente alienado a tientas en busca de una identidad cultural a la que sentir como propia. En Afganistán, «lucha por lo que cree» y lo devuelven «a tierra de infieles». El coro es una frase del Corán («Asshadu an la illaha il Allah» [no hay más Dios que Dios]) y el cierre de la canción es la grabación de una plegaria coránica. Dejando de lado el contexto políticamente cargado, se trata de una clásica canción de un fuera de la ley encarnada en primera persona, en la que Lindh ejerce de sucesor del reo cantado por Death Row en «Billy Austin» y del desesperado veterano del Vietnam que aparece en «Copperhead Road».

Cada vez se me hizo más claro que John Walker estaba siendo utilizado como advertencia para cualquier norteamericano que se saliera de la norma mientras se libraba esta guerra contra el nuevo hombre del saco —explicó Earle—. Yo estaba tratando de humanizarlo porque todo el mundo se empeñaba en demonizarlo.

Sin embargo, la ebullición patrioterica en Estados Unidos durante 2002 hacía particularmente difícil propagar esta suerte de empatía. Cuando le contó a su amigo Elvis Costello sus planes de sacar la canción, éste contestó que «estaba como una chota».

Earle incluyó la canción en su álbum siguiente, *Jerusalem*, donde acompañaba a la recuperada «Amerika v 6.0 (The Best We Can Do)», así como al mensaje de «todo se andará» en «Ashes to Ashes», a la antibélica «Conspiracy Theory» y a la canción homónima del álbum, acerca del punto muerto en que se hallaba Oriente Medio. El disco debía salir en septiembre de 2002, pero algunas copias fueron enviadas a ciertos críticos un par de meses antes y entonces estalló la tormenta. «Perversa balada celebra a la rata talibán», ladró el *New York Post* el 21 de julio. «¿Alguien puede creer que un norteamericano pudiera haberle escrito un panegírico a Hitler durante la Segunda Guerra Mundial?», preguntó absurdamente un comentarista en la CNN.

En aquel mismo momento, las emisoras *country* no dejaban de amartillar otra canción de Nashville: el aullido guerrero de Toby Keith «Courtesy of the Red, White and Blue (The Angry American)», donde Keith no dejaba sin tocar ninguna tecla patrioterica: la bandera ondeando orgullosa, el tañido de las campanas de la libertad, el vuelo majestuoso de un águila, una estatua de la libertad agitando el puño, Afganistán

«encendido como el 4 de Julio», etcétera, como si fueran otros tantos adhesivos pegados a la furgoneta de un paleta.

Ese disco me avergüenza —se quejaba Earle—. Pretende complacer a cierta audiencia, pero hacerlo en las circunstancias presentes es peligroso. Me temo que alguien de tez oscura y ropa distinta a la que se suele vestir en Tennessee salga malparado por culpa de esta canción. Me asusta.

Mientras la canción de Keith volaba alto, Earle escribió para la carátula de *Jerusalem*: «Últimamente, me siento como el hombre más solo de Norteamérica».

.....

Pero Earle no era la única voz disidente en la música norteamericana, aunque hubiera que hurgar un poco para encontrar otras. El hip-hop, por ejemplo, se había visto agarrotado por los ataques del 11-S y había acallado su ya menguante voz antisistema. Algunos raperos cuyo orgullo territorial no solía ir más allá del patio trasero de su casa, se transformaron de pronto en patriotas de lo más machote. «Respaldamos a Estados Unidos —le dijo al *Washington Post* el magnate del rap Suge Knight—. En este momento, ya no existen el gueto, las clases medias y los ricos: sólo Estados Unidos».

Así pues, Wu-Tang Clan se salió de su laberinto de matemáticas islámicas y misteriosas teorías de la conspiración para proclamar «America, unidos podemos, divididos caemos», en su tema «Rules»; el MC Mystikal de Nueva Orleans, veterano de la Primera Guerra del Golfo, grabó la desafiante «Bouncin' Back (Bumpin' Me Against the Wall)»; MC Hammer convenció a un puñado de congresistas estadounidenses de que bailaran en el vídeo de su nuevo y vigorizante sencillo «No Stoppin' Us (USA)», y Canibus fue más lejos que nadie en la demencia belicosa de su «Draft Me!»: «I wanna fight for my country / Jump in a Humvee and murder those monkeys!» [quiero luchar por mi país / montarme en un Hummer y asesinar a esos monos]. No es que este estilo de letras fuera algo habitual, pero resultaba sorprendente que se llegara siquiera a expresar tales sentimientos. En «What Would You Do», el rapero Paris soltaba: «Before 9/11 motherfuckers could't stand [Bush's] name / Now even niggas waving flags like they lost their mind» [antes del 11-S los hijoputas no toleraban el nombre [de Bush], / ahora hasta los *niggers* ondean banderas como dementes].

¿Cómo llegó a suceder esto? Sin duda, el dinero que había en juego no incitaba a tentar a la suerte: existía el riesgo de perder espacio en las ondas, ventas y contratos de patrocinio, de denuncias históricas por parte de los tabloides y locutores radiofónicos. Mejor calladitos. Pero sucede también que en muchos casos no había siquiera ganas de hablar: el músculo de la protesta estaba flácido.

Durante los años Clinton no hubo un enemigo común del que alimentarse, de modo que el hip-hop tendió hacia un modo más relajado —sugiere Damien Randle del dúo de Houston Legendary K. O.—. Para cuando Bush hijo asumió el cargo, la industria creía que los consumidores no deseaban volver al rollo sociopolítico y preferían mantenerse en la onda escapista.

Criticar la guerra requería cierto grado de conocimiento geopolítico. Por el contrario, para responder a una atrocidad palmaria cometida en el corazón de la nación (y Nueva York era también el epicentro del hip-hop) bastaba una reacción visceral. Así que la reducida disensión que se dio provino de veteranos curtidos como Public Enemy («Son of a Bush»), Paris (*Sonic Jihad*), Nas («Rule») y Michael Franti («Bomb the World»), todos los cuales tenían poco que perder en términos de aprobación mayoritaria.^[192]

El mundo del *rock* se mantuvo, si cabe, más discreto. Mientras Earle estaba siendo sometido a juicio por los tabloides, otra voz progresista de largo recorrido, Bruce Springsteen, surcó un curso peculiar con su álbum sobre el 11-S, *The Rising*. Sin ondear la bandera ni quemarla, se dirigió a los equipos de salvamento y a las propias víctimas con un relato edificante sobre la resistencia y el renacer. «Todo lo que la gente tiene es esperanza —explicó—. No se puede dejar de ser crítico, pero la esperanza se basa en el mundo real: la vida, la amistad, el trabajo, la familia, el sábado noche. Ahí es donde reside». Se trataba de viejos temas springsteenianos, desempolvados y aprovechados para la ocasión.

Para cuando la tormenta mediática azotó a Steve Earle, no obstante, la atención del mundo estaba virando de la misión presente en Afganistán a otra inminente y más controvertida en Irak. «Ha sido un año largo y extraño y, os doy mi palabra, el que viene será más largo y más extraño —declaró Earle ante el público de Filadelfia aquel otoño—, pero recordad que, digan lo que digan, nunca jamás resulta antipatriótico ni antiamericano cuestionar lo que sea en una maldita democracia».

.....

En marzo de 2003, un grupo de congresistas que se reunió con la consejera de Seguridad Nacional Condoleezza Rice recibió una visita sorpresa del presidente Bush. «Que se joda Sadam —soltó el comandante en jefe—. Lo vamos a liquidar». La administración Bush estaba repleta de halcones conservadores en política exterior, tales como Donald Rumsfeld y Paul Wolfowitz, quienes creían que Estados Unidos debía suprimir regímenes potencialmente peligrosos con ataques preventivos, en lugar de limitarse a «contenerlos» mediante sanciones e inspecciones. Creían que el mundo era un campo de minas y que sólo Estados Unidos tenía el poder y la autoridad moral para despejarlo. En lo más alto de su lista de objetivos estaba el Irak de Sadam Husein y el 11-S les brindó una oportunidad de oro. Tan pronto como Tony

Blair, que ya tenía cierta práctica en lo que él llamaba intervención humanitaria en Kosovo y Sierra Leona, se dio cuenta de que Bush tenía a Irak en el punto de mira, decidió que Gran Bretaña no tenía más opción que la de arrimarse a Norteamérica.

Sea como fuere, la prevención no era una doctrina fácil de vender a la población de ninguno de los dos países, de tal modo que el *casus belli* oficial se reveló más que maleable. De entrada, la administración Bush trató de demostrar la existencia de vínculos entre Irak y los secuestradores del 11-S. Cuando tales vínculos se demostraron inexistentes, reunieron pruebas que señalaban a Sadam como poseedor de armas de destrucción masiva (ADM) e ignoraron todo hallazgo que demostrara lo contrario. El caso fue alegremente sazonado con los abusos de los derechos humanos por parte de Sadam, su violación de las resoluciones de la ONU y la amenaza potencial que representaba para la estabilidad de la región.

Bush deseaba apartar a Sadam a través de la acción militar, justificada por la conjunción de terrorismo más ADM —revelaba un informe secreto de Downing Street en julio de 2002—, pero las pruebas de espionaje y los hechos se fueron apañando según el objetivo trazado.

Por espurios que resultaran muchos de los motivos aducidos, se logró así domeñar a la oposición: si los expertos afirman que Sadam es una fuerte amenaza, quizá así sea. La incertidumbre nutría la apatía, tal como Gus Garvey, líder de la banda Elbow de Manchester, descubrió cuando el grupo tocó en el festival V en agosto de 2002.

Yo dije «Sé que vais a pasar una tarde fantástica» y todos aclamaron. «Sé que vais a pillar una buena cogorza» y todos aclamaron. «Sé que vais a decir a vuestros líderes electos que no deben matar a nadie en vuestro nombre», y se hizo un silencio pétreo entre los 17 000 asistentes. Aquello me dejó completamente anonadado.

Unos meses después, Elbow ensayó una versión deliberadamente afectada de «Something in the Air» de Thunderclap Newman, a modo de comentario satírico.

El original resulta bastante radical —dijo Garvey—. Nosotros deseábamos darle un aire letárgico, casi cómico, porque hoy en día existe un espíritu letárgico general entre la juventud. Los jóvenes siempre han sido los que han alzado la voz y ahora resulta que a nadie le importa un huevo. Eso da más miedo que la propia amenaza. Expresar tu opinión o desafiar a la autoridad ya no es guay. Si te ven agitando el puño sobre una tarima la cosa resulta casi excesivamente sesentera.

Garvey canalizaría más tarde su decepción con la enfurecida «Leaders of the Free World» (2005): «Creo que se rompió un eslabón, como si los sesenta no hubiesen ocurrido».

A finales de 2002, Garvey era uno de los únicos seis nombres provenientes de la

música popular registrados en la web Stop the War, una representación enclenque comparada con las docenas de escritores, actores y cineastas. Los otros eran Billy Bragg, Brian Eno, Kevin Rowland (excantante de los Dexy's Midnight Runners), Damon Albarn de Blur y Robert «3D» Del Naja del dúo Massive Attack. Albarn, un pacifista comprometido, había llevado una camiseta de CND [Campaña para el Desarme Nuclear] a la gala de los premios MTV Europa en noviembre de 2001 y proclamó: «Bombardear uno de los países más pobres de la tierra es injusto. Tenéis una voz, usadla». «Me sentí bastante idiota —dijo unos meses después—. Sentí que estaba solo, pero estoy contento de haberlo hecho».

Del Naja se sentía «algo inseguro» acerca de la Guerra de Afganistán, pero se oponía firmemente a cualquier acción en Irak. Él y Albarn empezaron a hablar regularmente acerca de la situación y a forjar vínculos con el recién fundado movimiento Stop the War y con el venerable CND, a fin de movilizar a los fans musicales para que se sumaran a las manifestaciones. Del Naja es una peculiar y entrañable combinación de curiosidad intelectual, principios y modestia, que no se adentró en la arena política hasta la segunda intifada palestina del año 2000. Para el caso que nos ocupa, decidió contactar con otros músicos a través de sus mánagers en lugar de hacerlo directamente, a fin de no ser acusado de practicar chantaje moral. Para su perplejidad y la de Albarn, las respuestas fueron inamovibles: no.

Había diversas razones para ello. Algunos estaban verdaderamente convencidos de que existía justificación para la guerra; algunos llegaron incluso a preguntar a Del Naja si apoyaba a Sadam. Otros temían la controversia. También los había que estaban hartos de verse atacados por su visión política. «No me resulta factible decir nada —dijo Nick Wire de Maniac Street Preachers—. Creo que sería malinterpretado». Otros dudaban de que su implicación fuera a servir de nada. «Quizá quienes seguimos creyendo que tiene sentido implicarse en la acción política estemos pasados de moda —dijo un apurado Brian Eno—. Quizá [otros músicos] piensen que el debate no conduce a nada. Y a veces estoy de acuerdo». O, tal como lo expresó el líder de Oasis Liam Gallagher, «Nadie va a escuchar a un cretino de Blur... Si nadie escucha siquiera a Bono».

Pero muchos declinaron por los mismos motivos por los que algunos músicos de simpatías laboristas rehuyeron la movilización de Red Wedge: no querían firmar por una campaña que era de otro.

Creo que se trata de un problema de vanidad —reflexionó Del Naja—. Los grupos gustan de identificarse con causas específicas. Lo que Damon y yo tratamos de hacer es trascender un poco todo eso, pero, a medida que la cosa avanzaba, dejamos de pensar en los grupos y nos pusimos a pensar en la gente.

Del Naja y Albarn acabaron sumándose a unos 400 000 manifestantes en Londres para la primera gran marcha organizada contra la guerra en septiembre de 2002,

firmaron peticiones, escribieron blogs apasionados y pagaron anuncios en los semanarios musicales destinados a concienciar a la población. Lo que no hicieron, sin embargo, es escribir canciones al respecto: «Se necesita un talento especial, del que no creo estar dotado, para escribir una canción que te absorba sin mostrarte dogmático en el discurso», dice Del Naja.

Una persona con la que este par no contactó, y quizá habrían debido, fue el hombre que grabó la primera canción protesta importante sobre las guerras de Bush y Blair: el antiguo niño de banda adolescente convertido en estrella mimada del *soul* George Michael. Fue una lástima que su tema de agosto de 2002 «Shoot the Dog» tuviera un ritmo dance-pop algo anodino, una letra incoherente y contara con un vídeo animado más bien estúpido, pero la valentía del autor resulta innegable. Michael fue ridiculizado en los tabloides de ambas orillas del Atlántico.

Me deprimió terriblemente la ausencia de muestras de apoyo —se quejaba más tarde—. ¿Qué clase de esnob había que ser para no pedirme que continuara participando en aquello? Acababa de dar un paso al frente. En realidad, había hecho un disco para verme escarnecido. Leí las entrevistas con Damon Albarn: resultaba terriblemente simplista y estaba muy desinformado. Y, ya sabes, por entonces se creían demasiado buenos como para llamarme a mí.

Entre tanto, una figura mayúscula de la que se habría esperado que se uniera al bando antibélico, vista su rabia ante la realidad centroamericana en los ochenta, mantenía un diplomático silencio. Bono se había convertido en portavoz para las cuestiones de desarrollo del Tercer Mundo y sentía que cualquier comentario acerca de Irak podría enemistarlo con los políticos responsables de la ayuda exterior.

Te preguntan: «¿Ya no alzas la voz? ¿No sales a la calle?» —dice Bono—. Yo renuncié a ese derecho tan pronto como estuve en la posición de expresar las aspiraciones de millones de personas que no tienen voz. Le dije a Condi [Rice] «Piensa en lo que pasó en Irlanda. El ejército británico llegó a Irlanda para proteger a la minoría católica, pero cuando uno se apuesta en las esquinas con casco y uniforme caqui, armado, enseguida pasa a ser el enemigo». Aunque yo no estaba allí para eso.

Sean cuales fueren las razones, para el resto de los años Bush se estaba imponiendo una pauta de desunión: varios músicos dispares expresaban su disensión, sintiendo a la vez que eran los únicos en hacerlo. Las protestas fueron llegando en cuentagotas, a menudo en forma de canciones colgadas en la web. Algunas, como el solemne tema acústico de R. E. M. «Final Straw», el ardiente hip-hop de Zack de la Rocha «March of Death» y la sardónica «The Price of Oil» de Billy Bragg, eran temas potentes. Y otras, como «In a World Gone Mad» de Beastie Boys y la asombrosamente petulante «We Want Peace» de Lenny Kravitz, no. Para ser honestos, ninguna arrastraba a su audiencia con la eficacia con que Toby Keith

extasiaba a la suya. En cualquier caso, el pronunciamiento político definitorio del mundo musical en aquel período —de hecho, el más significativo en muchos años— no fue una canción sino un comentario espontáneo formulado en un escenario londinense.

.....

Antes del 10 de marzo de 2003, nadie habría señalado a las Dixie Chicks como potenciales provocadoras. Natalie Maines, Emily Robison y su hermana Martie Maguire eran de Lubbock, Texas, un sólido feudo republicano. Cuando cantaban el himno nacional en los partidos de los Texas Rangers en la década de los noventa, el gobernador George W. Bush y su esposa se sentaban en tribunas de primera fila y solían charlar con ellas. En enero de 2003, interpretaron el himno nacional durante el espectáculo del tiempo de descanso de la Superbowl. Unas semanas después, el 1 de marzo, alcanzaron un récord de venta de entradas, facturando 49 millones de dólares para su gira inminente. Su álbum *Home* seguía por sexta semana en lo alto de las listas de *country*, con el sencillo «Travelin' Soldier», que llevaba el mismo camino. No había duda de que eran las novias del *country*.

Por entonces, Estados Unidos y sus aliados estaban a pocos días de la guerra con Irak. Durante meses, Blair había concentrado sus esfuerzos en asegurarse una nueva resolución de la ONU para autorizar la invasión, pero el presidente francés Jacques Chirac declaró que vetaría la resolución, al tiempo que un portavoz de la Casa Blanca dejaba claro que si Naciones Unidas no actuaba, Estados Unidos se encargaría de hacerlo. Los entresijos que se revelaron más tarde, esto es, que Estados Unidos y Reino Unido ya tenían decidida su guerra, confirmaron lo que muchos opositores a la guerra empezaban ya a sospechar. El 15 de febrero, los manifestantes contra la guerra marcharon por 600 ciudades de todo el mundo, algo que aprovechó Michael Moore para montar algunas de las imágenes del vídeo para el tema «Boom!» de System of a Down. Entre el millón largo de personas que se manifestaron en Londres estaban Del Naja, Albarn y Bragg. «Había una sensación de jubilosa inocencia en la creencia de que podríamos cambiar algo —dice Del Naja—, pero, por lo que parecía, aquello no iba a suceder».

Los titulares del 10 de marzo iban cargados de ADM, ultimátums y escaramuzas diplomáticas de última hora. Aquella noche, la gira Top of the World de las Dixie Chicks despegaba en el Empire del área londinense de Shepherd's Bush. Tras interpretar «Travelin' Soldier», una canción apolítica sobre un soldado en Vietnam, Maines declaró ante el público:

Sólo para que lo sepáis: estamos del lado bueno con todos vosotros. No queremos esta guerra, toda esta violencia —hizo una pausa, sonrió, jugueteó con los cabezales de la guitarra—. Y nos avergüenza que el presidente de Estados Unidos sea de Texas.

Mientras la sala hervía con una cálida aclamación, Maines sonrió abiertamente a sus compañeras.

Me agarró un calentón de pies a cabeza —dijo más tarde Robison a *Time*—. Un acelerón del tipo «Ay, ay, ay, mierda». Y no es que no estuviera totalmente de acuerdo con ella, sólo que pensé «Esto se va a poner feo».

Si no hubiera sido por la reportera del *Guardian* Betty Clarke, el incidente podría haber pasado desapercibido, pero ahí estaba una superestrella de la Norteamérica media condenando explícitamente el apremio de Bush por ir a la guerra: sin duda, aquélla merecía un comentario. Una influyente web conservadora, FreeRepublic.com, se abonó al suceso y empezó a movilizar a sus bases para una campaña de boicot. «Travelin' Soldier» fue apartada de los repertorios radiofónicos e inició su caída libre en las listas de éxitos, al tiempo que las ventas de *Home* se redujeron a la mitad en una semana.^[193] Lipton Iced Tea retiró su lucrativo patrocinio de la gira y algunas emisoras de radio dispusieron contenedores de basura para que los escandalizados fans pudieran arrojar sus cedés de las Dixie Chicks. «Deberían mandar a Natalie a Irak, atarla a una bomba y lanzarla sobre Bagdad», dijo por teléfono un oyente de la emisora WDAF-AM 61 Country. Algunos estadounidenses dotados de buena memoria pudieron pensar en la histeria que rodeó a John Lennon tras decir que los Beatles eran más populares que Jesucristo o en la controversia entre Pete Seeger y la HUAC. Merle Haggard, antaño azote de los jipis, se remontaba más atrás aún, al decir que aquel furor «me recuerda a las cosas que leí sobre Berlín en 1938. Me cabreó, la verdad».

El pecado aparente de las Dixie Chicks era triple: habían insultado personalmente al presidente; lo habían hecho desde suelo extranjero, y habían desafiado a la audiencia republicana de la música *country*. «Tenía que ser un grupo al que se identificara como unas chavalas norteamericanas de toda la vida —reflexionó luego Maguire—. Quien lo dijera tenía que ser la voz improbable de lo que parece ser el corazón conservador de Norteamérica. Fue perfecto». En virtud del género musical que cultivaban, el trío se convirtió en el blanco de la furia patriótica de la Norteamérica media; el clamor airado con que fue saludada la banda de *rock* alternativo Pearl Jam cuando cantaron la satírica «Bu\$hleaguer» con una máscara del presidente colgando del micro del cantante Eddie Vedder, se quedó en nada comparado con la vorágine que engulló a las Dixie Chicks.

El 14 de marzo, dos días después de que apareciera la reseña del *Guardian*, Maines ofreció una disculpa comedida por su comentario «irrespetuoso», a la vez que insistía en la necesidad de hallar una solución diplomática a la situación en Irak. Como le aclaró más tarde a la entrevistadora Diane Sawyer, sentía que había elegido «la expresión equivocada»: «¿Lamento haberlo dicho así? Sí. ¿Lamento haber hablado? No».

Maines no era ninguna alborotadora. No había llamado a asesinar a Bush. No había clamado furibunda contra Amérikkka. Simplemente se había atrevido a expresar una opinión compartida, según revelaban las encuestas, por la gran mayoría de la población mundial. Si sus excusas hubieran sido aceptadas, quizá el asunto se hubiera zanjado ahí. Sin embargo, enemigos anónimos arrojaron basura en el exterior de la casa de Robison y mandaron cartas al padre de Robison y Maguire, llamándolo traidor. Pat Buchanan, el antiguo asistente de los presidentes Nixon y Reagan, la llamó las «Dixie Twits» [cretinas]. El rottweiler de Fox News Bill O'Reilly dijo que se trataba de «una crías necias que merecen una azotaina». Hasta el propio presidente expresó su opinión. «Las Dixie Chicks son libres de expresar lo que piensan — musitó—, pero no deberían sentirse heridas sólo porque algunas personas no quieran comprar sus discos... Ya saben, la libertad es una calle de doble sentido».

El trío, especialmente Maines, derrochaba una energía temeraria. Posaron desnudas para la portada de *Entertainment Weekly* con sus cuerpos marcados por algunos de los adjetivos con que se las había calificado las últimas semanas, tanto positivos («patriotas», «valientes») como denigrantemente negativos («zorras dixie», «ángeles de Sadam»). En una escena de *Shut Up and Sing*, un documental acerca de la controversia, se ve a la banda debatiendo si su carrera se recuperaría alguna vez del veto radiofónico. «Ya que la hemos jodido —reflexiona Maines—, pienso que tenemos la responsabilidad... —se detiene, sonrío— ¡de seguir jodiéndola!».

La parte norteamericana de la gira *Top of the World* se inició en Greenville, Carolina del Sur, el 1 de mayo, el mismo día en que el presidente Bush cantó victoria sobre la pista de aterrizaje del portaaviones *Abraham Lincoln*, ante una pancarta que rezaba «misión cumplida». Lamentablemente para las Dixie Chicks, Bush emergía justificado. La invasión había comenzado al alba del 20 de marzo y Bagdad cayó el 9 de abril. El derribo debidamente escenificado de la estatua de Sadam por una multitud de regocijados iraquíes pudo verse en el mundo entero. En el exterior del local de Greenville donde se celebraba el concierto, los voceros de Bush blandían carteles con lemas como «juzga a las Chics [sic] por traición». En el interior, Maines invitaba ingeniosamente a sus detractores a que las abuchearan, «porque apreciamos la libertad de expresión». Cuando Toby Keith mostró una imagen de Maines acariciando a Sadam, la cantante contraatacó con una camiseta improvisada en la que se leía «FUTK» [Jódete, Toby Keith] y que, afirmó impávida, equivalía a «Friends United Together in Kindness» [Amigos Unidos en Hermandad]. Sin embargo, algunos de sus oponentes eran más peligrosos: en Dallas, fueron escoltadas al escenario por la policía tras recibir una carta anónima en que se decía que Maines sería asesinada durante el concierto. Iban curtiéndose a cada paso, hasta empezaron a bromear sobre ello. En una conferencia de prensa Martie Maguire dijo: «Hemos sabido que han convertido nuestra experiencia en un verbo: “you can get Dixie Chicked” [te podrían dixiechiquear] —sonrió—. Bueno, si hemos de servir de ejemplo, muy bien».

Tras el asunto de las Dixie Chicks, el escenario varió. Maines, Robison y Maguire habían sido acosadas, abucheadas, boicoteadas y amenazadas y no sólo habían sobrevivido, sino que habían emplazado la causa antibélica en primer plano como ningún otro músico lo había hecho hasta entonces. Y lo hicieron en el cénit de la popularidad de la guerra. Cuando Bush perpetró su discurso de «misión cumplida», su índice de popularidad rondaba el 70%, un nivel desde el que iniciaría un descenso imparable.

Sin duda, algo no funcionaba en Irak. Las victoriosas fuerzas de la coalición no parecían tener una visión clara para construir una nación democrática y segura. Las semanas siguientes a la derrota de Sadam habían sido testigo de saqueos y caos desenfrenados en las calles, ante lo que Donald Rumsfeld respondió alegremente: «Siempre pasan cosas... La libertad es algo caótica». En mayo, el recién nombrado jefe de la Autoridad Provisional, el diplomático Paul Bremer, tomó la catastrófica decisión de disolver el ejército iraquí, dejando a su suerte a 40 000 soldados contrariados y sin blanca. El proceso de desbaazificación afectó a miles de empleados estatales pertenecientes al Partido Baaz, originando así un vacío profesional y abriendo una brecha en el seno de la sociedad iraquí. En agosto, el cuartel general de Naciones Unidas en Bagdad fue destripado por una bomba terrorista. ¿Era éste el aspecto que debía mostrar la victoria?

Del mismo modo en que la gestión de la operación parecía precaria, la justificación moral original para dar libre curso a la guerra se desmoronaba. La cantidad ingente de armas de destrucción masiva en posesión de Sadam no aparecía por ningún lado y cada vez había más dudas de que existieran realmente. En Reino Unido, la BBC anunció que el informe crucial del gobierno de septiembre de 2002, que fijaba el potencial iraquí en armas de destrucción masiva, había sido maquillado para exagerar la amenaza. La fuente del rumor, un asesor científico del Ministerio de Defensa llamado David Kelly, fue convocado ante el comité de Asuntos Extranjeros, donde apareció aturdido y confuso. El 18 de julio, su cadáver fue hallado en Harrowdown Hill, cerca de su casa de Oxfordshire, en lo que parecía ser un suicidio (su muerte inspiró el perturbador tema acusatorio de Thom Yorke «Harrowdown Hill»). Muchos británicos que habían respaldado la guerra empezaron a sentirse estafados; aquéllos que se habían opuesto a ella se sentían demasiado asqueados como para regodearse.

La gran canción internacional del verano fue «Where Is the Love?», del grupo rapero de Los Angeles Black Eyed Peas. Este himno pacifista, aparentemente modelado en «What's Going On», incluía una controvertida frase que llamaba «terroristas» a la CIA y otra más que soltaba directamente «A war is going on but the reason is undercover» [la guerra llega pero el motivo sigue oculto]. El líder de la banda, will.i.am, había empezado a escribirla después del 11-S y la grabó los días que

condujeron al estallido del conflicto. «Nunca pensé que la fueran a emitir en la radio —confesó—. Si lo hubiera sabido, nunca habría dicho eso. De verdad».

Una banda sonora estival algo distinta fue *Hail to the Thief* de Radiohead. La frase del título había sido empleada por los críticos de la victoria electoral de Bush en 2000, lo que otorgaba al álbum un tinte manifiestamente político. El título provisional, bastante mejor, había sido *The Gloaming*, un vocablo anticuado para «crepúsculo». «Aquel crepúsculo —explicó Thom Yorke— [era] la sensación inminente de volver a la Edad Media. El aumento de toda esta intolerancia, estupidez, temor e ignorancia reaccionarias». Otro posible título fue *The Lukewarm* [el indiferente], alusivo a la palabra dantesca para referirse a «las personas a las que todo les importa un huevo... Los indiferentes están al borde del infierno, merodeando junto a las puertas pero sin poder salir. Parecen preguntarse: “¿Qué hacemos aquí? No hemos hecho nada”. Y a ojos de Dante “ése es precisamente el motivo; lo jodisteis todo; dejasteis que pasara”».

Yorke se había convertido en padre en el año 2001 y pasaba mucho tiempo en casa con su hijo, escuchando los noticiarios de Radio 4. Cuando una frase saltaba de la radio y captaba su atención, la apuntaba. Aquellas letras se convirtieron en revoltijos de lenguaje prestado, podados de contexto pero cargados de brotes de significado siniestro, que parecían comunicarse mediante el lenguaje encantado y sombrío de las fábulas. «Aquél era el ruido que se escuchaba en mi casa, de modo que fue el ruido que acabó en las canciones —le dijo a John Robinson de *NME*—. Todo tenía muy mala pinta».

Sin duda, Yorke había estado diciendo que la cosa pintaba mal a lo largo de toda su carrera, pero desde el último álbum de Radiohead los acontecimientos mundiales se habían apresurado a corroborar sus lúgubres imaginaciones. Los ataques del 11-S, Afganistán, Irak: vuelve la era del hielo. La música de Radiohead hablaba a los temores de la gente; «Where Is the Love?» expresaba un pacifismo vago y consolador; Steve Earle y las Dixie Chicks mostraron compasión y valentía ante el panorama. Por fin, la diversidad de preocupaciones empezaba a encontrar su propia voz.

El 5 de junio, Michael Stipe acudió con algunos amigos a ver el concierto de Radiohead en el Beacon Theatre de Nueva York. Durante la interpretación de «No Surprises» apreció algo digno de consideración. Cuando Yorke suspiraba la frase «Derroca al gobierno, no nos representa», la multitud coreó la letra con un aullido casi desesperado. El despertar de la disensión que había empezado con Steve Earle había hallado por fin su voz.

Sentía que empezaba el punto de inflexión —le dijo Stipe a Craig McLean del *Independent*—. Tras pasar por lo que yo llamé «el gran silencio»... en que la gente no podía levantar la voz... en aquel momento, aquello cambió. Me di cuenta de que la cosa empezaba a moverse.

«Canta conmigo en la era de la paranoia»

Green Day, «American Idiot», 2004



El regreso fallido de la canción protesta

El presidente George W. Bush hablando a sus simpatizantes en el Evesham Recreation Center de Marlton, Nueva Jersey, 18 de octubre de 2004.

En mayo de 2006, Neil Young lanzó *Living With War*, un estallido iracundo contra el presidente Bush, grabado a toda prisa, que constituía su declaración política más directa desde «Ohio». «Tenía la esperanza de que apareciera algún joven y dijera algo, cantase alguna canción al respecto, pero nadie apareció y por eso lo hago yo mismo», explicó Young posteriormente, presentándose como un viejo pistolero huraño dispuesto a hacer el trabajo que las generaciones jóvenes eran demasiado gallinas para acometer. Su relato tenía gancho, pero faltaba a la verdad. El caso es que los artistas jóvenes sí estaban cantando canciones al respecto, bastaba con que Young se hubiera prestado a escuchar. Para cuando salió *Living With War*, el índice de popularidad del presidente Bush había alcanzado un nuevo mínimo del 31% y los músicos hacían cola para lanzar tomates a la cabeza del jefe del estado.

Ello no significa que Young mintiera deliberadamente. Debió de creer que estaba contando la verdad, porque la mayoría de la gente así lo veía. «¿Los artistas de hoy día son apáticos o es que el público se muestra reacio a las palabras mayores?», preguntaba el *St. Petersburg Times* de Florida en un artículo de agosto titulado «The

Dying Protest Song» [la agonizante canción protesta]. Durante la Guerra de Vietnam, un puñado de canciones antibélicas habían adquirido tal fuerza de arrastre cultural que parecía como si todo el mundo anduviera metido en ese asunto. Durante la guerra en Irak, ocurrió lo contrario: mucha gente compuso canciones, pero parecía como si nadie lo hiciera. Y en lugar de propagarse como un movimiento, una miríada de canciones protesta acabaron posándose en el suelo como copos de una nevada primaveral: frágiles, dispersos, sin cuajar.

Bush, según algunas estimaciones, era el peor presidente que había tenido el país: el arquitecto de dos impopulares e interminables guerras, el hombre que había permitido que el huracán *Katrina* de 2005 se convirtiera no sólo en una tragedia sino también en una catástrofe nacional y un matón sembrador de cizaña. Si se dio alguna vez la ocasión propicia para el regreso de la canción protesta, fue sin duda durante su zafia administración. Sin embargo, incluso cuando dichas canciones hicieron acto de presencia, la impresión general era otra. Así que la pregunta no es «¿Dónde han ido a parar todas las canciones protesta?» sino «¿hay alguien ahí?».

.....

A medida que se abría la veda electoral para las presidenciales a principios de 2004, lo que había en juego parecía infinitamente más arriesgado que cuatro años. La situación en Irak se revelaba cada vez más alarmante. En enero, los agentes de la CIA en Bagdad advirtieron de que el país podía estar a las puertas de una guerra civil, al tiempo que los bombardeos y los secuestros se convertían en moneda corriente. Los inspectores estaban a punto de concluir que cualquier arma de destrucción masiva que Sadam hubiese podido tener había sido destruida mucho antes de la invasión. En abril, la frágil autoridad moral de la coalición se rompió en pedazos debido a las fotografías de tortura y humillaciones infligidas a los presos iraquíes en la prisión de Abu Ghraib. En agosto, el total de muertos estadounidenses alcanzó la cifra de 1000. Parecía el momento oportuno para una estentórea canción contra el presidente Bush. [194]

Un día, en 2003, Billie Joe Armstrong, líder del grupo punk Green Day, conducía hacia su estudio en Oakland cuando una canción patriota de Lynyrd Skynyrd sonó en la radio. «Venía a decir “estoy orgulloso de ser un paleta” y pensé “santo Dios, ¿cómo podía estar orgulloso de algo así? Eso es exactamente de lo que estoy en contra”», recuerda. Cuando llegó al estudio, escribió su réplica en un arrebato furioso: un codazo en las costillas llamado «American Idiot». «Miré a los chicos en plan “¿os sabe mal que lo diga así?” y ellos “no, estamos de acuerdo contigo”. Y nos pusimos manos a la obra». [195]

.....

Armstrong se sienta en un sofá en la sala estilo hangar del estudio de Green Day. En

la pared, a su espalda, cuelga una enorme bandera de Estados Unidos, frente a la cual se alinean docenas de guitarras como soldados en un desfile. Tiene grandes ojos como de oso panda, es enjuto y despliega la energía desquiciada de un adolescente. Él y los «chicos», el bajista Mike Dirnt y el baterista Tre Cool, emergieron jovencísimos de la escena de la calle Gilman en Berkeley e incurrieron en la ira de Tim Yohannan cuando firmaron para un gran sello en 1993. «Está bien que seas consciente de la actualidad, pero cada paso que dabas tenía que ser políticamente correcto», suspira Armstrong, aún dolido por su expulsión de la burbuja de *Maximum Rocknroll*. «No podías disfrutar del momento. Siempre te comías la cabeza con ¿estoy haciendo lo correcto? Aquello era un asco». Después de haber escrito sus primeras letras políticas en el álbum *Warning* de 2000, Armstrong sintió que estaba gravitando de vuelta hacia los ideales y quizá el espíritu censor de la calle Gilman.

A Armstrong no le gusta fingir que sabe más de lo que realmente sabe. Escribe canciones desde la perspectiva de un espectador ansioso, agobiado por información desalentadora y preguntándose hacia dónde tirar. «Había algo apocalíptico en todo el asunto: “¡Oh, Dios mío, el país se está desmoronando!” —comenta sobre la guerra en Irak—. Fue impactante. Nunca pensé que vería una guerra televisada, 24 horas al día, aquello se convirtió en una especie de pasatiempo». Atropellada como un tema de estadio de los Clash, «American Idiot» se injerta en la veta de patriotismo alternativo propio de «This Land Is Your Land», contrastando agriamente la «Norteamérica que te jode a escala subliminal» con «la Norteamérica bujarra» (esto es, progre), pero forma parte igualmente de la tradición de las canciones contra la televisión, ahítas de referencias a los telediarios, la propaganda y la «histórica era de la información»: como un «Trouble Every Day» o «The Revolution Will Not Be Televised» para los tiempos de Fox News.

La creación de *American Idiot*, una ópera rock politizada y sumamente ambiciosa que incluía la aún más rabiosa «Holiday», costó varios meses y no salió a la venta hasta el 21 de septiembre de 2004, apenas unas semanas antes de las elecciones presidenciales. Tras algunos bolos de calentamiento, Green Day empezó su gira, cual Quijote, en el corazón de la Norteamérica profunda: en Forth Worth, Texas, el estado natal de Bush, subieron al escenario cantando «Sieg heil to the President gasman» [*sieg heil* al presidente-gasolinero], una frase de «Holiday» que podría haber escrito Jello Biafra. Armstrong recuerda: «Una cosa es estar en California y soltar “Que se joda George Bush”, otra muy distinta es hacerlo en Texas...». Hace una mueca. «Cosechamos sentimientos encontrados. Y, tío, es un ruido más bien raro: la mitad del público aclama y la otra abuchea».

Cuando terminaron la gira en diciembre de 2005, ya no oían más que ovaciones y *American Idiot* había vendido trece millones de copias, pero aquellas primeras semanas resultaron extrañas. Armstrong recuerda que al bajar del avión en Orange County, California, una mujer lo abordó y le dijo «Quiero que sepas que estoy orgullosa de ser una “norteamericana idiota”». También tuvo un encuentro algo

incómodo con el candidato demócrata John Kerry, cuando los dos aparecieron en *The Late Show with David Letterman*, el 20 de septiembre. «Tenía la sensación de que Kerry se estuviera diciendo “no quiero cargar con esto. Hay gente a la que debo impresionar”», comenta Armstrong.



Kerry era un condecorado capitán de lancha patrullera que se había convertido en un carismático portavoz del colectivo Vietnam Veterans Against the War, antes de incorporarse al Senado en 1985. Votó a favor de la guerra en Irak sobre la premisa de que Sadam tenía armas de destrucción masiva y ahora compartía con muchos estadounidenses la sensación de haber sido traicionado. Personaje rígido, cerebral, de aire patricio, no resultaba el más atractivo de los candidatos, pero como dijo Lou Reed a la revista *Rolling Stone*: «Tenemos que unirnos todos y trabajar por quienquiera que se oponga a Bush, más allá de nuestra diferencias. Nuestro lema: “Todo menos Bush”».

De este modo, varios artistas entraron en acción respaldando a la alternativa demócrata. Fat Mike de la banda punk NOFX estableció la coalición Punkvoter para fomentar la participación. Steve Earle volvió con el directo y enojado *The Revolution Starts Now*. «Estamos sermoneando al coro —dijo a *Rolling Stone*—, pues queremos asegurarnos de que el coro cante a voz en grito». Maynard James Keenan, de la banda de metal progresivo Tool, eligió el día de las elecciones para lanzar un álbum de canciones antibélicas versionadas bajo el nombre de *A Perfect Circle*, en el que se incluían «Imagine» y «What’s Going On». Willy Mason, un neófito neoyorquino de 19 años, llamó tanto la atención con el doliente «Oxygen» («Do you remember the forgotten America?» [¿recuerdas a la Norteamérica olvidada?], que los críticos más volátiles lo presentaron como el nuevo Bob Dylan. «Eso es lo que me asusta de lo que está pasando ahora, que la gente empiece a tomarme demasiado en serio —se inquietó Mason—. Estoy soltando la misma mierda que está en boca de todos».

Incluso la estrella del hip-hop Eminem, que tendía a reservar su considerable mala leche para su mujer, de quien estaba separado, y su madre, lanzó un sencillo de última hora sobre las elecciones, una cabreada canción de batalla llamada «Mosh». Eminem, un difamador experimentado, pasó de oponerse a la guerra a atacar al hombre que la concibió: «Colgadle [a Bush] un AK-47 y que guerree por su cuenta —soltó—. Que impresione a papá de ese modo». El propio Bush, concluyó, era un «arma de destrucción masiva».

Vistas las incontables facetas que brindaba para la chanza, el presidente fue un regalo para los cantautores. Public Enemy, en «Son of a Bush», cuestionaban su historial como alegre ejecutor en su cualidad de gobernador de Texas. Los Beastie Boys, en «In a World Gone Mad», atacaban su beligerante posturo: «looking like Zoolander / Trying to play tough for the camera» [igualito que Zoolander /

haciéndose el duro ante la cámara]. Para Pearl Jam en «Bu\$hleaguer» se trataba de un «timador afortunado». No fue sólo la guerra en Irak aquello que enfureció a la gente: también fue la reducción de impuestos para los ricos, la despreocupación por el medio ambiente, el desprecio por las libertades públicas, los mimos para con la derecha religiosa y mucho más.

Con tal de que no se tratara de un asesino confeso, preferiría a cualquiera —dijo Peter Buck de R. E. M.—. Por mucho que me disgustara la política de Reagan, el tipo parecía agradable. George Bush es el típico niño rico al que todos hemos tenido la mala suerte de conocer en alguna ocasión: inculto, insensible y con esa sonrisa autosatisfecha a todas horas, sabedor de que el dinero es más importante que la inteligencia. Éste es un momento muy raro. Desde que tenía 13 años, con la Guerra de Vietnam, nunca había visto al país tan polarizado.

R. E. M., junto con Springsteen, Pearl Jam y las Dixie Chicks encabezaron la gira *Vote for Change*, que protagonizó 34 conciertos en estados clave durante las semanas previas a las elecciones. «No puedes decir a la gente lo que debe pensar —dijo Springsteen, siempre tan diplomático—, pero puedes decir “Vamos a pensarlo entre todos”». Como cabía esperar, numerosas canciones protesta fueron aprovechadas para la ocasión. Springsteen extremó la ofensiva de la tantas veces malinterpretada «Born in the USA». John Fogerty de Creedence Clearwater Revival volvió a interpretar «Fortunate Son», una canción que podría haber sido escrita para el privilegiado jefe del estado que no cumplió con su obligación en Vietnam. Neil Young arremetió con una áspera y salvaje versión de «Rocking in the Free World».

La pregunta de si aquello decantaría a los votantes indecisos era irrelevante: entre el público los había incluso que lucían orgullosamente camisetas de Bush. Buck se recuerda sentado entre bastidores con el guitarrista de Springsteen, Steve Van Zandt. «Nos dijimos: “Sabes, me alegra que hagamos esto, pero no va a servir nada. Kerry va a perder”. Yo dije que Bush iba a pillar un 55% y él dijo no, pillaré un 53».

Ambos fueron pesimistas, pues Bush se hizo con un 50,7%, pero la conclusión era la misma. La mañana del 3 de noviembre el mapa electoral de Estados Unidos parecía retratar a dos países: uno azul [demócrata] que se extendía a lo largo de las costas oeste y noreste y alrededor de los Grandes Lagos, y otro rojo [republicano] que cubría el resto. Aquella pírrica victoria, hizo más devastadora la derrota. «Teníamos dinero, un equipo increíble y teníamos a un buen candidato», lamentó el recaudador de fondos demócrata Harold Ickes. «Teníamos todo eso y hemos perdido. La gente se va a preguntar “¿Qué hay que hacer?”».

Unas semanas más tarde, el joven cantautor de Nebraska Conor Oberst estrenó una nueva canción, «When the President Talks to God», en el Town Hall de Nueva York. Para ser sincero, no se trata de una gran canción —es ingenua, redundante y de una rabia tosca—, pero esa misma falta de contención conectó poderosamente con el público joven y progre de Oberst. «No recuerdo muchas ocasiones en que haya visto

a un público tan absorto en el drama de una canción —observó el crítico Rob Tannenbaum— y no creo haber visto nunca a un cantante que proyectara tal sinceridad. Por momentos, pensé que se iba a echar a llorar».^[196]

Dos guerras y una sarta de fracasos nacionales no pudieron derrotar a Bush. Para ello iba a hacer falta un huracán.

.....

Damien Randle y Micah Nickerson, los dos raperos que se hacen llamar Legendary K. O., vieron a los primeros evacuados que llegaban a Houston la última semana de agosto de 2005, pocos días antes de que el huracán *Katrina* tocara tierra en la costa del Golfo. Los fugados llegaban de Nueva Orleans en coches atestados de familiares y pertenencias, desesperados por burlar la trayectoria de la tormenta que se aproximaba.

Pero alrededor de 250 000 habitantes de Nueva Orleans, una quinta parte de la población de la ciudad, se negaron a abandonar sus hogares o carecían de transporte para hacerlo. Al tiempo que se declaraba el estado de emergencia en partes de Luisiana, Alabama y Misisipi, el National Hurricane Center planteó la terrible posibilidad de que la tormenta desbordara los diques que protegían Nueva Orleans. Algunos de los ciudadanos que quedaban en la ciudad empezaron a alojarse en los refugios asignados, tales como el pabellón Louisiana Superdome. La mañana del lunes 29 de agosto, el *Katrina*, que había alcanzado ya la categoría 3 como tormenta, impactó en Nueva Orleans y no dejó en pie un solo dique. El desolado senador de Luisiana, John Breaux, describió la ciudad, ya sumergida en un 80%, como «Bagdad bajo el agua».

Las imágenes de la televisión parecían incompatibles con la vida en Estados Unidos del siglo XXI. La ciudad estaba anegada bajo una sopa espesa de aguas pluviales y residuales, tornasoladas por el aceite derramado y otras tantas sustancias químicas, salpicada de restos de naufragio y de cadáveres. Bebés, ancianos y víctimas del agotamiento murieron ante las cámaras. Los supervivientes se encaramaron sobre los tejados de sus casas inundadas y enviaban señales de auxilio a los helicópteros que las sobrevolaban. Circulaban rumores de saqueos sin control y otros crímenes, protagonizados por gente realmente desesperada así como por oportunistas violentos, pues nadie parecía ya estar al mando. Electricidad, agua corriente y teléfono dejaron de funcionar. En el interior del oscuro, abarrotado Superdome y en el centro cívico de Nueva Orleans, decenas de miles de refugiados agotados se asaban bajo el calor y el hedor. No fue hasta el viernes, cuatro días después de que golpeará la tormenta, cuando la Guardia Nacional y los camiones de abastecimientos llegaron a la ciudad para empezar a ocuparse de los supervivientes.

Randle y Nickerson se ofrecieron como voluntarios en el centro de convenciones y en el Astrodome respectivamente, mientras la segunda oleada de evacuados

empezaba a llegar a Houston.

Me recordó a un barrio de chabolas en algún lugar de Jamaica —dice Randle—. Las noticias empezaban a llegar a mucha gente. No se trataba de degenerados ni de víctimas de guerra. Eran gente corriente atrapada en una tragedia. Muchos empezamos a darnos cuenta de que esas personas empantanadas en Nueva Orleans no tenían ni idea de cómo estaban siendo retratadas. Ni siquiera contaban con un medio al que poder contar su versión de la historia.

El rapero de Chicago Kanye West fue una de las celebridades reclutadas para fomentar las donaciones en el maratón televisivo de la NBC aquella noche del viernes.^[197] Fanfarrón y talentoso a partes iguales, estaba acostumbrado a soltar declaraciones extravagantes, aunque casi siempre sobre el tema apremiante de Kanye West y su brillantez incomparable. Sin embargo, si uno contempla la escena pertinente de aquella emisión, se le nota mosqueado por algo más. Mientras el cómico Mike Myers lee diligentemente del teleprompter, West se aclara la garganta y, con una voz quebrada, sin aliento, dice «Odio la forma en que nos retratan los medios. Cuando ves a una familia negra, se dice que están saqueando; si ves a otra blanca, dicen que buscan comida». West sigue divagando un rato, mientras Myers respira hondo y prosigue robóticamente con el guion, cuando el rapero parece recobrar su viveza y espeta: «A George Bush no le importan los negros». El fragmento constituye un momento importante de la televisión; el instante en que Myers abre, atónito, la boca es sin duda de lo más gracioso que ha hecho en años.

Estaba pasando canales y puse el maratón unos veinte segundos antes de que dijera eso —recuerda Randle—. Ni siquiera me dio tiempo a digerir lo que estaba viendo. ¡Me quede pasmado un segundo porque no pensé que aquello pudiera ser cierto! La verdad es que la gente no lo conocía por levantar la voz ante cuestiones tan serias.

La NBC cortó el exabrupto de la versión que se emitió tres horas más tarde en la Costa Oeste, pero aquel mes de febrero había presenciado el lanzamiento de la revolucionaria página web YouTube, y el fragmento censurado circuló libremente por todo el mundo. Como en el caso de Natalie Maines dos años antes, el comentario improvisado de West tenía más peso político que cualquier canción, pero mientras que Maines había hablado con alegre confianza, el momento de la verdad de West fue más bien titubeante, al borde de la incoherencia, pero emotivo. Aquellas palabras resonaron porque expresaban un estado de ánimo nacional de traición y decepción con el presidente. Los días y semanas posteriores al *Katrina*, los dedos señalaban al alcalde de Nueva Orleans, Ray Nagin, a la gobernadora de Luisiana, Mary Landrieu, y a Michael Brown, desafortunado director de la Agencia Federal de Emergencias, cuyas reacciones no habían sido suficientemente diligentes ni eficaces, pero West capturó el sentimiento creciente de que las responsabilidades recaían en el Despacho

Oval.

No importó mucho la parcialidad de West al centrarse más en la raza que en la clase social.

Me gustaría decir que sí, que tenía razón, pero no la tenía —dijo poco después will.i.am de Black Eyed Peas—. Estoy seguro de que George Bush tiene un montón de amigos negros. Adora a los negros que poseen un puto pastizal. E ignora a la gente sin dinero. Lo que sucede es que esa gente es negra.

Legendary K. O. también terció sobre el comentario el fin de semana. El martes, Randle recibió un correo electrónico de Nickerson con la primera mitad de una canción compuesta al ritmo del reciente éxito «Gold Digger» de West y con el mismo espíritu renovador que las canciones de la libertad de los años sesenta. Tan pronto como Randle llegó a casa del trabajo, grabó la última estrofa en menos de veinte minutos. «Mucho de lo que decíamos eran cosas que ya habíamos estado comentando entre nosotros —dice—. Era sólo cuestión de proponerlo como canción». El dúo mandó inmediatamente la canción a sus amigos, uno de los cuales la colgó en su web de hip-hop. A la mañana siguiente, Randle había recibido 200 felicitaciones vía correo electrónico. El viernes, justo una semana después del pronunciamiento de West, estaban llamándolo los periódicos y canales de televisión principales, al tiempo que cientos de miles de personas se habían descargado la canción. Fue la primera canción protesta convertida en fenómeno viral en Internet. «La inmediatez de todo aquello me sorprendió —dice Randle—. Esta canción no habría sido posible tres o cuatro años antes».

Una de las razones por las que la canción «George Bush Doesn't Care About Black People» fue tan efectiva es porque su actualidad resultaba tan vívida como la de una vieja balada folk sobre un reciente desastre minero. Otra de las razones es que resulta graciosa. En contraste con las víctimas mudas y apiñadas que aparecían en las noticias, el narrador vapuleado por la tormenta se muestra conciso, desafiante, farruco, al tiempo que le da la vuelta al estribillo de West sobre su novia mercenaria —«I ain't saying she's a gold digger / But she ain't messing with no broke niggas» [no digo que sea una cazafortunas / pero no anda con *niggers* sin blanca]— para referirse al presidente Bush.

Desgraciadamente, a la gente le cuesta tomarse las canciones en serio —comenta Randle—. Parece que hay que azucararlas un poco para camelarse a la gente y que las escuche. Algunas personas dijeron, «Tendríais que hacer un *remix* del tema con vuestro propio ritmo, hacerlo más duro y más oscuro, a juego con el ambiente». Y dijimos, «No, lo vamos a dejar como está». Y eso es lo que llamó la atención de la gente la primera vez.

La canción pareció alentar a otros raperos. Lil' Wayne, nacido en Nueva Orleans, había perdido amigos en el huracán e hizo una curiosa versión de «Georgia on My

Mind», de Ray Charles, como «Georgia... Bush». «Al huracán *Katrina* —enunciaba pesadamente Wayne— debimos llamarle huracán *Georgia Bush*». Mos Def de Brooklyn se precipitó a sacar «Katrina Clap». Otros raperos, como la superestrella reconvertida en magnate Jay-Z, tardaron algo más en reaccionar.

Personalmente, sentí que la postura de Jay-Z fue algo falsa porque su [«Minority Report»] salió mucho después del suceso —dice Randle—. A la mayoría de los grandes artistas que alzaron la voz les faltó mordiente. Se arriesgaban a perder más de lo previsto si no calculaban sus movimientos.

Sea como fuere, enseguida se hizo evidente que el *Katrina* había barrido los últimos puntales tambaleantes de la autoridad de Bush y, con ellos, cualquier sensación de riesgo que acompañara a las críticas en su contra.

Tras el paso del *Katrina*, alguna gente del sur vio a otras personas muriendo de hambre por la ineptitud del gobierno —dice Micheal Franti—. Y Bush se fue para allá y soltó sus discursos de tarado y la peña pensó, «Manda huevos». Y aquello cambió de verdad la actitud del país de la noche a la mañana.

El índice de popularidad del presidente se fue a pique. La oposición a la Guerra de Irak fue aumentando semana tras semana, así como la cifra total de muertos estadounidenses. Cuando Natalie Maines fue entrevistada por la revista *Time* en mayo de 2006, no sintió reparos en retractarse de su disculpa de 2003. «Me disculpé por no haber respetado el cargo de presidente —dijo—, pero ya no lo veo así. No creo que se le deba ningún respeto en absoluto».

.....

El ataque sostenido de Neil Young contra el presidente en 2006, *Living With War*, resultó notable no tanto por su sentido de la oportunidad como por su ferocidad: con una canción titulada «Let's Impeach the President» [vamos a impugnar al presidente], no se le podía acusar de esconder la mano. El progre seguidor de McGovern reconvertido en fan de Reagan había vuelto al redil, superando incluso la fervorosa indignación de «Ohio».^[198] Young convirtió su página web en una agencia de noticias sobre la guerra e invitó a los fans a que enviaran sus propias canciones protesta. En un astuto *flash* de *realpolitik* decidió que el álbum tendría más impacto si explotaba un reencuentro de Crosby, Stills, Nash and Young, de tal modo que brindó una oferta terminante a los antiguos compañeros de banda: hacer la gira del álbum como una obra compacta, a la que añadir únicamente viejas canciones que encajaran con el ánimo antibélico.

De ahí que la gira *Freedom of Speech*, programada para las elecciones parciales

de noviembre, resucitara canciones de la era del Vietnam como «Ohio», «Military Madness» y «For What It's Worth»: aquello que el impenitente cascarrabias de Stills —a quien costó más convencer— llamaba «la insufrible lata de la puta música protesta». Durante años, Young se había sentido incapaz de cantar «Ohio» porque la sentía como «un arrebató de nostalgia... Pero ahora eso ya no cuenta. Ahora se trata de historia, una historia que traemos de vuelta. Y ése es el cometido de la música folk».

Los veteranos como CSNY no eran los únicos que echaban mano de canciones protesta clásicas. El grupo de hip-hop The Roots convirtió «Masters of War» en un campo de batalla *funk-rock*; tanto The Flaming Lips como The Dresden Dolls versionaron «War Pigs» (1970) de Black Sabbath; Bruce Springsteen grabó un álbum de canciones popularizadas por Peter Seeger, entre las que se incluía «We Shall Overcome» y «Bring 'Em Home», y en las manifestaciones contra la guerra aún se oía cantar «Give Peace a Chance».

Canciones más recientes como «Dear Mr President» de Pink o «Illegal Attacks» de Ian Brown no funcionaron tan bien.^[199] Más artísticamente exitosos fueron aquéllos que convirtieron su repulsión hacia Bush en una protesta velada. El álbum *Neon Bible* de Arcade Fire, *Demon Days* de Gorillaz, *Dear Science* de TV on the Radio y *New Amerykah Part One (4th World War)* de Erykah Badu encarnaban todos el malestar del momento, mientras que Muse, Nine Inch Nails y The Flaming Lips expresaron la oposición al presidente recurriendo a la ciencia ficción en *Black Holes and Revelations*, *Year Zero* y *At War With the Mystics*, respectivamente.^[200]

La verdad es que nos encanta tener a alguien a quien todos podamos odiar —dice Wayne Coyne de The Flaming Lips—. Me gustó la idea de compartir ese vínculo entre nosotros. Aunque no nos pueda gustar el mismo tipo de música, todos podemos odiar a George Bush.

No obstante, mientras se dedicaba a interpretar estas canciones, Coyne percibía cierta falta de fervor en los vítores y abucheos.

Creí que llegaríamos a ese momento crítico en que todo el mundo se dijera «santo Dios, hay que hacer algo» —comenta—, pero la cosa no es como en Vietnam. Entonces, mis hermanos tenían colegas en el instituto que fueron reclutados y dos semanas más tarde estaban muertos. Ésa es una experiencia muy *heavy*. Cuando Green Day se ponen a cantar, te dices «como mola la canción, tío, tengo un iPhone nuevo». Y ésa no es una experiencia *heavy*. Los jóvenes no están muriendo como entonces. En realidad no hay protesta. No es que se vean impotentes, es que les importaba un huevo.

El cantante y compositor John Mayer indagó en ese sentimiento en «Waiting on the World to Change», que adoptaba su progresión armónica del «People Get Ready» de Curtis Mayfield, pero sustituyendo la llamada a la acción de Mayfield por un

manifiesto a la apatía. Era profundamente pasiva y derrotista; en tanto que Radiohead exploró la agonía existencial inducida por la impotencia política, Mayer sirvió una papilla de cinismo facilón. Según él, «vemos todo lo que va mal», pero «simplemente sentimos que no tenemos los medios para levantarnos y hacerle frente». Como declaró a *The Advocate*, «es como decir “bien, me dedicaré a ver *Operación Triunfo* porque sé que si me comprometiera a cambiar cualquier cosa para mejor, según yo lo veo, pasaría desapercibido o sería totalmente en balde”. Mucha gente tiene esta sensación». Cierto, sin duda, pero Mayer no hizo nada para cuestionar o desafiar esa sensación. La canción parece decir que basta con pasar el rato hasta que esta generación sea lo bastante mayor como para gobernar el país, en cuyo momento, por razones que Mayer no especifica, el mundo se convertirá por fin en un lugar mejor.

«Oxygen» de Willy Mason era otro lamento juvenil, a la vez dolido y reconfortante, también algo inmaduro, pero Mason asumía cierta responsabilidad al pedir a sus colegas que «se hicieran oír más que la ignorancia». Mayer, en cambio, daba permiso a sus oyentes para quedarse callados «a la espera de que el mundo cambie». Fatuo en su presunción sobre la superioridad moral de una generación, iluso petulante en su pasividad, deshonesto en su pretensión de que es parte de la solución y no del problema, ese amago de disco sin nervio fue tal vez la canción protesta que sus oyentes merecían.

Apéndice 1

Breve historia de la canción protesta antes de 1900

La historia de los cantos de protesta al inicio del siglo xx fue mucho más comprendida que estudiada: un crisol de baladas de actualidad, canciones sindicales, parodias, cantos espirituales e himnos. Antes del advenimiento del sonido grabado, las canciones se popularizaban por obra del boca a boca, pues la manera más rápida para propagar un mensaje de actualidad entre la gente consistía en aplicar nuevas letras a melodías bien conocidas, de modo parecido a como se gestan los cánticos futboleros hoy en día. En tiempos tan remotos como el siglo XIII, clérigos renegados conocidos como goliardos adaptaron himnos latinos a fin de satirizar a la Iglesia católica. Baladas medievales como «Song of the Husbandman» [la canción del labrador] satirizaban a las clases dominantes. La muestra certificada más temprana de una canción protesta es el pareado «When Adam delved and Eve span / Who was then the gentleman» [cuando Adán araba y Eva hilaba / ¿quién era pues el caballero?], que devino popular durante la Revuelta de los campesinos de 1381.

En los siglos XVI y XVII, la impresión barata permitió la difusión de cientos de miles de baladas sobre temas actuales, acopladas a melodías populares y bautizadas según el nombre de las hojas grandes de papel donde iban impresas en una sola cara: *broad-sides*. La Guerra de los Treinta Años inspiró la balada antibélica «The Mauding Soldier» [el soldado pedigüeño], al tiempo que los prolegómenos de la Guerra Civil inglesa dieron lugar a «The Diggers' Song» [la canción del cavador], un llamamiento a la unidad por parte de los agricultores radicales del mismo nombre, así como «The World Turned Upside Down» [el mundo al revés], que criticaba la ilegalización por parte de Oliver Cromwell de las tradicionales festividades navideñas. En una misiva de 1703 al marqués de Montrose, el político escocés Andrew Fletcher escribió:

Conocí a un hombre muy sabio... [que] creía que si a un hombre se le permitían hacer todas las baladas, ya no habría de preocuparse por quién se encargaría de las leyes de una nación, y sabemos que la mayoría de los antiguos legisladores pensaban que no podían reformar debidamente los usos de ninguna ciudad sin la ayuda de un poeta y, en ocasiones de un dramaturgo.

Si los *broad-sides* parecían noticiarios, los cantos protesta del siglo XIX resultaban más bien sermones. Henry Russell escribió más de 800 canciones, en las que denostaba el esclavismo, el alcoholismo, la industrialización y las condiciones de vida en los manicomios. Algo después, los socialistas reconocieron el valor de la música para infundir ánimo y empezaron a aparecer cancioneros izquierdistas,

repletos de melodías prestadas. Muchas canciones populares de la industria acerca de la vida en las minas de carbón («The Black Leg Miner») y en las fábricas («Poverty Knock») fueron recopiladas décadas más tarde por los coleccionistas de canciones Ewan MacColl y A. L. Lloyd. En 1889, en su reseña a los *Chants of Labour* de Edward Carpenter, Oscar Wilde escribió:

No son de un gran valor literario estos poemas diestramente musicalizados. Fueron compuestos para cantarse, no para ser leídos. Son crudos, directos y enérgicos, y sus melodías resultan familiares y emotivas. Sin duda, no hay multitud que no pueda canturrearlos con facilidad... Resulta evidente por el libro del señor Carpenter que, en caso de que la revolución estallara en Inglaterra, no nos contentaremos con toscos rugidos, sino que contaremos con cánticos y trinos garbosos y alegres.

La tradición se fue desarrollando al mismo tiempo en la otra orilla del Atlántico. Durante los años previos a la Guerra de la Independencia norteamericana se desplegó todo un mercado de *broadsides*; los mensajes antibritánicos de «American Taxation» y «Free Americay» se adaptaron directamente a la melodía de «The British Grenadiers». De hecho, el himno nacional estadounidense, «The Star-Spangled Banner», inició su andadura en 1814 como un *broadside* llamado «Defence of Fort McHenry», según la tonada del canto para borrachos británico «The Anacreontic Song». Durante los años cuarenta del siglo XIX, los Hutchinson Family Singers de New Hampshire realizaron una gira por el país cantando canciones en favor del abolicionismo y del sufragio femenino, a la vez que tomaban prestadas melodías de la iglesia. «¿Quién puede calibrar la influencia de sus canciones de libertad según los inmaduros criterios de los jóvenes de entonces?», escribió el periodista Frank Carpenter en 1896. Entre tanto, los esclavos negros expresaban su insatisfacción a partir del mensaje codificado de los espirituales. A finales de aquel siglo, en los panfletos sindicales se publicaban resmas de letras escritas por trabajadores acerca de las condiciones laborales, los políticos y otras cuestiones del día. Los *wobblies* y Joe Hill estaban ya a la vuelta de la esquina.

Apéndice 2

Canciones que se mencionan en el texto

La siguiente es una lista de todas las canciones y álbumes importantes mencionados en el texto. No pretende ser una discografía exhaustiva con información del sello discográfico y números de catálogo sino más bien un recurso cronológico de referencia para los lectores que deseen saber cuándo se grabaron o interpretaron por vez primera determinadas canciones. Las fechas suelen ser las de su primer lanzamiento comercial. Para el caso del material inédito, aparece la fecha de la primera grabación o interpretación en vivo. Ahí donde resultara notable la demora entre la composición de la canción o su debut y su lanzamiento comercial, se consignan ambas fechas. Las fechas y los créditos artísticos han sido extraídos de los propios discos, del *Guinness Book of Hit Singles and Albums*, de páginas web especializadas mantenidas por artistas o fans y de los recursos disponibles en Internet allmusic.com y discogs.com: dos hallazgos de valor incalculable para los aficionados.

1. 1. «Strange Fruit»

- Billie Holiday, «Strange Fruit», 1939.
- Lead Belly, «Bourgeois Blues», 1938.
- Lou Rawls, «Strange Fruit», 1963.
- —, *Black and Blue*, 1962.
- Ethel Waters, «(What Did I Do to Be So) Black and Blue», 1929.
- —, «Supper Time», 1933.
- Josh White and the Carolinians, *Chain Gang*, 1940.
- Josh White, *Southern Exposure: An Album of Jim Crow Blues*, 1941.
- —, «Strange Fruit», 1942.

2. 2. «This Land Is Your Land»

- The Almanac Singers, *Songs for John Doe*, 1941.
- —, «Mister Lindbergh», 1941.
- —, «Washington Breakdown», 1941.
- —, «Reuben James», 1942.
- —, «Round and Round Hitler's Grave», 1942.
- —, «Dear Mr President», 1942.
- Marc Blitzstein, *Cradle Will Rock*, 1937.
- The Carter Family, «Little Darling, Pal of Mine», 1927.
- Aaron Copland, *Hear Ye! Hear Ye!*, 1934.
- Sarah Ogan Gunning, «I Hate the Capitalist System», 1938.
- Woody Guthrie, «So Long, It's Been Good to Know You», 1936/1940.

- —, «Talking Dust Bowl Blues», 1936/1940.
- —, «Do Re Mi», 1937/1940.
- —, «Dust Bowl Refugees», 1938/1940.
- —, «Dust Pneumonia Blues», 1938/1940.
- —, «Dust Can't Kill Me», 1938/1940.
- —, «I Ain't Got No Home in This World Anymore», 1938/1940.
- —, «More War News», 1939.
- —, *Dust Bowl Ballads*, 1940.
- —, «Tom Joad», 1940.
- —, «This Land Is Your Land», 1940/1944.
- —, «Grand Coulee Dam», 1941.
- —, «Roll On, Columbia, Roll On», 1941.
- —, «Deportee (Plane Wreck at Los Gatos)», 1948.
- Joe Hill, «The Preacher and the Slave», 1911.
- —, «Casey Jones the Union Scab», 1912.
- —, «There Is Power in a Union», 1913.
- Aunt Molly Jackson, «Kentucky Miner's Wife», 1931.
- Florence Reece, «Which Side Are You On?», 1931.
- Paul Robeson, «Ballad for Americans», 1939.
- Earl Robinson and Alfred Hayes [compositores], «Joe Hill», 1936.
- Kate Smith, «God Bless America», 1938.
- Tradicional, «We Shall Not Be Moved».
- —, «Oh, My Loving Brother».

3. 3. «We Shall Overcome»

- Ralph Abernathy, «Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Round», 1962.
- Ray Anderson, «Stalin Kicked the Bucket», 1953.
- Joan Baez, «We Are Crossing Jordan River» (en vivo), 1959.
- Ray Charles, «Hit the Road, Jack», 1961.
- Laura Duncan, «We Shall Overcome», 1952.
- Freedom Riders, «Get Your Rights, Jack», 1961.
- Joe Glazer and His Elm City Four, «We Will Overcome», 1950.
- Sam Hinton, «Old Man Atom», 1950.
- Ferlin «Terry Preston» Husky, «Let's Keep the Communists Out», 1950.
- The Kingston Trio, «Tom Dooley», 1958.
- Harry Dixon Loes (compositor), «This Little Light of Mine», c. 1920.
- The Louvin Brothers, «Weapon of Prayer», 1951.
- Ewan MacColl, «The Ballad of Ho Chi Minh», 1954.
- —, «The Ballad of Sharpeville», 1960.
- —, «That Bomb Has Got to Go!», 1961.

- Paul Robeson, «Steal Away», 1925.
- —, «Joshua Fit the Battle of Jericho», 1925.
- —, «Go Down, Moses», 1930.
- Pete Seeger, «If I Had a Hammer (The Hammer Song)», 1949.
- —, «Wasn't That a Time», 1949.
- —, «Where Have All the Flowers Gone?», 1955/1960.
- —, «We Shall Overcome», 1964 [primera versión de estudio de Seeger].
- Tradicional, «Wade in the Water».
- —, «Gospel Train».
- —, «No More Auction Block for Me».
- —, «Hold On» (alias «Gospel Plow»).
- —, «Everybody Sing Freedom».
- —, «I'm on My Way to the Freedom Land».
- The Weavers, «Goodnight, Irene», 1950.
- —, «So Long, It's Been Good to Know You», 1950.
- —, «Rock Island Line», 1951.
- —, «Wimoweh», 1952.
- Hank Williams, «No, No, Joe», 1950.
- Wallace Willis (compositor), «Swing Low, Sweet Chariot», c. 1870.
- Alice Wine, «Keep Your Eyes on the Prize», 1956.

4. 4. «Masters of War»

- The Animals, «We've Gotta Get Out of This Place», 1965.
- The Back Porch Majority, «A Song of Hope», 1966.
- Bob Dylan, *Bob Dylan*, 1962.
- —, «Blowin' in the Wind», 1962/1963.
- —, «The Ballad of Emmett Till», 1962.
- —, «Talkin' John Birch Society Blues», 1962.
- —, «I'd Hate to Be You on That Dreadful Day», 1962.
- —, «Train a-Travelin'», 1962.
- —, «I Will Not Go Down Under the Ground» (alias «Let Me Die in My Footsteps»), 1962.
- —, *The Freewheelin' Bob Dylan*, 1963.
- —, «Oxford Town», 1963.
- —, «A Hard Rain's a-Gonna Fall», 1963.
- —, «Masters of War», 1963.
- —, *The Times They Are a-Changin'*, 1964.
- —, «The Times They Are a-Changin'», 1964.
- —, «With God on Our Side», 1963/1964.
- —, «Only a Pawn in Their Game», 1963/1964.

- —, «When the Ship Comes In», 1963/1964.
 - —, «The Lonesome Death of Hattie Carroll», 1964.
 - —, «Mr Tambourine Man», 1964.
 - —, «Chimes of Freedom», 1964.
 - —, *Another Side of Bob Dylan*, 1964.
 - —, *Bringing It All Back Home*, 1965.
 - —, «My Back Pages», 1964.
 - —, «Subterranean Homesick Blues», 1965.
 - —, «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)», 1965.
 - —, «Desolation Row», 1965.
 - —, «Like a Rolling Stone», 1965.
 - —, «Maggie's Farm», 1965.
 - —, «It's All Over Now, Baby Blue», 1965.
 - —, «Positively 4th Street», 1965.
 - —, *Highway 61 Revisited*, 1965.
 - Barry McGuire, «Eve of Destruction», 1965.
 - Phil Ochs, «Talking Birmingham Jam», 1963/1964.
 - —, «Too Many Martyrs», 1964.
 - —, «Power and the Glory», 1964.
 - —, *All the News That's Fit to Sing*, 1964.
 - Peter, Paul and Mary, «If I Had a Hammer (The Hammer Song)», 1962.
 - —, «Blowin' in the Wind», 1963.
 - Jean Ritchie tradicional, arreglada por, «Nottamun Town», 1957.
 - Sonny and Cher, «Laugh at Me», 1965.
 - The Spokesmen, «Dawn of Correction», 1965.
5. 5. «Mississippi Goddam»
- John Coltrane, *Africa/Brass*, 1961.
 - —, «Song of the Underground Railroad», 1961.
 - —, «Alabama», 1963.
 - Sam Cooke, «A Change Is Gonna Come», 1964.
 - Duke Ellington, «King Fit the Battle of Alabam'», 1963.
 - The Impressions, «Keep on Pushing», 1964.
 - —, «People Get Ready», 1965.
 - Charles Mingus, «Fables of Faubus», 1959.
 - —, «Original Faubus Fables», 1960.
 - Max Roach, *We Insist! Max Roach's Freedom Now Suite*, 1960.
 - Sonny Rollins, *Freedom Suite*, 1958.
 - Nina Simone, «Mississippi Goddam», 1963/1964.
 - —, «Pirate Jenny», 1964.

- —, «Feeling Good», 1965.
 - —, «Strange Fruit», 1965.
 - —, «Four Women», 1966.
 - —, «I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free», 1967.
 - —, «The Times They Are a-Changin'», 1969.
 - —, «Turn! Turn! Turn! (to Everything There Is a Season)», 1969.
 - —, «To Be Young, Gifted and Black», 1970.
 - Tradicional, «This Train Is Bound for Glory».
6. 6. «I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag»
- The Association, «Requiem for the Masses», 1967.
 - Joan Baez, «Saigon Bride», 1967.
 - The Beach Bums, «The Ballad of the Yellow Beret», 1966.
 - Jan Berry, «The Universal Coward», 1965.
 - Pat Boone, «Wish You Were Here, Buddy», 1966.
 - Buffalo Springfield, «For What It's Worth», 1967.
 - Eric Burdon and the Animals, «Sky Pilot», 1968.
 - The Byrds, «Draft Morning», 1968.
 - Country Joe and the Fish, «I-Feel-Like-I'm-Fixin'-to-Die Rag», 1965/1967/1969.
 - —, «Who Am I?», 1965/1967.
 - —, «Superbird», 1965.
 - Creedence Clearwater Revival, «Bad Moon Rising», 1969.
 - —, «Fortunate Son», 1969.
 - —, «Have You Ever Seen the Rain?», 1970.
 - —, «Run Through the Jungle», 1970.
 - John Denver, «Leaving on a Jet Plane», 1969.
 - The Doors, «Unknown Soldier», 1968.
 - Dave Dudley, «What We're Fighting For», 1965.
 - —, «Viet Nam Blues», 1966.
 - The Fugs, «Kill for Peace», 1966.
 - The Goldwaters, *The Goldwaters Sing Folk Songs to Bug the Liberals*, 1964.
 - Arlo Guthrie, «Alice's Restaurant Massacree», 1967.
 - Jimi Hendrix, «The Star-Spangled Banner», 1969.
 - —, «Machine Gun», 1970.
 - Stonewall Jackson, «The Minute Men (Are Turning in Their Graves)», 1966.
 - Jefferson Airplane, «Crown of Creation», 1968.
 - Loretta Lynn, «Dear Uncle Sam», 1966.

- Ewan MacColl, tradicional, arreglada por, «The Dove», 1950s.
 - The Monkees, «Last Train to Clarksville», 1966.
 - Phil Ochs, «Viet Nam», 1962.
 - —, *I Ain't Marching Anymore*, 1965.
 - —, «I Ain't Marching Anymore», 1965.
 - —, «Love Me, I'm a Liberal», 1965/1966.
 - —, «The War Is Over», 1968.
 - —, «The Harder They Fall», 1968.
 - —, «When in Rome», 1968.
 - —, *Rehearsals for Retirement*, 1969.
 - Allen Peltier, «Day of Decision», 1966.
 - The Rolling Stones, «Paint It, Black», 1966.
 - Staff Sgt Barry Sadler, «The Ballad of the Green Berets», 1966.
 - Buffy Sainte-Marie, «The Universal Soldier», 1964.
 - Pete Seeger, «The Housewife Terrorists», 1966.
 - —, «Ballad of the Fort Hood Three», 1966/1969.
 - —, «Bring Them Home», 1965/1971.
 - —, «Waist Deep in the Big Muddy», 1967.
 - Simon and Garfunkel, «A Simple Desultory Philippic (Or How I Was Robert McNamara'd Into Submission)», 1966.
 - —, «7 O'Clock News / Silent Night», 1966.
 - Tradicional, «Ain't Gonna Study War No More».
 - Johnny Wright, «Hello, Vietnam», 1965.
 - —, «Keep the Flag Flying», 1965.
7. 7. «Say It Loud — I'm Black and I'm Proud»
- James Brown and the Famous Flames, *Live at the Apollo*, 1963.
 - James Brown, «Papa's Got a Brand New Bag», 1965.
 - —, «Don't Be a Drop Out», 1967.
 - —, «Cold Sweat», 1967.
 - —, «America Is My Home», 1968.
 - —, «Say It Loud — I'm Black and I'm Proud», 1968.
 - —, «Santa Claus Go Straight to the Ghetto», 1968.
 - —, «I Don't Want Nobody to Give Me Nothing (Open Up the Door, I'll Get It Myself)», 1969.
 - Country Joe and the Fish, *Together*, 1968.
 - Bob Dylan, «Ballad of a Thin Man», 1965.
 - The Impressions, «Mighty Mighty (Spade and Whitey)», 1969.
 - Curtis Mayfield, «Miss Black America», 1970.
 - —, «We the People Who Are Darker than Blue», 1970.

- Nina Simone, «Why? (The King of Love Is Dead)», 1968.
- Sly and the Family Stone, «Don't Call Me Nigger, Whitey», 1969.
- The Temptations, «Message From a Black Man», 1969.
- The Wailers, «Black Progress», 1970.

8. 8. «Give Peace a Chance»

- The Beatles, «Taxman», 1966.
- —, «All You Need Is Love», 1967.
- —, «A Day in the Life», 1967.
- —, «I Am the Walrus», 1967.
- —, «Strawberry Fields Forever», 1967.
- —, «Revolution», 1968.
- —, *The Beatles* (alias *The White Album*), 1968.
- —, «Revolution 1», 1968.
- —, «Revolution 9», 1968.
- —, «Blackbird», 1968.
- —, *Abbey Road*, 1969.
- —, «Come Together», 1969.
- Elastic Oz Band, «God Save Us», 1971.
- —, «Do the Oz», 1971.
- John Lennon / Plastic Ono Band, *John Lennon / Plastic Ono Band*, 1970.
- —, «God», 1970.
- —, «Working Class Hero», 1970.
- —, «Power to the People», 1971.
- John Lennon, *Imagine*, 1971.
- —, «Imagine», 1971.
- —, «I Don't Wanna Be a Soldier Mama I Don't Wanna Die», 1971.
- —, «Gimme Some Truth», 1971.
- The Plastic Ono Band, «Give Peace a Chance», 1969.
- The Rolling Stones, «Street Fighting Man», 1968.
- —, *Beggars Banquet*, 1968.
- —, «Salt of the Earth», 1968.
- —, «Sympathy for the Devil», 1968.
- —, *Let It Bleed*, 1969.
- —, «Gimme Shelter», 1969.
- —, «You Can't Always Get What You Want», 1969.
- Nina Simone, «Revolution (Pts 1 & 2)», 1969.
- P. F. Sloan, «Sins of a Family», 1965.
- The Who, «My Generation», 1965.

9. 9. «War»

- Abdullah, «I Comma Zimba Zio (Here I Stand the Mighty One)», 1968.
- —, «Why Them, Why Me», 1968.
- William Bell, «Marching Off to War», 1966.
- The Chambers Brothers, «Time Has Come Today», 1966.
- The Chi-Lites, «(For God's Sake) Give More Power to the People», 1971.
- —, «We Are Neighbours», 1971.
- Aretha Franklin, «Respect», 1967.
- —, «People Get Ready», 1968.
- —, «Think», 1968.
- Marvin Gaye, «I Heard It Through the Grapevine», 1968.
- —, «What's Going On», 1971.
- —, *What's Going On*, 1971.
- —, «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)», 1971.
- —, «What's Happening Brother», 1971.
- —, «God Is Love», 1971.
- Gladys Knight and the Pips, «I Heard It Through the Grapevine», 1967.
- J. B. Lenoir, «Vietnam Blues», 1966.
- Les McCann, «Compared to What», 1969.
- Elvis Presley, «In the Ghetto», 1969.
- Otis Redding, «(I Can't Get No) Satisfaction», 1965.
- Martha Reeves and the Vandellas, «Dancing in the Street», 1964.
- —, «Jimmy Mack», 1967.
- —, «I Should Be Proud», 1970.
- Smokey Robinson and the Miracles, «I Care About Detroit», 1968.
- Diana Ross and the Supremes, «Love Child», 1968.
- Sam and Dave, «Soul Man», 1967.
- Nina Simone, «Backlash Blues», 1967.
- Sly and the Family Stone, *A Whole New Thing*, 1967.
- —, «Dance to the Music», 1967.
- —, *Dance to the Music*, 1968.
- —, «Dance to the Medley», 1968.
- —, «Don't Burn Baby», 1968.
- —, «Color Me True», 1968.
- —, «I Want to Take You Higher», 1969.
- —, «Everybody Is a Star», 1969.
- —, «Stand!», 1969.
- Edwin Starr, «War», 1970.
- —, «Stop the War Now», 1970.
- The Temptations, «Cloud Nine», 1968.

- —, «Ball of Confusion (That's What the World Is Today)», 1970.
- —, «You Make Your Own Heaven and Hell Right Here on Earth», 1970.
- —, «Psychedelic Shack», 1970.
- —, «War», 1970.
- —, «Ungena Za Ulimwengu (Unite the World)», 1971.
- Stevie Wonder, «Blowin' in the Wind», 1966.

10. 10. «Ohio»

- Bill Anderson, «Where Have All Our Heroes Gone», 1969.
- The Beach Boys, «Student Demonstration Time», 1971.
- C Company feat. Terry Nelson, «The Battle Hymn of Lt. Calley», 1971.
- Johnny Cash, «What Is Truth?», 1970.
- Chicago Women's Liberation Rock Band, «Ain't Gonna Marry», 1972.
- David Crosby, «What Are Their Names», 1971.
- Crosby, Stills and Nash, «Wooden Ships», 1969.
- —, «Long Time Gone», 1969.
- —, «Almost Cut My Hair», 1970.
- —, «Teach Your Children», 1970.
- —, «Ohio», 1970.
- —, «Find the Cost of Freedom», 1970.
- Devo, «Ohio», 2002.
- Guy Drake, «Welfare Cadillac», 1970.
- Bob Dylan, «Hurricane», 1975.
- Allen Ginsberg, «Going to San Diego», 1971.
- Merle Haggard, «Okie From Muskogee», 1969.
- —, «The Fightin' Side of Me», 1970.
- John Lee Hooker, «The Motor City Is Burning», 1967.
- Harlan Howard, *To the Silent Majority with Love*, 1971.
- —, «Better Get Your Pride Back Boy», 1971.
- —, «Uncle Sam I'm a Patriot», 1971.
- Jefferson Airplane, «Volunteers», 1969.
- John and Yoko / Plastic Ono Band, *Some Time in New York City*, 1972.
- —, «John Sinclair», 1972.
- —, «Attica State», 1972.
- —, «Sisters, O Sisters», 1972.
- —, «The Luck of the Irish», 1972.
- John Lennon, «Bring on the Lucie (Freda People)», 1973.
- Victor Lundberg, «An Open Letter to My Teenage Son», 1967.
- Lynyrd Skynyrd, «Sweet Home Alabama», 1974.
- MC5, «Kick Out the Jams», 1968/1969.

- —, «Motor City Is Burning», 1969.
 - Graham Nash, «Chicago», 1971.
 - —, «Military Madness», 1971.
 - New Haven Women's Liberation Rock Band, «Abortion Song», 1972.
 - Randy Newman, «Political Science», 1972.
 - —, «Rednecks», 1974.
 - Phil Ochs, «No More Songs», 1970.
 - —, «Here's to the State of Richard Nixon», 1971.
 - Helen Reddy, «I Am Woman», 1972.
 - The Stooges, «1969», 1969.
 - Thunderclap Newman, «Something in the Air», 1969.
 - The Who, «Won't Get Fooled Again», 1971.
 - Wings, «Give Ireland Back to the Irish», 1972.
 - Stevie Wonder, «Heaven Help Us All», 1970.
 - Neil Young, «Don't Let It Bring You Down», 1970.
 - —, «After the Goldrush», 1970.
 - —, «Southern Man», 1970.
 - —, «Alabama», 1972.
 - Neil Young y Graham Nash, «War Song», 1972.
11. 11. «The Revolution Will Not Be Televised»
- Bob Dylan, «George Jackson», 1971.
 - Nikki Giovanni, *Truth Is On Its Way*, 1971.
 - Amde Hamilton, «The Meek Ain't Gonna», 1969.
 - John and Yoko / Plastic Ono Band, «Angela», 1972.
 - The Last Poets, *The Last Poets*, 1970.
 - —, «Run, Nigger», 1970.
 - —, «Niggers Are Scared of Revolution», 1970.
 - —, «Wake Up, Niggers», 1970.
 - —, «When the Revolution Comes», 1970.
 - —, *This Is Madness*, 1971.
 - Curtis Mayfield, «(Don't Worry) If There's a Hell Below We're All Gonna Go», 1970.
 - Sunny Murray con Amiri Baraka, «Black Art», 1965.
 - The Rolling Stones, «Sweet Black Angel», 1972.
 - Gil Scott-Heron, *Small Talk at 125th and Lenox*, 1970.
 - —, «Brother», 1970.
 - —, «Comment #1», 1970.
 - —, «Whitey on the Moon», 1970.
 - —, «The Revolution Will Not Be Televised», 1970/1971.

- —, *Pieces of a Man*, 1971.
 - —, «Home Is Where the Hatred Is», 1971.
 - —, «Lady Day and John Coltrane», 1971.
 - Gil Scott-Heron and Brian Jackson, «H2Ogate Blues», 1974.
 - —, *Winter in America*, 1974.
 - —, «Johannesburg», 1976.
 - —, «We Almost Lost Detroit», 1977.
 - Archie Shepp, «Attica Blues», 1972.
 - —, «Blues for Brother George Jackson», 1972.
 - The Temptations, «Run Charlie Run», 1972.
 - Varios artistas, *The Black Voices: On the Streets of Watts*, 1969.
 - The Watts Prophets, *Rappin' Black in a White World*, 1971.
12. 12. «Living for the City»
- The Alexander Review, «A Change Had Better Come», 1975.
 - James Brown, «Talkin' Loud and Sayin' Nothing», 1970/1972.
 - —, *There It Is*, 1972.
 - —, *The Payback*, 1973.
 - —, *Hell*, 1974.
 - —, «Hell», 1974.
 - —, *Reality*, 1974.
 - —, «Funky President (People It's Bad)», 1974.
 - Lamont Dozier, «Fish Ain't Bitin'», 1973.
 - Marvin Gaye, «You're the Man», 1972.
 - —, *Trouble Man*, 1972.
 - Donny Hathaway, «The Ghetto», 1970.
 - —, «Little Ghetto Boy», 1972.
 - Isaac Hayes, *Shaft*, 1971.
 - —, *Truck Turner*, 1974.
 - The Honey Drippers, «Impeach the President», 1973.
 - Willie Hutch, *The Mack*, 1973.
 - —, «Life's No Fun Living in the Ghetto», 1974.
 - Leroy Hutson, «The Ghetto 1974», 1974.
 - Weldon Irvine, «Watergate», 1973.
 - The Isley Brothers, «Fight the Power», 1975.
 - The JB's, «You Can Have Watergate Just Gimme Some Bucks and I'll Be Straight», 1973.
 - Paul Kelly, «Stealing in the Name of the Lord», 1970.
 - Eddie Kendricks, «My People — Hold On», 1972.
 - Curtis Mayfield, *Super Fly*, 1972.

- —, «Back to the World», 1973.
- The O’Jays, *Back Stabbers*, 1972.
- —, «Back Stabbers», 1972.
- —, «Shiftless, Shady, Jealous Kind of People», 1972.
- —, *Ship Ahoy*, 1973.
- —, «Ship Ahoy», 1973.
- —, «For the Love of Money», 1973.
- —, «Love Train», 1972.
- —, «Don’t Call Me Brother», 1973.
- —, *Family Reunion*, 1975.
- —, *Survival*, 1975.
- —, «Rich Get Richer», 1975.
- —, *Message in the Music*, 1976.
- Bobby Patterson, «This Whole Funky World Is a Ghetto», 1972.
- Billy Paul, «Am I Black Enough For You?», 1972.
- —, «War of the Gods», 1973.
- —, «Black Wonders of the World», 1975.
- —, *When Love Is New*, 1975.
- —, «Let the Dollar Circulate», 1975.
- The Rance Allen Group, «Lying on the Truth», 1972.
- Smokey Robinson, «Just My Soul Responding», 1973.
- Gil Scott-Heron, «The Get Out of the Ghetto Blues», 1972.
- —, «Pardon Our Analysis (We Beg Your Pardon)», 1975.
- —, «South Carolina (Barnwell)», 1976.
- Marlena Shaw, «Woman of the Ghetto», 1969.
- Sly and the Family Stone, *There’s a Riot Goin’ On*, 1971.
- —, «Family Affair», 1971.
- —, «Africa Talks to You (The Asphalt Jungle)», 1971.
- S. O. U. L., «Down in the Ghetto», 1971.
- The Soul Children, «I Don’t Know What This World Is Coming To», 1972.
- The Spinners, «Ghetto Child», 1973.
- The Staple Singers, «Respect Yourself», 1971.
- —, «I’ll Take You There», 1972.
- Swamp Dogg, «God Bless America For What?», 1971.
- The Temptations, «Papa Was a Rolling Stone», 1972.
- —, *Masterpiece*, 1973.
- —, «Law of the Land», 1973.
- —, «Masterpiece», 1973.
- —, *1990*, 1973.

- Tonto's Expanding Head Band, *Zero Time*, 1971.
- The Undisputed Truth, «Smiling Faces (Sometimes)», 1971.
- War, «Slippin' into Darkness», 1971.
- —, «The World Is a Ghetto», 1972.
- Kim Weston, «Lift Ev'ry Voice and Sing», 1972.
- Stanley Winston, «No More Ghettos in America», 1970.
- Bill Withers, «I Can't Write Left-Handed», 1973.
- Bobby Womack, «Across 110th Street», 1972.
- Stevie Wonder, *Where I'm Coming From*, 1971.
- —, *Music of My Mind*, 1972.
- —, *Talking Book*, 1972.
- —, «Superstition», 1972.
- —, «Big Brother», 1972.
- —, *Innervisions*, 1973.
- —, «Too High», 1973.
- —, «Jesus Children of America», 1973.
- —, «He's Misstra Know-It-All», 1973.
- —, «Higher Ground», 1973.
- —, «Visions», 1973.
- —, «Living for the City», 1973.
- —, *Fulfillingness' First Finale*, 1974.
- —, «You Haven't Done Nothin'», 1974.
- —, *Songs in the Key of Life*, 1976.
- —, *Journey Through the Secret Life of Plants*, 1979.

13. 13. «Manifiesto»

- The Clash, «Washington Bullets», 1980.
- Drugstore feat. Thom Yorke, «El Presidente», 1998.
- Arlo Guthrie, «Victor Jara», 1974/1976.
- Inti-Illimani, «Venceremos», 1970.
- Víctor Jara, «El aparecido», 1967.
- —, «Movil Oil Special», 1969.
- —, «Preguntas por Puerto Montt», 1969.
- —, «Plegaria a un labrador», 1969.
- —, «El alma llena de banderas», 1971.
- —, *La Población*, 1972.
- —, «Las casitas del barrio alto», 1972.
- —, «El hombre es un creador», 1972.
- —, *Canto por travesura*, 1973.
- —, «Vientos del pueblo», 1973.

- —, *Manifiesto*, 1973.
- —, «Manifiesto», 1973.
- Quilapayún, «El soldado», 1969.
- —, «Venceremos», 1971.
- —, «El pueblo unido jamás será vencido», 1973.
- Pete Seeger, «Estadio Chile», 1974.
- U2, «One Tree Hill», 1987.
- Working Week, «Venceremos (We Will Win)», 1984.

14. 14. «Zombie»

- Lord Kitchener, «Birth of Ghana», 1959.
- Fela Kuti y Afrika 70, «Black Man's Cry», 1971.
- —, «Why Black Man Dey Suffer», 1971.
- —, «Go Slow», 1972.
- —, «Alagbon Close», 1974.
- —, «Expensive Shit», 1975.
- —, «Zombie», 1976.
- —, «Sorrow, Tears and Blood», 1977.
- —, «Shuffering and Shmiling», 1978.
- —, «Unknown Soldier», 1979.
- —, «I. T. T. (International Thief Thief)», 1979.
- —, «Coffin for Head of State», 1981
- Fela Kuti y Nigeria 70, «Viva Nigeria», 1969.
- Bob Marley and the Wailers, «Zimbabwe», 1979.
- —, «Africa Unite», 1979.
- Dorothy Masuka, «Ghana», fecha desconocida.

15. 15. «War Ina Babylon»

- The Abyssinians, «Satta Massagana», 1969/1971.
- Burning Spear, *Marcus Garvey*, 1975.
- Junior Byles, «Beat Down Babylon», 1971.
- —, «King of Babylon», 1972.
- —, «Pharaoh Hiding», 1972.
- —, «A Place Called Africa», 1972.
- —, «When Will Better Come», 1973.
- The Chosen Few, «Am I Black Enough For You?», 1972.
- Jimmy Cliff, «Many Rivers to Cross», 1969.
- The Congos, *Heart of the Congos*, 1977.
- Culture, «Two Sevens Clash», 1977.
- Desmond Dekker, «Israelites», 1968.
- Clancy Eccles, «River Jordan», 1960.

- —, «Freedom», 1960.
- —, «Power to the People», 1971.
- —, «Rod of Correction», 1971.
- The Ethiopians, «Everything Crash», 1968.
- Leo Graham, «News Flash», 1973.
- The Heptones, «Message From a Black Man», 1970.
- —, *Party Time*, 1977.
- —, «Sufferer's Time», 1977.
- John Holt, «Up Park Camp», 1976.
- David Isaacs, «A Place in the Sun», 1968.
- Gregory Isaacs, «Mr Cop», 1977.
- Al T. Joe, «Rise Jamaica (Independence Time Is Here)», 1962.
- Frankie Jones, «The War Is Over», 1978.
- Fred Locks, «Black Star Liner», 1975.
- Bob Marley and the Wailers, *Natty Dread*, 1974.
- —, *Rastaman Vibration*, 1976.
- —, *Exodus*, 1977.
- —, «One Love / People Get Ready», 1977.
- —, *Survival*, 1979.
- —, «Redemption Song», 1980.
- The Meditations, «Running from Jamaica», 1978.
- The Melodians, «Rivers of Babylon», 1972.
- The Mighty Diamonds, «Right Time», 1976.
- —, *Stand Up to Your Judgment*, 1978.
- Jacob Miller, «The Peace Treaty Special», 1978.
- Pablo Moses, «We Should Be in Angola», 1977.
- Junior Murvin, «Police and Thieves», 1976.
- —, *Police and Thieves*, 1977.
- —, «Rasta Get Ready», 1977.
- Niney the Observer, «Blood and Fire», 1970.
- Kentrick Patrick, «Independent Jamaica», 1962.
- Lee «Scratch» Perry, «People Funny Boy», 1968.
- —, «Blowin' in the Wind», 1968.
- —, (como King Koba), «Station Underground News», 1973.
- —, «Justice to the People», 1973.
- —, «Dreadlocks in Moonlight», 1977.
- The Pioneers, «Rudies Are the Greatest», 1967.
- Prince Buster, «Judge Dread», 1967.
- —, «Give Peace a Chance», 1970.

- Prince Far-I, «Heavy Manners», 1977.
- The Professionals, *State of Emergency*, 1976.
- Max Romeo, «Wet Dream», 1970.
- —, «Labor Wrong», 1970.
- —, «Let the Power Fall», 1971.
- —, «Ginalship», 1971.
- —, «No Joshua No», 1973.
- —, *Revelation Time*, 1975.
- —, «War Ina Babylon», 1976.
- —, *War Ina Babylon*, 1976.
- —, «One Step Forward», 1976.
- —, «Uptown Babies Don't Cry», 1976.
- —, «Chase the Devil», 1976.
- Toots and the Maytals, «Pressure Drop», 1968.
- —, «Give Peace a Chance», 1970.
- —, «Time Tough», 1974.
- Peter Tosh, «Equal Rights», 1977.
- The Upsetters, «Return of Django», 1969.
- The Valentines, «Blam Blam Fever», 1967.
- Varios artistas, *The Harder They Come*, 1972.
- The Wailers, «Simmer Down», 1963.
- —, «Rude Boy», 1965.
- —, «400 Years», 1970.
- —, «Duppy Conqueror», 1971.
- —, «Trenchtown Rock», 1971.
- —, *Catch a Fire*, 1973.
- —, *Burnin'*, 1973.
- —, «Get Up, Stand Up», 1973.
- —, «I Shot the Sheriff», 1973.
- —, «Burnin' and Lootin'», 1973.
- Delroy Wilson, «Better Must Come», 1971.
- Winston y Roy con Count Ossie, «Babylon Gone», 1962.
- Tappa Zukie, «M. P. L. A.», 1976.
- —, «Green Bay Murder», 1978.

16. 16. «White Riot»

- The Clash, «White Riot», 1977.
- —, «1977», 1977.
- —, *The Clash*, 1977.
- —, «Police and Thieves», 1977.

- —, *Give 'Em Enough Rope*, 1978.
- —, «(White Man) in Hammersmith Palais», 1978.
- —, «Safe European Home», 1978.
- —, *London Calling*, 1979.
- —, *Sandinista!*, 1980.
- —, *Combat Rock*, 1982.
- The Jam, «In the City», 1977.
- —, «All Around the World», 1977.
- Bob Marley, «Punky Reggae Party», 1977.
- The Mekons, «Never Been in a Riot», 1978.
- Scritti Politti, «Skank Bloc Bologna», 1978.
- The Sex Pistols, «Anarchy in the UK», 1976.
- —, «God Save the Queen», 1977.
- —, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, 1977.
- —, «Holidays in the Sun», 1977.
- —, «Bodies», 1977.
- Sham 69, «If the Kids Are United», 1978.
- Stiff Little Fingers, «Suspect Device», 1978.
- —, «Alternative Ulster», 1978.
- The Tom Robinson Band, «2-4-6-8 Motorway», 1977.
- —, «Glad to Be Gay», 1978.
- —, *Power in the Darkness*, 1978.
- —, «Winter of '79», 1978.
- —, «Up Against the Wall», 1978.
- —, «You Gotta Survive», 1978.
- —, «Better Decide Which Side You're On», 1978.

17. 17. «I Was Born This Way»

- Milton Ager y Jack Yellen (compositores), «Happy Days Are Here Again», 1929.
- Carl Bean, «I Was Born This Way», 1977.
- David Bowie, *Let's Dance*, 1983.
- Chic, «Dance, Dance, Dance (Yowsah, Yowsah, Yowsah)», 1977.
- —, «Le Freak», 1978.
- —, «At Last I Am Free», 1978.
- —, «Good Times», 1979.
- The Dead Kennedys, «Saturday Night Holocaust», 1978.
- Rick Dees and His Cast of Idiots, «Disco Duck», 1976.
- Gloria Gaynor, «I Will Survive», 1978.
- Eddie Kendricks, «Girl You Need a Change of Mind», 1972.

- Love Unlimited Orchestra, «Love's Theme», 1973.
 - Machine, «There But for the Grace of God Go I», 1979.
 - Madonna, *Like a Virgin*, 1984.
 - McFadden and Whitehead, «Ain't No Stoppin' Us Now», 1979.
 - MFSB, «Love Is the Message», 1974.
 - Odyssey, «Native New Yorker», 1977.
 - Parliament, «Bop Gun (Endangered Species)», 1977.
 - Pet Shop Boys, «In the Night», 1985.
 - Philadelphia International All Stars, «Let's Clean Up the Ghetto», 1977.
 - Al Jolson, «About a Quarter to Nine», 1935.
 - Sister Sledge, «We Are Family», 1979.
 - The Slickee Boys, «Put a Bullet Thru the Jukebox», 1978.
 - Sylvester, «You Make Me Feel (Mighty Real)», 1978.
 - Donna Summer, «I Feel Love», 1977.
 - Valentino, «I Was Born This Way», 1975.
 - Varios artistas, *Saturday Night Fever: The Original Movie Sound Track*, 1977.
 - The Village People, «YMCA», 1978.
 - —, «In the Navy», 1979.
 - —, «Go West», 1979.
 - Was (Not Was), «Tell Me That I'm Dreaming», 1981.
18. 18. «Sonny's Lettah (Anti-Sus Poem)»
- The Angelic Upstarts, «The Murder of Liddle Towers», 1978.
 - The Clash, *The Cost of Living* EP, 1979.
 - Fun Boy Three, «The Lunatics Have Taken Over the Asylum», 1981.
 - Linton Kwesi Johnson, *Dread Beat an' Blood*, 1978.
 - —, «It Dread Inna Innglan (For George Lindo)», 1978.
 - —, «Man Free (For Darcus Howe)», 1978.
 - —, *Forces of Victory*, 1979.
 - —, «Sonny's Lettah (Anti-Sus Poem)», 1979.
 - —, «Reggae fi Peach», 1980.
 - —, *Making History*, 1983.
 - The Nips, «Ghost Town», 1980.
 - The Pop Group, *Y*, 1979.
 - —, «We Are All Prostitutes», 1980.
 - —, «Forces of Oppression», 1980.
 - —, «There Are no Spectators», 1980.
 - The Ruts, «Babylon's Burning», 1979.
 - —, «S. U. S.», 1979.

- —, «Jah War», 1979.
 - The Slits, *Cut*, 1978.
 - The Specials, «Gangsters», 1979.
 - —, *The Specials*, 1979.
 - —, «Concrete Jungle», 1979.
 - —, «Doesn't Make It Alright», 1979.
 - —, *More Specials*, 1980.
 - —, «Ghost Town», 1981.
 - —, «Why?», 1981.
 - Steel Pulse, «Jah Pickney — R. A. R.», 1979.
 - The Tom Robinson Band, «Blue Murder», 1979.
 - UB40, «Food for Thought», 1979.
 - —, «Burden of Shame», 1980.
 - —, «One in Ten», 1981.
 - —, «Don't Let It Pass You By», 1981.
19. 19. «Holiday in Cambodia»
- Bad Brains, «Big Takeover», 1983.
 - —, «Destroy Babylon», 1983.
 - Black Flag, *Damaged*, 1981.
 - —, «Police Story», 1981.
 - —, «TV Party», 1981.
 - —, «Rise Above», 1981.
 - The Dead Kennedys, «California Uber Alles», 1979.
 - —, «Pull My Strings», 1980/1987.
 - —, «Holiday in Cambodia», 1980.
 - —, «Kill the Poor», 1980.
 - —, *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*, 1980.
 - —, «We've Got a Bigger Problem Now», 1981.
 - —, «Nazi Punks Fuck Off», 1981.
 - —, *Plastic Surgery Disasters*, 1982.
 - —, «Terminal Preppie», 1982.
 - —, «Bleed for Me», 1982.
 - —, «Moon Over Marin», 1982.
 - —, «Trust Your Mechanic», 1982.
 - —, *Frankenchrist*, 1985.
 - —, «Stars and Stripes of Corruption», 1985.
 - —, *Bedtime for Democracy*, 1986.
 - —, «Anarchy for Sale», 1986.
 - —, «Chickenshit Conformist», 1986.

- The Dils, «I Hate the Rich», 1977.
 - —, «Class War», 1977.
 - Fear, «Let's Have a War», 1982.
 - —, «We Got to Get Out of This Place», 1982.
 - M. D. C., «Corporate Deathburger», 1982.
 - —, «Multi-Death Corporations», 1983.
 - —, «Pay to Come Along», 1983.
 - Minor Threat, «Straight Edge», 1981.
 - —, «In My Eyes», 1981.
 - —, «Think Again», 1983.
 - —, «Betray», 1983.
 - —, «Salad Days», 1985.
20. 20. «The Message»
- Afrika Bambaataa y Soulsonic Force, «Planet Rock», 1982.
 - Kurtis Blow, «Christmas Rappin'», 1979.
 - —, «Hard Times», 1980.
 - Brother D y Collective Effort, «How We Gonna Make the Black Nation Rise?», 1980.
 - The Fearless Four, «Problems of the World (Today)», 1983.
 - The Geto Boys, «Mind Playing Tricks on Me», 1991.
 - Grandmaster Flash and the Furious Five, «Superrappin'», 1979.
 - —, «The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel», 1981.
 - Grandmaster Flash and the Furious Five. Melle Mel y Duke Bootee, «The Message», 1982.
 - Grandmaster y Melle Mel, «White Lines (Don't Don't Do It)», 1983.
 - Grandmaster y Melle Mel, «Jesse», 1984.
 - —, «World War III», 1984.
 - Cheryl Lynn, «Got to Be Real», 1978.
 - Melle Mel y Duke Bootee, «The Message II (Survival)», 1982.
 - Rock Master Scott y Dynamic 3, «It's Life (You Gotta Think Twice)», 1983.
 - Run-D. M. C., «Hard Times», 1983.
 - The Sugarhill Gang, «Rapper's Delight», 1979.
 - 2Pac, *Me Against the World*, 1995.
21. 21. «How Does It Feel?»
- The Beat, «Stand Down Margaret», 1980.
 - Billy Bragg, «Island of No Return», 1984.
 - Crass, *The Feeding of the 5000*, 1978.
 - —, «Do They Owe Us a Living?», 1978.

- —, «So What», 1978.
- —, *Stations of the Crass*, 1979.
- —, «White Punks on Hope», 1979.
- —, «Bloody Revolutions», 1980.
- —, *Penis Envy*, 1981.
- —, [como Creative Recording and Sound Services — CRASS] «Our Wedding», 1981.
- —, *Christ: The Album*, 1982.
- —, «Sheep Farming in the Falklands», 1982.
- —, «How Does It Feel?», 1982.
- —, «Whodunnit?», 1983.
- —, *Yes Sir, I Will*, 1983.
- —, «You're Already Dead», 1984.
- —, *Acts of Love*, 1984.
- —, *Ten Notes on a Summer's Day* (EP), 1984.
- Flux of Pink Indians, *Strive to Survive Causing Least Suffering Possible*, 1982.
- Hawkwind, «Urban Guerrilla», 1973.
- New Model Army, «Spirit of the Falklands», 1984.
- Pink Floyd, «The Fletcher Memorial Home», 1983.
- The Specials, «Maggie's Farm», 1980.
- The Subhumans, *The Day the Country Died*, 1982.
- Third World War, «Urban Rock», 1972.
- —, «Hammersmith Guerrilla», 1972.
- Robert Wyatt, «Strange Fruit», 1980.
- —, «Shipbuilding», 1982.
- Zounds, «More Trouble Coming Every Day», 1982.

22. 22. «Two Tribes»

- Art of Noise, *Into Battle with the Art of Noise*, 1983.
- Lowell Blanchard, «Jesus Hits Like an Atom Bomb», 1950.
- Bonzo Goes to Washington [alias Jerry Harrison y Bootsy Collins], «Five Minutes», 1984.
- Kate Bush, «Breathing», 1980.
- The Clash, «Stop the World», 1980.
- Elvis Costello, «Peace in Our Time», 1984.
- Doris Day, «Tic, Tic, Tic», 1949.
- Depeche Mode, «Two Minute Warning», 1983.
- Ian Dury, «Ban the Bomb», 1984.
- Frankie Goes to Hollywood, «Relax», 1984.

- —, «Two Tribes», 1984.
 - —, «Two Tribes (Annihilation)», 1984.
 - —, «War», 1984.
 - Nena, «99 Luftballons», 1983.
 - —, «99 Red Balloons», 1984.
 - The Police, «Walking in Your Footsteps», 1983.
 - Prince, «Ronnie Talk to Russia», 1981.
 - —, «1999», 1982.
 - The Specials, «Man at C&A», 1980.
 - The Style Council, «Money Go Round», 1983.
 - Timmy Thomas, «Why Can't We Live Together», 1972.
 - U2, «Seconds», 1983.
 - Varios artistas, *Life in the European Theatre*, 1982.
 - Young Marble Giants, «Final Day», 1980.
 - Zager and Evans, «In the Year 2525», 1969.
23. 23. «Pride (In the Name of Love)»
- Band Aid, «Do They Know It's Christmas?», 1984.
 - Chumbawamba, *Pictures of Starving Children Sell Records*, 1986.
 - Culturcide, «They Aren't the World», 1986.
 - Culture Club, «The War Song», 1984.
 - Faith No More, «We Care a Lot», 1985.
 - Hollywood Beyond, «What's the Colour of Money?», 1986.
 - Michael Jackson, «Man in the Mirror», 1987.
 - Red Box, «For America», 1986.
 - Bruce Springsteen, *Born to Run*, 1975.
 - —, «Born to Run», 1975.
 - —, «Thunder Road», 1975.
 - —, «Badlands», 1978.
 - —, *Nebraska*, 1982.
 - —, «Reason to Believe», 1982.
 - —, «Born in the USA», 1982/1984.
 - —, *Born in the USA*, 1984.
 - Suicide, «Frankie Teardrop», 1977.
 - Thompson Twins y Madonna, «Revolution (live at Live Aid)», 1985.
 - U2, *Boy*, 1980.
 - —, *October*, 1981.
 - —, «Gloria», 1981.
 - —, «With a Shout (Jerusalem)», 1981.
 - —, *War*, 1983.

- —, «Sunday Bloody Sunday», 1983.
- —, «New Year's Day», 1983.
- —, *The Unforgettable Fire*, 1984.
- —, «Pride (In the Name of Love)», 1984.
- —, «MLK», 1984.
- —, «Bad», 1984.
- —, *The Joshua Tree*, 1987.
- —, «Mothers of the Disappeared», 1987.
- —, «Bullet the Blue Sky», 1987.
- —, *Achtung Baby*, 1991.
- —, «One», 1991.
- USA for Africa, «We Are the World», 1985.

24. 24. «Nelson Mandela»

- Artists United Against Apartheid, «Sun City», 1985.
- Harry Belafonte y Miriam Makeba, *An Evening with Belafonte / Makeba*, 1965.
- —, «Ndodemnyama Verwoerd!», 1965.
- Bright Blue, «Weeping», 1987.
- The Byrds, «So You Want to Be a Rocanrol Star», 1967.
- Peter Gabriel, «Biko», 1980.
- Peter Hammill, «A Motor Bike in Afrika», 1978.
- Fela Kuti y Egypt 80, *Beasts of No Nation*, 1989.
- Hugh Masekela, «Bring Him Back Home», 1987.
- Microdisney, *We Hate You South African Bastards!*, 1984.
- —, «Pretoria Quickstep», 1984.
- Randy Newman, «Christmas in Cape Town», 1983.
- Tom Paxton, «The Death of Stephen Biko», 1978.
- Savuka, «Asimbonaga», 1987.
- Paul Simon, *Graceland*, 1986.
- Simple Minds, «Mandela Day», 1988.
- The Special AKA, «The Boiler», 1982.
- —, «War Crimes», 1982.
- —, «Racist Friend», 1983.
- —, «Nelson Mandela», 1984.
- —, *In the Studio*, 1984.
- Spitting Image, «I've Never Met a Nice South African», 1986.
- Starvation, «Starvation», 1985.
- Steel Pulse, «Biko's Kindred Lament», 1978.
- Varios artistas, *Gumboots: Accordion Jive Hits, Vol. II*, 1984.

- —, «Together We Can Build a Brighter Future», 1986.
 - Stevie Wonder, «I Just Called to Say I Love You», 1984.
 - Robert Wyatt y los SWAPO Singers, «The Wind of Change», 1984.
 - Tappa Zukie, «Tribute to Steve Biko», 1978.
25. 25. «Between the Wars»
- Roy Bailey y Leon Rosselson, «The World Turned Upside Down», 1975.
 - The Blow Monkeys, *She Was Only a Grocer's Daughter*, 1987.
 - —, «How Long Can a Bad Thing Last?», 1987.
 - —, «(Celebrate) The Day After You», 1987.
 - Billy Bragg, «To Have or Have Not», 1983.
 - —, «A New England», 1983.
 - —, «It Says Here», 1984.
 - —, «Between the Wars», 1985.
 - —, «The World Turned Upside Down», 1985.
 - —, «Which Side Are You On?», 1985.
 - —, «There Is Power in a Union», 1986.
 - —, «Days Like These», 1985.
 - —, «Waiting for the Great Leap Forwards», 1989.
 - Council Collective, «Soul Deep», 1984.
 - The Enemy Within [alias Keith LeBlanc], «Strike!», 1984.
 - The Flying Pickets, «Only You», 1983.
 - Dick Gaughan, «Which Side Are You On?», 1985.
 - Pet Shop Boys, «Opportunities (Let's Make Lots of Money)», 1985.
 - —, «Shopping», 1987.
 - —, «King's Cross», 1987.
 - Sting, «We Work the Black Seam», 1985.
 - The Style Council, «Shout to the Top», 1984.
 - The The, «Heartland», 1986.
26. 26. «Exhuming McCarthy»
- The Damned, «Bad Time for Bonzo», 1982.
 - The Dead Kennedys, «Gone With My Wind», 1986.
 - Sammy Hagar, «I Can't Drive 55», 1984.
 - M. D. C., «Bye Bye Ronnie», 1987.
 - The Minutemen, «Paranoid Chant», 1980.
 - —, «Joe McCarthy's Ghost», 1980.
 - —, «Bob Dylan Wrote Propaganda Songs», 1983.
 - —, *Double Nickels on the Dime*, 1984.
 - —, «West Germany», 1984.
 - —, «This Ain't No Picnic», 1984.

- —, «Untitled Song for Latin America», 1984.
- —, «The Big Stick», 1985.
- Prince, «Free», 1983.
- —, «Darling Nikki», 1983.
- —, «America», 1985.
- —, «Sign o' the Times», 1987.
- The Ramones, «Bonzo Goes to Bitburg», 1985.
- R. E. M., *Murmur*, 1983.
- —, «Talk About the Passion», 1983.
- —, «Little America», 1984.
- —, *Fables of the Reconstruction*, 1985.
- —, «Green Grow the Rushes», 1985.
- —, *Life's Rich Pageant*, 1986.
- —, «Flowers of Guatemala», 1986.
- —, «Begin the Begin», 1986.
- —, «Cuyahoga», 1986.
- —, «Fall on Me», 1986.
- —, «These Days», 1986.
- —, *Document*, 1987.
- —, «Finest Worksong», 1987.
- —, «Disturbance at the Heron House», 1987.
- —, «Welcome to the Occupation», 1987.
- —, «It's the End of the World As We Know It (And I Feel Fine)», 1987.
- —, «Exhuming McCarthy», 1987.
- —, *Green*, 1988.
- —, «Stand», 1988.
- —, «Get Up», 1988.
- —, «Orange Crush», 1988.
- —, *Out of Time*, 1991.
- —, «Radio Song», 1991.
- —, *Automatic for the People*, 1992.
- —, «Drive», 1992.
- —, «Ignoreland», 1992.
- —, «Revolution», 1997.
- Gil Scott-Heron, «B Movie», 1981.
- —, «Re-Ron», 1983.
- The Violent Femmes, «Old Mother Reagan», 1986.
- Neil Young, «Rockin' in the Free World», 1989.

27. 27. «Fight the Power»

- Blowfly, «Rapp Dirty», 1980.
- Body Count, «Cop Killer», 1990/1992.
- —, «Freedom of Speech», 1992.
- Boogie Down Productions, *By All Means Necessary*, 1988.
- The Disposable Heroes of Hiphoprisy, *Hypocrisy Is the Greatest Luxury*, 1992.
- —, «California Uber Alles», 1992.
- Dr. Dre, *The Chronic*, 1992.
- Eazy-E, «Boyz-n-the-Hood», 1987.
- Eric B and Rakim, «Casualties of War», 1992.
- The Goats, *Tricks of the Shade*, 1992.
- Ice Cube, *AmeriKKKa's Most Wanted*, 1990.
- —, «The Nigga Ya Love to Hate», 1990.
- —, *Death Certificate*, 1991.
- —, «Black Korea», 1991.
- —, *The Predator*, 1992.
- —, «The Predator», 1992.
- Ice-T, «6 in the Mornin'», 1986.
- Da Lench Mob, «Guerrillas in tha Mist», 1992.
- MC Shan, «The Bridge», 1986.
- Bobby McFerrin, «Don't Worry, Be Happy», 1988.
- N. W. A., *Straight Outta Compton*, 1989.
- —, «Straight Outta Compton», 1989.
- —, «Express Yourself», 1989.
- —, «Fuck tha Police», 1989.
- Paris, *Sleeping With the Enemy*, 1992.
- —, «Guerrillas in the Mist», 1992.
- —, «Bush Killa», 1992.
- Public Enemy, *Yo! Bum Rush the Show*, 1987.
- —, «Public Enemy #1», 1987.
- —, «Rightstarter (Message to a Black Man)», 1987.
- —, «Rebel Without a Pause», 1987.
- —, *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, 1988.
- —, «Terminator X to the Edge of Panic», 1988.
- —, «Party for Your Right to Fight», 1988.
- —, «Countdown to Armageddon», 1988.
- —, «Fight the Power», 1989.
- —, «Welcome to the Terrordome», 1989.
- —, *Fear of a Black Planet*, 1990.

- —, «911 Is a Joke», 1990.
- —, «Anti-Nigger Machine», 1990.
- —, «Who Stole the Soul?», 1990.
- —, «By the Time I Get to Arizona», 1991.
- —, *Muse Sick-n-Hour Mess Age*, 1994.
- Public Enemy, con la participación de Ice Cube y Big Daddy Kane, «Burn Hollywood Burn», 1990.
- Sir Joe Quarterman y Free Soul, «(I've Got) So Much Trouble on My Mind», 1972.
- Run-D. M. C. y Aerosmith, «Walk This Way», 1986.
- Schoolly D, «P. S. K. — What Does It Mean?», 1985.
- Spectrum City, «Lies», 1984.
- —, «Check Out the Radio», 1984.

28. 28. *Her Jazz*

- Bikini Kill, *Revolution Girl Style Now!* EP, 1991.
- —, *Yeah Yeah Yeah Yeah*, 1993.
- —, «Rebel Girl», 1993.
- —, «Don't Need You», 1993.
- Hole, «Olympia», 1994.
- Huggy Bear, *We Bitched*, 1992.
- —, «Rubbing the Impossible to Burst», 1992.
- —, *Our Troubled Youth*, 1993.
- —, «Her Jazz», 1993.
- —, *Weaponry Listens to Love*, 1994.
- L7, «Pretend We're Dead», 1992.
- Le Tigre, «Hot Topic», 1999.
- LL Cool J, «Mama Said Knock You Out», 1991.
- Nation of Ulysses, *13-Point Plan to Destroy America*, 1991.
- Nirvana, «Smells Like Teen Spirit», 1991.
- Sonic Youth, «Teen Age Riot», 1988.
- —, «Youth Against Fascism», 1992.
- —, «Swimsuit Issue», 1992.
- Sonic Youth con la participación de Chuck D, «Kool Thing», 1990.
- Viva Knieval, «Boy Poison», 1990.

29. 29. «Their Law»

- Autechre, «Flutter», 1994.
- The Beloved, «It's Alright Now», 1990.
- Candy Flip, «Strawberry Fields Forever», 1990.
- D:Ream, «Things Can Only Get Better», 1997.

- De La Soul, «D. A. I. S. Y. Age», 1989.
 - England New Order, «World in Motion», 1990.
 - The Farm, «All Together Now», 1990.
 - Galaxy 2 Galaxy, *Galaxy 2 Galaxy* EP, 1993.
 - Sabrina Johnston, «Peace», 1991.
 - Jesus Jones, «Right Here, Right Now», 1990.
 - Model 500, «Night Drive (Thru-Babylon)», 1985.
 - Orbital, «Choice», 1991.
 - —, «Criminal Justice Bill?», 1994.
 - Pet Shop Boys, «It's Alright», 1988.
 - Primal Scream, «Loaded», 1990.
 - —, «Come Together (Andrew Weatherall Remix)», 1990.
 - Jamie Principle, «Baby Wants to Ride», 1986.
 - The Prodigy, *Music for the Jilted Generation*, 1994.
 - The Prodigy con la participación de Pop Will Eat Itself, «Their Law», 1994.
 - Psychick Warriors ov Gaia, «Exit 23», 1990.
 - Pulp, «Sorted for E's & Wizz», 1995.
 - Retribution, «Repetitive Beats», 1994.
 - —, «Repetitive Beats (Know Your Rights — Primal Scream)», 1994.
 - The Ragga Twins, «The Homeless Problem», 1991.
 - The Shamen, «Move Any Mountain — Progen 91», 1991.
 - —, «Boss Drum», 1992.
 - Shut Up and Dance, «Autobiography of a Crackhead», 1991.
 - Joe Smooth Inc. feat. Anthony Thomas, «Promised Land», 1987.
 - Soho, «Hippy Chick», 1990.
 - Spiral Tribe, «Breach the Peace», 1992.
 - The Stone Roses, *The Stone Roses*, 1989.
 - —, «Bye Bye Badman», 1989.
 - Suburban Knight, «Mind of a Panther», 1994.
 - Underground Resistance, «Attend the Riot», 1991.
 - —, «The Final Frontier», 1991.
 - Sterling Void, «It's All Right», 1987.
 - Sydney Youngblood, «If Only I Could», 1989.
30. 30. «Of Walking Abortion»
- Blur, *Modern Life Is Rubbish*, 1993.
 - —, *Parklife*, 1994.
 - Manic Street Preachers, «Motown Junk», 1991.
 - —, «You Love Us», 1992.

- —, *Generation Terrorists*, 1992.
- —, «Motorcycle Emptiness», 1992.
- —, «NatWest — Barclays — Midlands — Lloyds», 1992.
- —, *Gold Against the Soul*, 1993.
- —, «Roses in the Hospital», 1993.
- —, «Life Becoming a Landslide», 1993.
- —, «From Despair to Where», 1993.
- —, «La Tristesse Durera (Scream to a Sigh)», 1993.
- —, *The Holy Bible*, 1994.
- —, «Of Walking Abortion», 1994.
- —, «Mausoleum», 1994.
- —, «Archives of Pain», 1994.
- —, «ifwhiteamericatoldthetruthforonedayit'sworldwouldfallapart», 1994.
- —, «Faster», 1994.
- —, «4st 7lbs», 1994.
- —, «A Design for Life», 1996.
- —, *Everything Must Go*, 1996.
- —, «If You Tolerate This Your Children Will Be Next», 1998.
- —, *Journal for Plague Lovers*, 2009.
- McCarthy, «The Procession of Popular Capitalism», 1987.
- Nirvana, *In Utero*, 1993.
- Pulp, «Common People», 1995.

31. 31. «Sleep Now in the Fire»

- Elvis Costello, «Tokyo Storm Warning», 1986.
- Inside Out, «Rage Against the Machine», inédita.
- Primal Scream, *Exterminator* [alias *XTRMNTR*], 2000.
- —, «Exterminator», 2000.
- Radiohead, «Creep», 1992.
- —, *The Bends*, 1995.
- —, «The Bends», 1995.
- —, «My Iron Lung», 1995.
- —, «Just», 1995.
- —, «Fake Plastic Trees», 1995.
- —, «Lucky», 1995.
- —, *OK Computer*, 1997.
- —, «No Surprises», 1997.
- —, «Fitter Happier», 1997.
- —, «Electioneeringx», 1997.
- —, «Paranoid Android», 1997.

- —, *Airbag / How Am I Driving?*, 1998.
- —, *Kid A*, 2000.
- —, «In Limbo», 2000.
- —, «Idioteque», 2000.
- —, *Amnesiac*, 2001.
- —, «You and Whose Army», 2001.
- *Rage Against the Machine*, *Rage Against the Machine*, 1992.
- —, «Take the Power Back», 1992.
- —, «Killing in the Name», 1992.
- —, «Bullet in the Head», 1992.
- —, *Evil Empire*, 1996.
- —, «No Shelter», 1998.
- —, *The Battle of Los Angeles*, 1999.
- —, «Sleep Now in the Fire», 1999.
- —, «Testify», 1999.
- —, *Renegades*, 2000.
- —, «Kick Out the Jams», 2000.
- R. E. M., «What's the Frequency Kenneth?», 1994.
- Tim Robbins [alias Bob Roberts], «Times Are Changing Back», 1992.
- —, «My Land», 1992.

32. 32. «John Walker's Blues»

- The Beastie Boys, «In a World Gone Mad», 2003.
- Black Eyed Peas con la participación de Justin Timberlake, «Where Is the Love?», 2003.
- Billy Bragg, «The Price of Oil», 2002.
- Canibus, «Draft Me!», 2001.
- Zack de la Rocha and DJ Shadow, «March of Death», 2003.
- The Dixie Chicks, *Home*, 2003.
- —, «Travelin' Soldier», 2003.
- Steve Earle, *Guitar Town*, 1986.
- —, *Copperhead Road*, 1988.
- —, «Copperhead Road», 1988.
- —, «Billy Austin», 1990.
- —, «Ellis Unit One», 1995.
- —, «Christmas in Washington», 1997.
- —, *Jerusalem*, 2002.
- —, «Ashes to Ashes», 2002.
- —, «Conspiracy Theory», 2002.
- —, «Jerusalem», 2002.

- —, «Amerika v 6.0 (The Best We Can Do)», 2002.
- Elbow, «Something in the Air», 2003.
- —, «Leaders of the Free World», 2005.
- Michael Franti, «Bomb the World», 2003.
- Lee Greenwood, «God Bless the U. S. A». 1984/2001.
- Toby Keith, «Courtesy of the Red, White and Blue (The Angry American)», 2002.
- Lenny Kravitz, «We Want Peace», 2003.
- MC Hammer, «No Stoppin' Us (USA)», 2001.
- George Michael, «Shoot the Dog», 2002.
- Mystikal, «Bouncin' Back (Bumpin' Me Against the Wall)», 2001.
- Nas, «Rule», 2001.
- Paris, *Sonic Jihad*, 2003.
- —, «What Would You Do», 2003.
- Pearl Jam, «Bu\$hleaguer», 2002.
- Public Enemy, «Son of a Bush», 2002.
- Radiohead, *Hail to the Thief*, 2003.
- R. E. M., «Final Straw», 2003.
- Bruce Springsteen, *The Rising*, 2002.
- System of a Down, *Toxicity*, 2001.
- —, «Boom!», 2002.
- Darryl Worley, «Have You Forgotten?», 2003.
- The Wu-Tang Clan, «Rules», 2001.
- Thom Yorke, «Harrowdown Hill», 2006.

33. 33. «American Idiot»

- Arcade Fire, *Neon Bible*, 2007.
- Erykah Badu, *New Amerykah Part One (4th World War)*, 2008.
- Black Sabbath, «War Pigs», 1970.
- Bright Eyes, «When the President Talks to God», 2005.
- Ian Brown feat. Sinéad O'Connor, «Illegal Attacks», 2007.
- The Dresden Dolls, «War Pigs» (en vivo), 2004.
- Steve Earle, *The Revolution Starts Now*, 2004.
- Eminem, «Mosh», 2004.
- The Flaming Lips, *At War With the Mystics*, 2006.
- —, «War Pigs» (en vivo), 2006.
- Gorillaz, *Demon Days*, 2005.
- Green Day, *American Idiot*, 2004.
- —, «American Idiot», 2004.
- —, «Holiday», 2004.

- Jay-Z, «Minority Report», 2006.
- The Legendary K. O., «George Bush Doesn't Care About Black People», 2005.
- Le Tigre, «New Kicks», 2004.
- Lil' Wayne, «Georgia... Bush», 2006.
- Lynyrd Skynyrd, *Vicious Cycle*, 2003.
- —, «That's How I Like It», 2003.
- —, «Red, White & Blue (Love It or Leave It)», 2003.
- Willy Mason, «Oxygen», 2004.
- John Mayer, «Waiting on the World to Change», 2006.
- Mos Def, «Katrina Clap», 2005.
- Muse, *Black Holes and Revelations*, 2006.
- —, «Assassin», 2006.
- Aaron Neville, «Louisiana 1927», 1991.
- Randy Newman, «Louisiana 1927», 1974.
- A Perfect Circle, *Emotive*, 2004.
- —, «Imagine», 2004.
- —, «What's Going On», 2004.
- Pink con la participación de Indigo Girls, «Dear Mr President», 2006.
- The Roots, «Masters of War» (en vivo), 2006.
- Bruce Springsteen, *We Shall Overcome: The Seeger Sessions*, 2006.
- —, «We Shall Overcome», 2006.
- —, «Bring 'Em Home», 2006.
- TV on the Radio, *Dear Science*, 2008.
- Tom Waits, «The Day After Tomorrow», 2004.
- Kanye West con la participación de Jamie Foxx, «Gold Digger», 2005.
- Neil Young, *Living with War*, 2006.
- —, «Let's Impeach the President», 2006.

34. Epílogo

- M. I. A., «Paper Planes», 2007.
- The Clash, «Straight to Hell», 1982.

Apéndice 3

100 canciones que no se mencionan en el texto

Incluso en un libro de esta magnitud, resulta imposible incluir todas y cada una de las canciones protesta que merecen la pena. La lista siguiente consta de 100 canciones recomendadas que no aparecen en el texto. Ni que decir tiene que no se trata de un listado exhaustivo.

- Blind Alfred Reed, «How Can a Poor Man Stand Such Times and Live?», 1929.
- Josh White, «Freedom Road», 1944.
- Donovan, «The War Drags On», 1964.
- Tom Paxton, «Lyndon Johnson Told the Nation», 1965.
- Janis Ian, «Society's Child (Baby I've Been Thinking)», 1966.
- Steve Reich, «Come Out», 1966.
- The United States of America, «Love Song for the Dead Che», 1968.
- The Deviants, «Let's Loot the Supermarket», 1968.
- Os Mutantes, «Panis et Circenses», 1968.
- Jimmy Cliff, «Vietnam», 1969.
- Scott Walker, «The Old Man's Back Again (Tribute to the Neo-Stalinist Regime)», 1969.
- Joni Mitchell, «Big Yellow Taxi», 1970.
- Parliament, «Come in Out of the Rain», 1970.
- The Guess Who, «American Woman», 1970.
- Gary Byrd, «Are You Really Ready for Black Power?», 1970.
- MC5, «American Ruse», 1970.
- Joe South, «Walk a Mile in My Shoes», 1970.
- John Prine, «Sam Stone», 1971.
- Eric Bogle, «And the Band Played Waltzing Matilda», 1971.
- Freda Payne, «Bring the Boys Home», 1971.
- The Isley Brothers, «Ohio/Machine Gun», 1971.
- Peggy Seeger, «I'm Gonna Be an Engineer», 1970/1973.
- The Action 13, «More Bread (to the People)», 1973.
- Aaron Neville, «Hercules», 1973.
- Willie Hutch, «Brothers Gonna Work It Out», 1973.
- The Four Tops, «Are You Man Enough?», 1973.
- Labelle, «What Can I Do for You?», 1974.
- Harold Melvin and the Blue Notes, «Wake Up Everybody», 1975.
- The Congos, «Children Crying», 1977.

- The Heptones, «Mr President», 1977.
- Elvis Costello, «Oliver's Army», 1979.
- The Jam, «The Eton Rifles», 1979.
- Gang of Four, «Ether», 1979.
- Tony Allen, «No Discrimination», 1979.
- Heaven 17, «(We Don't Need) This Fascist Groove Thang», 1981.
- Sun Ra, «Nuclear War», 1982.
- Conflict, «Meat Means Murder», 1983.
- Depeche Mode, «Everything Counts», 1983.
- The Wolfe Tones, «Joe McDonnell», 1983.
- Malcolm X [alias Keith LeBlanc], «No Sell Out», 1984.
- Time Zone con la participación de John Lydon, «World Destruction», 1984.
- Bronski Beat, «Small Town Boy», 1984.
- Robert Wyatt, «The Age of Self», 1984.
- The Style Council, «Walls Come Tumbling Down», 1985.
- The Smiths, «Meat Is Murder», 1985.
- New Model Army, «51st State», 1986.
- Jackson Browne, «Lives in the Balance», 1986.
- Midnight Oil, «Beds Are Burning», 1987.
- The Housemartins, «Johannesburg», 1987.
- The Pogues, «Streets of Sorrow» / «Birmingham Six», 1988.
- Public Enemy, «Black Steel in the Hour of Chaos», 1988.
- Miriam Makeba, «Soweto Blues», 1989.
- Spacemen 3, «Revolution», 1989.
- Don Henley y Bruce Hornsby, «The End of the Innocence», 1989.
- Elvis Costello, «Tramp the Dirt Down», 1989.
- McCarthy, «The Home Secretary Briefs the Forces of Law and Order», 1989.
- The Levellers, «Battle of the Beanfield», 1990.
- Brand Nubian, «Wake Up», 1990.
- Fatima Mansions, «Blues for Ceausescu», 1990.
- Fugazi, «Merchandise», 1990.
- Consolidated, «This Is Fascism», 1991.
- Leonard Cohen, «The Future», 1992.
- Ministry, «N. W. O»., 1992.
- The Goats, «Typical American», 1992.
- Gang Starr, «Who's Gonna Take the Weight?», 1992.
- L7, «Wargasm», 1992.
- Da Lench Mob, «Freedom Got an A. K»., 1992.
- KRS-One, «Sound of Da Police», 1993.

- Digable Planets, «La Femme Fetal», 1993.
- Stereolab, «French Disko», 1993.
- Cornershop, «England's Dreaming», 1993.
- Marxman con la participación de Sinéad O'Connor, «Ship Ahoy», 1993.
- Fun-Da-Mental, «Wrath of the Blackman», 1993.
- Chumbawamba y Credit to the Nation, «Enough Is Enough», 1993.
- Coolio con la participación de L. V., «Gangsta's Paradise», 1995.
- Super Furry Animals, «The Man Don't Give a Fuck», 1996.
- Coldcut, «Timber», 1997.
- Pulp, «Cocaine Socialism», 1998.
- Primal Scream, «Swastika Eyes», 1999.
- Asian Dub Foundation, «Free Satpal Ram», 1999.
- Bruce Springsteen, «American Skin (41 Shots)», 2000.
- DJ Vadim con la participación de Sarah Jones, «Your Revolution», 2000.
- Manic Street Preachers, «Freedom of Speech Won't Feed My Children», 2001.
- The Coup, «5 Million Ways to Kill a C. E. O.», 2001.
- Godspeed You! Black Emperor, «09-15-00», 2002.
- OutKast, «War», 2003.
- !!!, «Me and Giuliani Down By the Schoolyard (A True Story)», 2003.
- Johnny Boy, «You Are the Generation That Bought More Shoes and You Get What You Deserve», 2004.
- Rachid Taha, «Rock el Casbah», 2004.
- Gorillaz, «Dirty Harry», 2005.
- System of a Down, «BYOB», 2005.
- Elbow, «Snowball», 2005.
- Immortal Technique con la participación de Mos Def and DJ Green Lantern, «Bin Laden», 2005.
- James McMurtry, «We Can't Make It Here Anymore», 2005.
- Massive Attack, «False Flags», 2006.
- Pet Shop Boys, «Integral», 2006.
- Jarvis Cocker, «Running the World», 2006.
- Richard Thompson, «Dad's Gonna Kill Me», 2007.
- Rufus Wainwright, «Going to a Town», 2007.
- Dizzee Rascal, «Dirtee Cash» 2009.

Índice onomástico

La mayoría de las canciones aparecen bajo las entradas correspondientes a los cantantes.

A M, sello discográfico

Abdullah; «I Comma Zimba Zio (Here I Stand the Mighty One)»; «Why Them, Why Me»

Abernathy, Ralph; «Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Round»

Abiola, Chief

Ablaze!, Karren

Abyssinians: «Satta Massagana»

Abu-Jamal, Mumia

Acheampong, general Ignatius

Adams, Gerry

Ade, King Sunny

Adler, Bill

Adverts

Aerosmith véase Run-D. M. C. y Aerosmith

Afganistán

African Sounds, festival (1983)

Afrika Bambaataa y Soulsonic Force: «Planet Rock»

Agee, James

Ager, Milton y Jack Yellen (compositores): «Happy Days Are Here Again»

Agnew, Spiro

Aguilera, Miguel-Ángel

«Ain't Gonna Study War No More» (trad.)

ALA Records, sello discográfico

Albarn, Damon

Albert, Stew

Alessandri, Jorge

Aletti, Vince

Alex Bradford Gospel Troupe

Alexander, J. W.

Alexander Review: «A Change Had Better Come»

Ali, Muhammad (Cassius Clay)

Ali, Tariq

All Platinum, sello discográfico

Allen, Harry (Harold McGregor)

Allen, Patrick

Allen, Tony
Allen, Woody
Allende, Isabel
Allende, Salvador
Almanac Singers; «Dear Mr President»; «Mister Lindbergh»; «Reuben James»;
«Round and Round Hitler's Grave»; *Songs for John Doe*; «Washington
Breakdown»
Alternative Tentacles, sello discográfico
American Songbag (antología)
«American Taxation»
Amis, Martin
Anderson, Alfa
Anderson, Beverly
Anderson, Bill: «Where Have All Our Heroes Gone»
Anderson, Marian
Anderson, Ray: «Stalin Kicked the Bucket»
Andrés, príncipe
Andrópov, Yuri
Andy, Horace
Angelic Upstarts: «The Murder of Liddle Towers»
Angola
Animals: «We've Gotta Get Out of This Place»; véase también Burden, Eric y los
Animals
Appy, Christian
Araya, Arturo
Arcade Fire: *Neon Bible*
Argentina
Armstrong, Billie Joe; véase también Green Day
Armstrong, Louis
Armstrong, Neil
Arrested Development
Art of Noise: *Into Battle with the Art of Noise*
Arulpragasam, Maya
Asch, Moe
Asheton, Ron
Assayas, Michka
Association: «Requiem for the Masses»
Aswad
A Thousand Cheer (revista)
Atkins, Juan
Atkins, Thomas

Autechre: «Flutter»

Automatic Baby

Avon Free Festival (1992)

Ayler, Albert

Azbell, Joe

Azerrad, Michael

B-52

Back Porch Majority: «A Song of Hope»

Back Where I Come From (programa de radio)

Bad Brains; «Big Takeover»; «Destroy Babylon»

Badeaux, Ed

Badham, John

Badlands (film)

Badu, Erykah: *New Amerykah Part One (4th World War)*

Baez, Joan; «Saigon Bride»; «We Are Crossing Jordan River»

Bailey, Roy y Leon Rosselson: «The World Turned Upside Down»

Baker, Clarence

Baker, Ella

Baker, Ellen

Baldwin, James

Bale, Jeff

Ballard, J. G.

Ballard, Sarah

Band

Band Aid; «Do They Know It's Christmas?»

Bangs, Lester

Banks, Bubba

Baraka, Amiri (anteriormente LeRoi Jones); véase también Murray, Sunny y Amiri

Baraka

Barbi Twins

Barrie, Chris

Barrowclough, Anne

Barton, Laura

Basquiat, Jean-Michel

Beach Boys: «Student Demonstration Time»

Beach Bums: «The Ballad of the Yellow Beret»

Beame, Abe

Bean, Carl: «I Was Born This Way»

Beastie Boys: «In a World Gone Mad»

Beat: «Stand Down Margaret»

Beat Happening

Beatles; *Abbey Road*; «All You Need Is Love»; «Blackbird»; «Come Together»; «A Day in the Life»; «I Am the Walrus»; «Revolution»; «Revolution 1»; «Revolution 9»; «Strawberry Fields Forever»; «Taxman»; *The Beatles* (conocido como *El album blanco*); véase también Harrison, George; Lennon, John; McCartney, Paul

Beatty, Warren

Beckett, Andy

Bee Gees

Belafonte, Harry

Belafonte, Harry y Miriam Makeba: *An Evening with Belafonte/Makeba*; «Ndodemnyama Verwoerd!»

Bell, Al

Bell, Archie

Bell, Thom

Bell, William: «Marching Off to War»

Belmont, Bill

Belolo, Henri

Beloved: «It's Alright Now»

Belsen

Benetton

Bennun, David

Benson, Renaldo «Obie»

Berens, Camilla

Berger, George

Berlin, Irving

Bernstein, Leonard

Berry, Bill; véase también R. E. M.

Berry, Jan: «The Universal Coward»

Bevan, Aneurin

Bevel, James

Beverly Hillbillies

Biafra, Jello; véase también Dead Kennedys

Big Bank Hank

Big in Japan

Bikel, Theodore

Bikini Kill; «Don't Need You»; «Rebel Girl»; *Revolution Girl Style Now!* EP; véase también Huggy Bear y Bikini Kill

Biko, Steve

Bin Laden, Osama

Birdland (club)
Bittan, Roy
Björk
Black, James Angus
Black and Blues
Black Ark
Black Arts Repertory Theatre
Black Dwarf (periódico)
Black Eyed Peas y Justin Timberlake: «Where Is the Love?»
Black Flag; *Damaged*; «Police Story»; «Rise Above»; «TV Party»; «The Black Leg Miner» (trad.)
Black Moon
Black Sabbath; «War Pigs»
The Black Voices: On the Streets of Watts (varios artistas)
Blackburn, Robin
Blackwell, Chris
Blaggers ITA
Blair, Tony
Blanchard, Lowell: «Jesus Hits Like an Atom Bomb»
Blanchard, Terence
Blesh, Rudi
Blitzstein, Marc: *Cradle Will Rock*
Blondie; véase también Harry, Debbie
Blow, Kurtis: «Christmas Rappin»; «Hard Times»
Blow Monkeys: «(Celebrate) The Day After You»; «How Long Can a Bad Thing Last?»; *She Was Only a Grocer's Daughter*
Blowfly: «Rapp Dirty»; véase también Reid, Clarence «Blowfly»
Blowin' in the Wind
Blur; *Modern Life Is Rubbish*; *Parklife*
Bob Roberts (docudrama)
Bobbitt, Charles
Body Count: «Cop Killer»; «Freedom of Speech»
Bolivia
Bomb Squad
Bon Jovi, Jon
Bono; véase también U2
Bonzo Goes to Washington (Jerry Harrison y Bootsy Collins): «Five Minutes»
Boogie Down Productions: *By All Means Necessary*
Booker T and the MGs
Boomtown Rats
Boon, D.; véase también Minutemen

Boone, Pat: «Wish You Were Here, Buddy»
Botha, P. W.
Boukaka, Franklin
Boulware, Jack
Bovell, Dennis
Bowie, David; *Let's Dance*
Boxley, Hank véase Shocklee, Hank
Boyd, Andrew
Boyd, Joe
Boyz N The Hood (film)
Bradbury, John; véase también Special AKA
Bradfield, James Dean; véase también Manic Street Preachers
Bradley, Doug
Bradley, Lloyd
Bradley, Tom
Bragg, Billy; «Between the Wars»; «Days Like These»; «Island of No Return»; «It Says Here»; «A New England»; «The Price of Oil»; «There Is Power in a Union»; «To Have or Have Not»; «Waiting for the Great Leap Forwards»; «Which Side Are You On?»; «The World Turned Upside Down»
Brand Nubian
Brathwaite, Kamau
Bratmobile
Brazier, Richard
Brasil
Breaux, John
Brecht, Bertolt
Bremer, Paul
Brezhnev, Leónidas
Bricusse, Leslie
Bright, Graham
Bright Blue: «Weeping»
Bright Eyes: «When the President Talks to God»
Brink, William
British Airways
Broadside (revista)
Bronski Beat
Brother D and the Collective Effort: «How We Gonna Make the Black Nation Raise?»
Browder, Earl
Brown, Dennis
Brown, Elaine

Brown, Errol
Brown, H. Rap
Brown, Ian y Sinead O'Connor: «Illegal Attacks»
Brown, James; «America Is My Home»; «Cold Sweat»; «Don't Be a Drop Out»; «Funky President (People It's Bad)»; «Hell»; *Hell*; «I Don't Want Nobody to Give Me Nothing (Open Up the Door, I'll Get It Myself)»; «Papa's Got a Brand New Bag»; *The Payback*; *Reality*; «Santa Claus Go Straight to the Ghetto»; «Say It Loud – I'm Black and I'm Proud»; «Talkin' Loud and Sayin' Nothing»; *There It Is*
Brown, James y los Flames: *Live at the Apollo*
Brown, Jerry
Brown, Michael
Brown, Oscar, Jr
Browne, Jackson
Brumfield, juez
Bryant, Anita
Buchanan, Pat
Buck, Peter; véase también R. E. M.
Buffalo Springfield: «For What It's Worth»
Bumpurs, Eleanor
Burdon, Eric y los Animals: «Sky Pilot»; véase también Animals
Burgess, Anthony
Burke, J. Frank
Burlingham, Bo
Burnham, Hugo
Burning Spear: *Marcus Garvey*
Burroughs, William
Bush, George H. W.
Bush, George W.
Bush, Kate, «Breathing»
Bushell, Garry
Business
Bustamente, Alexander
Buthelezi, jefe
Buzzcocks
Byers, Roddy; véase también Specials
Byles, Junior; «Beat Down Babylon»; «King of Babylon»; «Pharaoh Hiding»; «A Place Called Africa»; «When Will Better Come»
Byrd, Bobby
Byrd, Gary
Byrds: «Draft Morning»; «So You Want to Be a Rocanrol Star»

C86

C Company y Terry Nelson: «The Battle Hymn of Lt. Calley»

Café Society (club)

Café Society Band

Cage, John

Callaghan, James

Calley, William

Calvert, Greg

Camboya

Campbell, John

Campbell, Stan; *véase también* Special AKA

Candy Flip; «Strawberry Fields Forever»

Canibus; «Draft Me!»

Cannon, Lou

Capote, Truman

Capp, Al

Captain Beefheart

Carawan, Candie

Carawan, Guy

Carlin, George

Carlos, John

Carmichael, Stokely

Carpenter, Edward

Carpenter, Frank

Carraby, Antoine *véase* DJ Yella

Carson, Tom

Carter, Jimmy

Carter, Rubin: «Hurricane»

Carter, familia: «Little Darling, Pal of Mine»

Carthy, Martin

Casale, Gerald

Cash, Johnny: «What Is Truth?»

Cassavetes, Nick

Castlemorton festival

Castro, Fidel

Cavanagh, Jerome

Cecil, Malcolm

Ceres Confusion

Chadwick, Mark

Chaggar, Gurdip Singh

Chamberlain, Neville
Chambers, hermanos; «Time Has Come Today»
Chambliss, Robert Edward
Chandler, Len
Chang, Jeff
Changeover (juego)
Charles, Ray; «Hit the Road, Jack»
Chase, James «Jiggs»
Chayefsky, Paddy
Chemical Brothers
Chernenko, Konstantin
Cheslow, Sharon
Chi-Lites: «(For God's Sake) Give More Power to the People»; «We Are Neighbours»
Chic; «At Last I Am Free»; «Dance, Dance, Dance (Yowsah, Yowsah, Yowsah)»; «Good Times»; «Le Freak»; véase también Rodgers, Nile
Chicago Women's Liberation Rock Band: «Ain't Gonna Marry»
Chile
Chilton, John
Chirac, Jacques
Chomsky, Noam
Chosen Few: «Am I Black Enough For You?»
Christgau, Robert
Christian, Terry
Chuck D; véase también Public Enemy; Sonic Youth y Chuck D
Chumbawamba; *Pictures of Starving Children Sell Records*
101ers
Clapton, Eric
Clark, Fraser
Clark, Petula
Clark, Ramsey
Clarke, Betty
Clash; «1977»; *Combat Rock*; *The Cost of Living* EP; *Give 'Em Enough Rope*; «Know Your Rights»; *London Calling*; «Police and Thieves»; «Safe European Home»; *Sandinista!*; «Stop the World»; «Straight to Hell»; «Washington Bullets»; «(White Man) in Hammersmith Palais»; «White Riot»
Clay, Cassius véase Ali, Muhammad
Clayton, Adam; véase también U2
Clayton, Merry
Clear Channel
Cleary, John

Cleaver, Eldridge
Cliff, Jimmy; «Many Rivers to Cross»
Clinton, Bill
Clinton, George
Club Dog
Cobain, Kurt
Cobb, Ron
Cobbs, Michelle
Cocker, Jarvis
Cockettes
Coe, Jonathan
Coffey, Dennis
Cohen, Larry
Cohen, Ronald D.
Cohn, Roy
Cole, Lloyd
Cole, Nat «King»
Coleman, Ornette
Collin, Matthew
Collins, Andrew
Collins, Bootsy
Collins, John
Collins, Judy
Colson, Chuck
Colston-Hayter, Tony
Coltrane, John; *Africa/Brass*; «Alabama»; «Song of the Underground Railroad»
Columbia Records, sello discográfico
Commager, Henry Steele
Commerford, Tim; *véase también* Rage Against the Machine
Commodore Records, sello discográfico
Communards
Conflict
Congos; *Heart of the Congos*
Connelly, Christopher
Connor, Eugene «Bull»
Consolidated
Conspiracy of Hope, gira (1986)
Constable, Pamela
Convención de Pop Underground Internacional (1991)
Cook, Charles
Cook, Paul; *véase también* Sex Pistols

Cooke, Sam; «A Change Is Gonna Come»
Cool, Tre; *véase también* Green Day
Cool Cats
Cooper, M. William
Copeland, Miles
Copeland, Stewart; *véase también* Police
Copland, Aaron; *Hear Ye! Hear Ye!*
Cornershop
Cosby, Bill
Cosgrove, Stuart
Costello, Elvis; «Nelson Mandela»; «Peace in Our Time»; «Tokyo Storm Warning»
Council Collective; «Soul Deep»
Count Ossie *véase* Winston y Roy
Country Joe and the Fish; «I-Feel-Like-I'm- Fixin'-to-Die Rag»; «Superbird»;
Together; «Who Am I?»; *véase también* McDonald, Country Joe
Coup
Coupland, Douglas
Cowboy; *véase también* Grandmaster Flash y los Furious Five
Cowell, Simon
Cowley, Patrick
Cox, Anthony
Coyne, Wayne
Cranston, Alan
Crass; *Acts of Love*; «Bloody Revolutions»; *Christ: The Album*; «Do They Owe Us a Living?»; *The Feeding of the 5000*; «How Does It Feel?»; «Our Wedding»; *Penis Envy*; «Sheep Farming in the Falklands»; «So What»; *Stations of the Crass*; *Ten Notes on a Summer's Day* (EP); «White Punks on Hope»; «Whodunnit?»; *Yes Sir, I Will*; «You're Already Dead»
Crass Records
Crawford, Ruth Porter
Credit to the Nation
Creedence Clearwater Revival: «Bad Moon Rising»; «Fortunate Son»; «Have You Ever Seen the Rain?»; «Run Through the Jungle»
Crème, Lol
Crissman, Mary Ruth
Crissman, Maxine («Lefty Lou»)
Crocker, Frankie
Cromwell, Oliver
Cronkite, Walter
Crosby, Bing
Crosby, David; «What Are Their Names»; *véase también* Crosby, Stills, Nash and

Young

Crosby, Stills, Nash and Young; «Almost Cut My Hair»; «Find the Cost of Freedom»; «Long Time Gone»; «Ohio»; «Teach Your Children»; «Wooden Ships»

Cross, Brian

Crucifix

Culturcide: «They Aren't the World»

Culture: «Two Sevens Clash»

Culture Club: «The War Song»

Cuncumén

Cunningham, Almanac Agnes «Sis»

Cunningham, Evelyn

Curtis, Deborah

Curtis, Ian; *véase también* Joy Division

Dahl, Steve

Dakar, Rhoda; *véase también* Special AKA

Daley, Richard J.

Dallas, Dick

Dalton, Stephen

Damned; «Bad Time for Bonzo»

Dammers, Jerry; *véase también* Special AKA; Specials

Danska, Herbert

Danzad, danzad, malditos (film)

Darnell, August

Davidson, Jim

Davies, Ray

Davis, Angela

Davis, Mac

Davis, Michael

Davis, Miles

Davis, Rennie

Davis, Sammy, Jr

Day, Doris: «Tic, Tic, Tic»

Daylie, Daddy-O

de la Rocha, Beto

de la Rocha, Zack; *véase también* Rage Against the Machine

de la Rocha, Zack y DJ Shadow: «March of Death»

De La Soul; «D. A. I. S. Y. Age»

Dead Kennedys; «Anarchy for Sale»; *Bedtime for Democracy*; «Bleed for Me»;

«California Uber Alles»; «Chickenshit Conformist»; *Frankenchrist*; *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*; «Gone With My Wind»; «Holiday in Cambodia»; «Kill the Poor»; «Moon Over Marin»; «Nazi Punks Fuck Off»; *Plastic Surgery Disasters*; «Pull My Strings»; «Saturday Night Holocaust»; «Stars and Stripes of Corruption»; «Terminal Preppie»; «Trust Your Mechanic»; «We've Got a Bigger Problem Now»; véase también Biafra, Jello

Dead Prez

Dean, Chris

Dean, James

Dean, John

Decca

Dedeaux, Richard

Dees, Rick y His Cast of Idiots: «Disco Duck»

Deevoy, Adrian

Def Jam

DeGroot, Gerard

Dekker, Desmond: «Israelites»

Del Naja, Robert «3D»

Dellinger, David

DeMuir, Harold

Denny, Reginald

Denselow, Robin

Denson, Ed

The Dentists

Denver, John: «Leaving on a Jet Plane»

Depeche Mode: «Two Minute Warning»

Detroit

Deviants

Devo: «Ohio»

Devoto, Howard

Dewey, Thomas

Dial House

Diggers

«The Diggers Song» (trad.)

Dils: «Class War»; «I Hate the Rich»

Dirt, Mike; véase también Green Day

Dischord House, sello discográfico independiente

Disco Demolition Party (1979)

Disco Fever (club)

Disney, Walt

The Disposable Heroes of Hiphoprisy; «California Uber Alles»; *Hypocrisy Is the*

Greatest Luxury; véase también Franti, Michael
Dixie Chicks; *Home*; «Travelin' Soldier»
Dixon, E. D.
DiY
DJ Yella; véase también N. W. A.
Dodd, Coxsone
Dohrn, Bernardine
Domino, Fats
Donoughue, Bernard
Don't Look Back (documentary)
Doors: «Unknown Soldier»
Dorfman, Ariel
2Pac: *Me Against the World*
Dos Passos, John
2000 AD (cómic de ciencia ficción)
2 Tone
Dozier, Lamont; «Fish Ain't Bitin'»; véase también Holland-Dozier-Holland
Dozier, Mary Ethel
Drabble, Margaret
Drake, Guy: «Welfare Cadillac»
Drayton, William «Flavor» véase Flavor Flav
Dr Buzzard's Original Savannah Band
Dr Dre; *The Chronic*; véase también N. W. A.
D:Ream: «Things Can Only Get Better»
Dreiser, Theodore
Dresden Dolls: «War Pigs» (live)
Drifters
Drugstore y Thom Yorke: «El President»
The Drum Club
Drummond, Tim
Du Noyer, Paul
Dudley, Anne
Dudley, Dave: «Viet Nam Blues»; «What We're Fighting For»
Dukakis, Michael
Duke Bootee (Edwin Fletcher); véase también Grandmaster Flash y los Furious Five;
 Mel, Melle y Duke Bootee
Dunaway, David King
Duncan, Laura; «We Shall Overcome»
Dunn, Duck
Dury, Ian: «Ban the Bomb»
Duschek, Nina

Dylan, Bob; *Another Side of Bob Dylan*; «Ballad of a Thin Man»; «The Ballad of Emmett Till»; «Blowin' in the Wind»; *Bringing It All Back Home*; «Chimes of Freedom»; «Desolation Row»; *The Freewheelin' Bob Dylan*; «George Jackson»; «A Hard Rain's a-Gonna Fall»; *Highway 61 Revisited*; «Hurricane»; «I'd Hate to Be You on That Dreadful Day»; «I Will Not Go Down Under the Ground» (aka «Let Me Die in My Footsteps»); «It's All Over Now, Baby Blue»; «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)»; «Like a Rolling Stone»; «The Lonesome Death of Hattie Carroll»; «Maggie's Farm»; «Masters of War»; «Mr Tambourine Man»; «My Back Pages»; «Only a Pawn in Their Game»; «Oxford Town»; «Positively 4th Street»; «Subterranean Homesick Blues»; «Talkin' John Birch Society Blues»; «The Times They Are a-Changin'»; *The Times They Are a-Changin'*; «Train a-Travelin'»; «When the Ship Comes In»; «With God on Our Side»

E Love

Eagles

Eagleton, Thomas

Earle, Steve; «Amerika v 6.0 (The Best We Can Do)»; «Ashes to Ashes»; «Billy Austin»; «Christmas in Washington»; «Conspiracy Theory»; «Copperhead Road»; *Copperhead Road*; «Ellis Unit One»; *Guitar Town*; «Jerusalem»; *Jerusalem*; «John Walker's Blues»; *The Revolution Starts Now*

Easlea, Daryl

East Bay Ray

Easterhouse

Eater

Eavis, Michael

Eazy-E; «Boyz-n-the-Hood»; véase también N. W. A.

Eccles, Clancy: «Freedom»; «Power to the People»; «River Jordan»; «Rod of Correction»

Echo and the Bunnymen

The Edge; véase también U2

Edmonds, Ben

Edwards, Bernard; véase también Chic

Edwards, Dennis

Edwards, Les

Edwards, Mike; véase también Jesus Jones

Edwards, Richey James; véase también Manic Street Preachers

Eggar, Tim

Egipto

Ehrlich, Paul

Ehrlich, Paul R.
Eisenhower, Dwight D.
Eisler, Hanns
El día después (TV drama)
El Salvador
Elastic Oz Band: «Do the Oz»; «God Save Us»
Elbow: «Leaders of the Free World»; «Something in the Air»
Ellington, Duke: «King Fit the Battle of Alabam'»
Elliot, Niki; véase también Huggy Bear
Ellis, Alfred «Pee Wee»
Ellis, Alton
Elogiemos ahora a hombres famosos (Agee y Evans)
Elrod, Richard
Embassy
Embrace
EMI
Eminem, «Mosh»
Emotions
The Enemy Within (aka Keith LeBlanc): «Strike!»
EnglandNewOrder: «World in Motion»
Ennis, Al
Eno, Brian
Epton, Bill
Eric B y Rakim: «Casualties of War»
Erickson, Steve
Errico, Greg
Ertegun, Ahmet
Et Tu (magazine)
Etiopía
Ethiopians: «Everything Crash»
Evans, Ahmed
Evans, Walker
Evers, Medgar
«Everybody Sing Freedom» (trad.)
Ewing, Tom
Exit
Expediente X (serie)

Faith No More: «We Care a Lot»
Fall

Falwell, Jerry
Family Stand
Fanon, Frantz
Farm: «All Together Now»
Farm Aid
Farmer, James
Farrakhan, Louis
Farren, Mick
Fat Mike
Faubus, Orval
Fearon, Clinton
Feinstein, Dianne
Fela Anikulapo Kuti
Fela Kuti y Afrika 70: «Alagbon Close»; «Black Man's Cry»; «Coffin for Head of State»; «Expensive Shit»; «Go Slow»; «I. T. T. (International Thief Thief)»; «Shuffering and Shmiling»; «Sorrow, Tears and Blood»; «Unknown Soldier»; «Why Black Man Dey Suffer»; «Zombie»; *Zombie*
Fela Kuti y Egypt 80: *Beasts of No Nation*
Fela Kuti y Nigeria 70: «Viva Nigeria»
Fenty, Phillip
FESTAC
Fiebre del sábado noche (varios artistas)
Fitzpatrick, Rob
Flack, Roberta
Flaming Lips: *At War With the Mystics*; «War Pigs» (live)
Flavor Flav; véase también Public Enemy
Fletcher, Andrew
Fletcher, Edwin véase Duke Bootee
Flux of Pink Indians: *Strive to Survive Causing Least Suffering Possible*
Flying Dutchman, sello discográfico
Flying Pickets: «Only You»
Fogerty, John
Folkway Records, sello discográfico
Fonda, Jane
Fonda, Peter
Fontaine, Eli
Foot, Michael
Ford, Gerald
Forman, James
Fort Apache, the Bronx (film)
Fort Hood Three

Foster, William Z.
Foucault, Michel
Four Tops
Fowler, Wyche
Frاند, Deni
Frankie Goes to Hollywood; «Relax»; «Two Tribes»; «Two Tribes (Annihilation)»;
 «War»
Franklin, Aretha; «People Get Ready»; «Respect»; «Think»
Franklin, C. L.
Franti, Michael; «Bomb the World»
Free, Phil; véase también Crass
«Free Americay» (trad.)
Freedman, Lawrence
Freedom Network
Freedom Riders; «Get Your Rights, Jack»
Freedom Singers
Frei, Eduardo
Friesen, Gordon
Froines, John
Fugazi
Fugs; «Kill for Peace»
Fukuyama, Francis
Fun Boy Three; «The Lunatics Have Taken Over the Asylum»
Fun-Da-Mental
Funkees
Future (club)

Gabler, Milt
Gabriel, Peter; «Biko»
Gaiee Records
Galaxy 2 Galaxy: *Galaxy 2 Galaxy* EP
Gallagher, Liam
Gallagher, Noel
Galtieri, General Leopoldo
Gamble, Dee Dee Sharp
Gamble, Kenny
Gang of Four
Gang Starr
Gap
Garcia, Jerry

Garvey, Guy
Garvey, Marcus
Gately, Kevin
Gates, Daryl
Gaughan, Dick: «Which Side Are You On?»
Gay, Frankie
Gaye, Marvin; «God Is Love»; «I Heard It Through the Grapevine»; «Inner City Blues (Make Me Wanna Holler)»; *Trouble Man*; «What's Going On»; *What's Going On*; «What's Happening Brother»; «You're the Man»
Gayer, Dixon
Gaynor, Gloria: «I Will Survive»
Geer, Will
Geffen, David
Geldof, Bob
Gellert, Lawrence
Generate, Dee
George, Nelson
Gerde's Folk City
Geto Boys: «Mind Playing Tricks on Me»
Geza X
Ghana
Gibbs, Joe
Gil, Gilberto
Gilbert, Ronnie
Gilbert y Sullivan
Gill, Peter; véase también Frankie Goes to Hollywood
Gillespie, Bobby
Gillespie, Dizzy
Ginsberg, Allen
Giovanni, Nikki; *Truth Is On Its Way*
Girl Germs (fanzine)
Girlspeak (periódico)
Giscombe, Junior
Gitlin, Todd
Glastonbury Festival
Glazer, Joe y His Elm City Four: «We Will Overcome»
Glover, Melvin véase Mel, Melle
Glover, Nathaniel véase Kidd Creole
Goats: *Tricks of the Shade*
Godley, Kevin
Godzilla (film)

Goetz, Bernhard
Gold, Mike
Golding, Lynval; *véase también* Fun Boy Three; Specials
Goldman, Albert
Goldman, Emma
Goldman, Vivien
Goldwater, Barry
Goldwaters: *The Goldwaters Sing Folk Songs to Bug the Liberals*
Gomes, Michael
Goodwin, Neil
Gorbachov, Mijaíl
Gordon, Kim; *véase también* Sonic Youth
Gordon, Odetta
Gordon, Robert
Gordy, Berry
Gore, Al
Gore, Tipper
Gorillaz: *Demon Days*
«Gospel Plow» (trad.)
«Gospel Train» (trad.)
Gould, Bryan
Gowon, Yakubu
Grafton, Samuel
Graham, Bill
Graham, Larry
Graham, Leo: «News Flash»
Gran Bretaña/Inglaterra
Grand Coulee Dam
Grandmaster y Melle Mel: «White Lines (Don't Don't Do It)»
Grandmaster Caz
Grandmaster Flash
Grandmaster Flash y los Furious Five; «The Adventures of Grandmaster Flash on the
Wheels of Steel»; «Superrappin'»
Grandmaster Flash y los Furious Five, Melle Mel y Duke Bootee: «The Message»
Grandmaster Melle Mel: «Jesse»; «World War III»; *véase también* Mel, Melle
Grant, Eddy: «Gimme Hope Jo'anna»
Grateful Dead
Green Day; «American Idiot»; *American Idiot*; «Holiday»; *véase también* Armstrong,
Billie Joe
Greenham Common
Greenpeace

Greenway, John
Greenwich Village
Greenwood, Jonny; *véase también* Radiohead
Greenwood, Lee: «God Bless the U. S. A».
Gregory, Dick
Griff, Professor (Richard Griffin); *véase también* Public Enemy
Griffin, Junius
Griffith, Michael
Grossman, Albert
Grundy, Bill
Guatemala
Guess
Guevara, Che
Guinea
Gumboots: Accordion Jive Hits, Vol. II (varios artistas)
Gunning, Sarah Ogan: «I Hate the Capitalist System»
Guns N' Roses
Guthrie, Arlo; «Alice's Restaurant Massacree»; «Víctor Jara»
Guthrie, Carolyn
Guthrie, Cathy
Guthrie, Charley
Guthrie, Gwendolyn Gail
Guthrie, Joady
Guthrie, Marjorie
Guthrie, Mary Jennings
Guthrie, Mary Jo
Guthrie, Nora (hermana de Woody)
Guthrie, Nora (madre de Woody)
Guthrie, Woody; «Deportee (Plane Wreck at Los Gatos)»; «Do Re Mi»; *Dust Bowl Ballads*; «Dust Bowl Refugees»; «Dust Can't Kill Me»; «Dust Pneumonia Blues»; «Grand Coulee Dam»; «I Ain't Got No Home in This World Anymore»; «More War News»; «Roll On, Columbia, Roll On»; «So Long, It's Been Good to Know You»; «Talking Dust Bowl Blues»; «This Land Is Your Land»; «Tom Joad»; *véase también* Almanac Singers
Guayana
Gwinn, Walton W.

H. R.
Haden-Guest, Anthony
Hagar, Sammy: «I Can't Drive 55»
Haggard, Merle; «The Fightin' Side of Me»; «Okie From Muskogee»
Haile Selassie
Haldeman, H. R.
Haley, Alex
Haley, Judge Harold J.
Hall, Philip
Hall, René
Hall, Terry; *véase también* Fun Boy Three; Specials
Hall, Tom T.
Halstead, Fred
Hamill, Pete
Hamilton, Amde; «The Meek Ain't Gonna»
Hamilton, Frank
Hammill, Peter; «A Motor Bike in Afrika»
Hammond, John
Hammond, Lol
Hamnett, Katherine
Hampton, Fred
Hanley, Steve
Hanna, Kathleen
Hanoi Hannah
Hanratty, James
Hansberry, Lorraine
Hard Hitting Songs for Hard-Hit People (cancionero)
Hardaway, Calvin
The Harder They Come (varios artistas)
Harlem Apollo (club)
Harriman, Averell
Harris, Bob
Harris, Charles «Valentino» *véase* Valentino
Harris, Joe
Harris, John (activista)
Harris, John (periodista)
Harris, John (primo de Wonder)
Harris, Norman; *véase también* MFSB
Harrison, George; *véase también* Beatles

Harrison, Jerry
Harrison, Mark; *véase también* Spiral Tribe
Harron, Mary
Harry, Debbie; *véase también* Blondie
Hart, Bobby
Hassan, Umar Bin; *véase también* Last Poets
Hathaway, Donny: «The Ghetto»; «Little Ghetto Boy»
Havens, Richie
Hawkins, Yusuf
Hawkwind, «Urban Guerrilla»
Hayden, Tom
Hayes, Alfred *véase* Robinson, Earl y Alfred Hayes
Hayes, Isaac; *Shaft*; *Truck Turner*
Hays, Lee
Haz lo que debas (film)
Healey, Denis
Heard, Alexander
Heath, Edward
Heavenly
Heavens to Betsy
Hell Up in Harlem (film)
Hellman, Lilian
Henderson, Billie Allen
Hendrix, Jimi; «Machine Gun»; «The Star-Spangled Banner»
Hentoff, Nat
Heptones: «Message From a Black Man»; *Party Time*; «Sufferer's Time»
Herr, Michael
Hersh, Seymour
Hertzberg, Hendrik
Herzog, Arthur
Heston, Charlton
Hewes, Martin
Heylin, Clinton
Highlander Folk School
Hill, Anita
Hill, Joe; «Casey Jones the Union Scab»; «The Preacher and the Slave»; «There Is Power in a Union»
Hill, Joseph
Hill, Karen; *véase también* Huggy Bear
Hill, Rob
Hillage, Steve

Hilliard, David
Hinton, Sam: «Old Man Atom»
Hiroshima
Hirshey, Gerri
Hiss, Alger
Hit Parade
Hitler, Adolf
Hobsbawm, Eric
Hoffman, Abbie
Hoffman, juez Julius
Hofstadter, Richard
«Hold On» (aka «Gospel Plow», trad.)
Hole: «Olympia»; véase también Love, Courtney
Holiday, Billie; «Strange Fruit»
Holland-Dozier-Holland; véase también Dozier, Lamont
Hollingsworth, Tony
Hollywood Beyond: «What's the Colour of Money?»
Holmstrom, John
Holt, Jefferson
Holt, John: «Up Park Camp»
Honey Drippers: «Impeach the President»
Hooker, John Lee: «The Motor City Is Burning»
Hootenanny (TV show)
Hoover, J. Edgar
Hope, Bob
Hope, Wally
Horn, Trevor
Horne, Lena
Horton, Myles
Horton, Zilphia
Hosler, Mark
Hot Chocolate
Hot Chocolates (musical)
Houston, Cisco
How I Won the War (comedia negra)
Howard, Harlan: «Better Get Your Pride Back Boy»; *To the Silent Majority with Love*; «Uncle Sam I'm a Patriot»
Howard, Michael
Howe, Darcus
Howlett, Liam; véase también Prodigy
Hoyland, John

Huber, Mrs. A. Anderson
Huddleston, Trevor
Huff, Leon
Huggy Bear; «Her Jazz»; «Rubbing the Impossible to Burst»; *We Bitched*; *Weaponry Listens to Love*
Huggy Bear y Bikini Kill: *Yeah Yeah Yeah Yeah/Our Troubled Youth*
Huggy Nation
Hughes, Langston
Human Highway (film)
Humphrey, Hubert
Humphries, Patrick
Hungate, William
Hunter, Meredith
Hurd, Douglas
Hurston, Zora Neale
Husky, Ferlin «Terry Preston»: «Let's Keep the Communists Out»
Hutch, Willie: «Life's No Fun Living in the Ghetto»; *The Mack*
Hutchinson Family Singers
Hutson, Leroy: «The Ghetto 1974»
Hutton, Bobby
Hutton, Will
Hygrades

«I'm on My Way to the Freedom Land» (trad.)

Ibiza

Ice Cube; *AmeriKKKa's Most Wanted*; «Black Korea»; *Death Certificate*; «The Nigga Ya Love to Hate»; «The Predator»; *The Predator*; véase también N. W. A.

Ice-T; «6 in the Mornin'»

Ickes, Harold

Ifshin, David

Ignorant, Steve; véase también Crass

Illuminatus! trilogía

Impressions; «Keep on Pushing»; «Mighty Mighty (Spade and Whitey)»; «People Get Ready»

Indica (librería)

Inside Out: «Rage Against the Machine»

Interrobang?! (fanzine)

International Workers Order's People's Chorus

Inti-Illimani; «Venceremos»

Irán

Irak
Irlanda; *véase también* Irlanda del Norte
Irlanda del Norte
Iruoje, Odion
Irvine, Weldon: «Watergate»
Irving, David
Irwin, Colin
Isaacs, David: «A Place in the Sun»
Isaacs, Gregory, «Mr Cop»
Island Records
Isley Brothers: «Fight the Power»
Israel
Iturra, Claudio
Ives, Burl

Jackson, Aunt Molly; «Kentucky Miner's Wife»
Jackson, Brian; *véase también* Scott-Heron, Gil y Brian Jackson
Jackson, George
Jackson, Hank *véase* Big Bank Hank
Jackson, Jesse
Jackson, Jonathan
Jackson, Mahalia
Jackson, Michael; «Man in the Mirror»; *véase también* Jackson 5
Jackson, O'Shea *véase* Ice Cube
Jackson, Stonewall: «The Minute Men (Are Turning in Their Graves)»
Jackson 5; *véase también* Jackson, Michael
Jagger, Bianca
Jagger, Mick; *véase también* Rolling Stones
Jam; «All Around the World»; «In the City»
Jamaica
James, Alex; *véase también* Blur
James, Darius
James, Sylvester *véase* Sylvester
Janov, Arthur
Jara, Joan
Jara, Víctor; «El alma llena de banderas»; «El aparecido»; *Canto por travesuna*; «Las casitas del barrio alto»; «El hombre es un creador»; «Manifiesto»; *Manifiesto*; «Movil Oil Special»; «Plegaria a un labrador»; *La Población*; «Preguntas por Puerto Montt»; «Vientos del pueblo»
JayQuan

Jay-Z: «Minority Report»
JBs: «You Can Have Watergate Just Gimme Some Bucks and I'll Be Straight»
Jefferson Airplane: «Crown of Creation»; «Volunteers»
Jenner, Peter
Jesse James Gang
Jesus Jones: «Right Here, Right Now»
Jett, Joan
Jigsaw (fanzine)
Joanie Phoanie (personaje de dibujos)
Joe, Al T.: «Rise Jamaica (Independence Time Is Here)»
John, Elton
John y Yoko/Plastic Ono Band: «Angela»; «Attica State»; «John Sinclair»; «The Luck of the Irish»; «Sisters, O Sisters»; *Some Time in New York City*; véase también Lennon, John/Plastic Ono Band; Plastic Ono Band
John Q (film)
Johnson, Bernice
Johnson, Calvin
Johnson, Dean
Johnson, Holly; véase también Frankie Goes to Hollywood
Johnson, James Weldon
Johnson, Jo; véase también Huggy Bear
Johnson, Linton Kwesi; *Dread Beat an' Blood*; *Forces of Victory*; «It Dread Inna Innglan (For George Lindo)»; *Making History*; «Man Free (For Darcus Howe)»; «Reggae fi Peach»; «Sonny's Lettah (Anti-Sus Poem)»
Johnson, Lyndon B.
Johnson, Matt
Johnson, Rebecca
Johnson, Roger
Johnston, Sabrina, «Peace»
Jolson, Al: «About a Quarter to Nine»
Jones, Althea
Jones, Bunny
Jones, Frankie: «The War Is Over»
Jones, George
Jones, LeRoi véase Baraka, Amiri
Jones, Mick; véase también Clash
Jones, Steve; véase también Sex Pistols
Joplin, Janis
Jordan, Vernon
Josephson, Barney
Josephson, Leon

Journey Through the Past (film)
Joy, Sally Margaret
Joy de Vivre; véase también Crass
Joy Division
Jruschov, Nikita
Judd, Ron
Jungle Brothers

K Records
Kahn, Stephen
Kain, Gylan; véase también Last Poets
Karenga, Ron
Katz, David
Kaufman, Gerald
Kaufman, L. A.
Keenan, Maynard James
Keith, Toby; «Courtesy of the Red, White and Blue (The Angry American)»
Kelly, David
Kelly, Paul: «Stealing in the Name of the Lord»
Kemp, Gary
Kendricks, Eddie; «Girl You Need a Change of Mind»; «My People-Hold On»
Kennan, George
Kennedy, John F.
Kennedy, Robert F.
Kent, Nick
Kerry, John
Kersey, Ron; véase también MFSB
Kershaw, Andy
Kessler, Ted
Kgositsile, K. William
Kid Creole
Kidd Creole; véase también Grandmaster Flash y los Furious Five
Kierkegaard, Søren
King, Carole
King, Kitsaun
King, Martin Luther
King, Maurice
King, Rodney
King, Woodie, Jr
King Koba véase Perry, Lee «Scratch»

Kingston Trio: «Tom Dooley»
Kinks
Kinnock, Neil
Kirkpatrick, Fred
Kirkpatrick, Jeane
Kissinger, Henry
Kitchener, Lord: «Birth of Ghana»
Klein, Joe
Klein, Naomi
Knight, Gladys y los Pips: «I Heard It Through the Grapevine»
Knight, Greg
Knight, Suge
Koch, Ed
Kool DJ Herc
Koola Lobitos
Kopp, Quentin
Kovic, Ron
Kraft, Joe
Kragen, Ken
Kramer, Wayne
Krassner, Paul
Krause, Allison
Kravitz, Lenny: «We Want Peace»
Kristofferson, Kris
Krogh, Bud
KRS-One
Kubrick, Stanley
Kukl
Kuti, Beko
Kuti, Fela véase Fela Anikulapo Kuti
Kvitsinsky, Yuli

L7: «Pretend We're Dead»
La Rose, John
Labor Songs (songbook)
Ladysmith Black Mambazo
Lamacq, Steve
Lampell, Millard
Landau, Jon
Landrieu, Mary

Langer, Clive
Larkin, Margaret
Last Poets; *The Last Poets*; «Niggers Are Scared of Revolution»; *This Is Madness*;
«Wake Up, Niggers»; «When the Revolution Comes»
Laugh Records
LaVette, Bettye
Lawrence, Tim
Le Tigre: «Hot Topic»; «New Kicks»
Lead Belly; «Bourgeois Blues»
Leary, Rosemary
Leary, Timothy
Líbano
LeBlanc, Keith; *véase también* Enemy Within
Lee, Herbert
Lee, Spike
Legendary K. O.; «George Bush Don't Care About Black People»
LeMay, Curtis
Da Lench Mob: «Guerrillas in tha Mist»
Lennon, John; «Bring on the Lucie (Freda People)»; «Gimme Some Truth»; «I Don't
Wanna Be a Soldier Mama I Don't Wanna Die»; «Imagine»; *Imagine*; *véase
también* Beatles; John y Yoko/Plastic Ono Band; Plastic Ono Band
Lennon, John/Plastic Ono Band: «God»; *John Lennon/Plastic Ono Band*; «Power to
the People»; «Working Class Hero»; *véase también* John y Yoko/Plastic Ono
Band; Plastic Ono Band
Lenoir, J. B.: «Vietnam Blues»
Lessing, Doris
Lester, Julius
Lester, Richard
Letts, Don
Levellers
Leventhal, Harold
Levi, Primo
Lewis, John L.
Lewis, Sinclair
Leytonstone
Libertine, Eve
Life in the European Theatre (varios artistas)
Lil' Wayne: «Georgia... Bush»
Limelitters
Lincoln, Abbey
Linda, Solomon

Lindbergh, Charles
Lindenberg, Udo
Lindh, John Walker
Lindo, George
Lindsay, John
Lindsey, Hal
Linkin Park
Linklater, Richard
Lissitzky, El
The Little Red Song Book (colección)
Little Richard
Liuzzo, Viola
Live Aid (1985)
LL Cool J; «Mama Said Knock You Out»
Llewellyn, Barry
Lloyd, A. L.
Lock Up
Locks, Fred: «Black Star Liner»
Loder, Kurt
Loes, Harry Dixon (compositor): «This Little Light of Mine»
Loft (club)
Lomax, Alan
Lomax, Bess
Lomax, John
Lo que el viento se llevó (film)
Lopez, Braulio
Lorenz, J. D.
Lorna Gee
Los Ángeles
Louvin Brothers: «Weapon of Prayer»
Love, Courtney
Love, Mike
Love Thy Neighbour (comedia televisiva)
Love Unlimited Orchestra: «Love's Theme»
Lownds, Sara
Luciano, Felipe; *véase también* Last Poets
Lumpen
Lundberg, Victor: «An Open Letter to My Teenage Son»
Lydon, John (Johnny Rotten); *véase también* Sex Pistols
Lynn, Cheryl: «Got to Be Real»
Lynn, Loretta: «Dear Uncle Sam»

Lynyrd Skynyrd: «Red, White & Blue (Love It or Leave It)»; «Sweet Home Alabama»; «That's How I Like It»; *Vicious Cycle*

McCann, Les: «Compared to What»

McCarthy: «The Procession of Popular Capitalism»

McCarthy, Eugene

McCarthy, Joseph

McCartney, Paul; *véase también* Beatles; Wings

MacColl, Ewan; «The Ballad of Ho Chi Minh»; «The Ballad of Sharpeville»; «That Bomb has Got to Go!»; «The Dove»

MacDonald, Ian

McCormick, Neil

McDaniel, Eugene

McDonald, Country Joe; *véase también* Country Joe y los Fish

McDonough, Jimmy

McFadden, Gene

McFadden and Whitehead: «Ain't No Stoppin' Us Now»

McFerrin, Bobby: «Don't Worry, Be Happy»

McGovern, George

McGregor, Harold *véase* Allen, Harry

MacGregor, Ian

McGuinn, Roger

McGuinness, Paul

McGuire, Barry: «Eve of Destruction»

Machine: «There But for the Grace of God Go I»

MacKaye, Ian; *véase también* Minor Threat

McKenna, Terence

McLaren, Malcolm

McLean, Craig

Macmillan, Harold

McMurtry, James

McNeil, Dee Dee

McNeil, Legs

McPhatter, Clyde

McQueen, Steve

Mad Max 2 (film)

Madness

Madonna: *Like a Virgin*; *véase también* Thompson Twins y Madonna

Magazine

Maguire, Martie

Mailer, Norman
 Maines, Natalie
 Major, John
 Makeba, Miriam; véase también Belafonte, Harry y Miriam Makeba
 Makota, Leo
 Malpoets
 Malcolm X
 Mambo Taxi
 Mancuso, David
 Mandela, Nelson
 Mandelson, Peter
 Manhattan Brothers
 Manic Street Preachers; «4st 7lbs»; «Archives of Pain»; «A Design for Life»;
Everything Must Go; «Faster»; «From Despair to Where»; *Generation Terrorists*;
Gold Against the Soul; *The Holy Bible*; «If You Tolerate This Your Children Will
 Be Next»; «ifwhiteamericatoldtheruthforonedayit'sworldwouldfallapart»;
Journal for Plague Lovers; «Life Becoming a Landslide»; «Mausoleum»;
 «Motorcycle Emptiness»; «Motown Junk»; «Natwest - Barclays - Midlands -
 Lloyds»; «Of Walking Abortion»; «Roses in the Hospital»; «La Tristesse Durera
 (Scream to a Sigh)»; «You Love Us»
 Manley, Michael
 Mann, Barry
 Manning, Bernard
 Manning, Judson
 Manning, Sarra
 Mansell, Clint
 Manson, Charles
 Mao Tse-tung
 Mapfumo, Thomas
 Marcus, Greil
 Marcuse, Herbert
 Margolick, David
 Margouleff, Robert
 Marinetti, Filippo
 Marley, Bob; «Punky Reggae Party»
 Marley, Bob y los Wailers: «Africa Unite»; *Exodus*; *Natty Dread*; «One Love/People
 Get Ready»; *Rastaman Vibration*; «Redemption Song»; *Survival*; «Zimbabwe»;
 véase también Wailers
 Marley, Rita
 Márquez, José Adolfo Paredes
 Marsh, Dave

Marshall, Bucky
Martin, Gavin
Martin, Luci
Martini, Jerry
Marx, Karl
Marxman
Masekela, Hugh; «Bring Him Back Home»
Mason, Willy: «Oxygen»
Massop, Claude
Master Gee
Masuka, Dorothy, «Ghana»
Matlock, Glen; véase también Sex Pistols
Matumbi
Matusow, Harvey
Maximum Rocknroll (magazine)
Maximum Rocknroll (programa de radio)
May, Derrick
Maycock, James
Mayer, John: “Waiting on the World to Change”
Mayfield, Curtis; “Back to the World”; “(Don’t Worry) If There’s a Hell Below We’re All Gonna Go”; “Miss Black America”; “Move on Up”; *Super Fly*; *There’s No Place Like America Today*; “We the People Who Are Darker than Blue”
MC5; “Kick Out the Jams”; “Motor City Is Burning”
MC Hammer: “No Stoppin Us (USA)”
MC Ren; véase también N. W. A.
MC Shan: «The Bridge»
M. D. C.; «Bye Bye Ronnie»; «Corporate Deathburger»; «Multi-Death Corporations»; «Pay to Come Along»
Meditations: «Running from Jamaica»
Meeropol, Abel
Mekons: «Never Been in a Riot»
Mel, Melle; «The Message»; véase también Grandmaster Flash y los Furious Five; Grandmaster Melle Mel
Mel, Melle y Duke Bootee: «The Message II (Survival)»
Melly, George
Melodians: «Rivers of Babylon»
Melody Maker
Melton, Barry
Mendelsohn, Danny
Meredith, James
Merman, Ethel

México
MFSB: «Love Is the Message»
M. I. A.: «Paper Planes»
Michael, Alun
Michael, George; «Shoot the Dog»
Michael X
Mickey and Sylvia
Mickey Mouse
Microdisney: «Pretoria Quickstep»; *We Hate You South African Bastards!*
Midler, Bette
The Mighty Diamonds: «Right Time»; *Stand Up to Your Judgment*
The Mike Douglas Show (show televisivo)
Miles, Barry
Miles, Sue
Milk, Harvey
Miller, Arthur
Miller, Henry
Miller, Jacob: «The Peace Treaty Special»
Miller, Jeff
Miller, Mitch
Miller, Ron
Mills, David
Mills, Mike; véase también R. E. M.
Mingus, Charles; «Fables of Faubus»; «Original Faubus Fables»
Mini, Vuyisile
Ministry
Minnelli, Liza
Minor Threat; «Betray»; «In My Eyes»; «Salad Days»; «Straight Edge»; «Think Again»; véase también MacKaye, Ian
Minutemen; «The Big Stick»; «Bob Dylan Wrote Propaganda Songs»; *Double Nickels on the Dime*; «Joe McCarthy's Ghost»; «Paranoid Chant»; «This Ain't No Picnic»; «Untitled Song for Latin America»; «West Germany»
Miracles; véase también Robinson, Smokey y los Miracles
Mishima, Yukio
Misty in Roots
Mitchell, Joni
Mitchell, Margaret
Mobbs, Nick
Model 500: «Night Drive (Thru-Babylon)»
Mohammed, general Murtala
Mondale, Walter

Monkees: «Last Train to Clarksville»
Monterey festival de (1963)
Montgomery Gospel Trio
Mooney, Tom
Moore, Carlos
Moore, Michael
Moore, Robin
Moore, Sam
Moore, Sean; *véase también* Manic Street Preachers
Moore, Thurston; *véase también* Sonic Youth
Moore, Wild Bill
The Moral Majority
Morali, Jacques
Moran, Caitlin
Morello, Mary
Morello, Tom; *véase también* Rage Against the Machine
Morgan, Earl
Morley, Paul
Moroder, Giorgio
Morris, Gina
Morrison, Arling
Morrison, John G.
Morrisey
Morse, Linda Hager
Mos Def: «Katrina Clap»
Moscone, George
Moses, Bob
Moses, Pablo: «We Should Be in Angola»; Moses, Robert (urbanista)
Motown
Moulton, Tom
Mozambique
MPLA
Mugabe, Robert
Muhammad, Elijah
Muhammad, Khalid Abdul
Mullen, Larry, Jr; *véase también* U2
Murray, Albert
Murray, Sunny y Amiri Baraka: «Black Art»
Murvin, Junior; «Police and Thieves»; *Police and Thieves*; «Rasta Get Ready»
Muse: «Assassin»; *Black Holes and Revelations*
Musicians United for Safe Energy (MUSE)

Muzorewa, Bishop Abel

Myers, Ben

Myers, Mike

Mystikal

«Bouncin' Back (Bumpin' Me Against the Wall)»

Nader, Ralph

Nagin, Ray

Namibia

La naranja mecánica (novela y film)

Nash, Graham; «Chicago»; «Military Madness»; «Teach Your Children»; véase también Crosby, Stills, Nash and Young; Young, Neil y Graham Nash

Nathan, Sid

Nation of Ulysses; *13-Point Plan to Destroy America*

N'Dour, Youssou

Neal, Larry

Negativland

Negro Songs of Protest (colección)

Nelson, David; véase también Last Poets

Nelson, Paul (periodista)

Nelson, Paul (músico); véase también Minor Threat

Nelson, Terry

Nelson, Willie

Nena: «99 Luftballons»; «99 Red Balloons»

Neruda, Pablo

Network (film)

Neuman, Molly

Neville, Aaron: «Louisiana 1927»

Neville, Richard

Nevins, Allan

New Christy Minstrels

New Haven Women's Liberation Rock Band: «Abortion Song»

New Model Army; «Spirit of the Falklands»

New York Dolls

Newley, Anthony

Newman, Paul

Newman, Randy: «Christmas in Cape Town»; «Louisiana 1927»; «Political Science»; «Rednecks»

Newport Folk Festival: (1959); (1963); (1964); (1965)

Newton, Frankie

Newton, Huey
Ngo Dinh Diem
Nicaragua
Nickerson, Micah; *véase también* Legendary K. O.
Nigeria
Nigeria 70
Nightingale, Warwick
Nike
Nilija
Nine Inch Nails: *Year Zero*
Niney the Observer: “Blood and Fire”
Nips: “Ghost Town”
Nirvana; *In Utero*; «Smells Like Teen Spirit»
Nitze, Paul H.
Nixon, Richard
Nkrumah, Kwame
NME
No WTO Combo
Nobles, Jonathan Wayne
Una noche con Salvador Allende, concierto benéfico
NOFX
«No More Auction Block for Me» (trad.)
«No nos moverán» (trad.)
North, Oliver
Novak, Robert
Nubyaahn, Daryl Aamaa
Nueva Orleans
Nueva York
Numan, Gary
Nuriddin, Jalal Mansur; *véase también* Last Poets
N. W. A.; «Express Yourself»; «Fuck tha Police»; «Straight Outta Compton»;
Straight Outta Compton
Nyx, James

Oakenfold, Paul
Oasis
Oates, Stephen
Obama, Barack
Obasanjo, general Olusegun
Oberman, Mary

Oberst, Conor
O'Brien, Ed; véase también Radiohead
O'Brien, Guy véase Master Gee
Ochs, Michael
Ochs, Phil; *All the News That's Fit to Sing*; «The Harder They Fall»; «Here's to the State of Richard Nixon»; «I Ain't Marching Anymore»; *I Ain't Marching Anymore*; «Love Me, I'm a Liberal»; «No More Songs»; «Power and the Glory»; *Rehearsals for Retirement*; «Talking Birmingham Jam»; «Too Many Martyrs»; «Viet Nam»; «The War Is Over»; «When in Rome»
O'Connor, Flannery
O'Connor, Sinéad véase Brown, Ian y Sinéad O'Connor
Oduola, Niyi
Odyssey: «Native New Yorker»
O'Grady, Anthony
«Oh, My Loving Brother» (trad.)
O'Hagen, Sean
Oi!
O'Jays; «Back Stabbers»; *Back Stabbers*; «Don't Call Me Brother»; *Family Reunion*; «For the Love of Money»; «Love Train»; *Message in the Music*; «Rich Get Richer»; «Shiftless, Shady, Jealous Kind of People»; «Ship Ahoy»; *Ship Ahoy*; *Survival*
Ojibosho, Ademola
Ojukwu, Chukwuemeka Odumegwu
The Oklahoma and Woody Show (programa de radio)
Okosuns, Sonny
Olaiya, Victor
Los Olimareños
O'Looney, Gwen
Olympia, Washington
Onassis, Jackie
Ono, Yoko; véase también John y Yoko/Plastic Ono Band; Lennon, John/Plastic Ono Band; Plastic Ono Band
Orbital: «Choice»; «Criminal Justice Bill?»
O'Reilly, Bill
Original Last Poets
Original Source
O'Rourke, P. J.
Ortega, Sergio
Oshinsky, David M.
O'Solomon, Otis
Oswald, Lee Harvey

O'Toole, Mark; *véase también* Frankie Goes to Hollywood
Oyewole, Abiodun; *véase también* Last Poets
OZ (revista)

Palmer, Andy; *véase también* Crass
Pankake, Jon
Panter, Horace; *véase también* Special AKA; Specials
Panther 21
Paris: «Bush Killa»; «Guerrillas in tha Mist»; *Sleeping With the Enemy*; *Sonic Jihad*;
«What Would You Do»
Park 63 (club)
Parker, Dorothy
Parks, Gordon, Jr
Parks, Rosa
Parliament: «Bop Gun (Endangered Species)»
Parra, Ángel
Parra, Isabel
Parra, Marco Antonio de la
Parra, Violeta
Parsons, Gram
Parsons, Tony
Partlow, Vern
Pastels
Patrick, Kentrick: «Independent Jamaica»
Patterson, Bobby: «This Whole Funky World Is a Ghetto»
Patterson, Lorenzo *véase* MC Ren
Patton, Gwen
Paul, Billy; «Am I Black Enough For You?»; «Black Wonders of the World»; «Let
the Dollar Circulate»; «War of the Gods»; *When Love Is New*
Paul Butterfield Blues Band
Paxton, Tom; «The Death of Stephen Biko»
Peach, Blair
Pearl Jam; «Bu\$hleaguer»
Peck, Gregory
Peekskill concert (1949)
Peer, Ralph
Peligro, D. H.; *véase también* Dead Kennedys
Peltier, Allen: «Day of Decision»
Peltier, Leonard
Peña de los Parra
Pendeerecki, Krzysztof
Pendergrass, Teddy
Penman, Ian

Pennebaker, D. A.
People's Songs, Inc.
Pepper, Art
Pepperell, Ray *véase* East Bay Ray
Pere, Ubu
A Perfect Circle: *Emotive*; «Imagine»; «What's Going On»
Performance (film)
Perry, Darthard
Perry, Lee «Scratch»; «Blowin' in the Wind»; «Dreadlocks in Moonlight»; «Justice to the People»; «People Funny Boy»; «Station Underground News»; *véase también* Upsetters
Perú
Pet Shop Boys; «In the Night»; «It's Alright»; «King's Cross»; «Opportunities (Let's Make Lots of Money)»; «Shopping»
Peter, Paul and Mary; «Blowin' in the Wind»; «If I Had a Hammer (The Hammer Song)»; *véase también* Travers, Mary; Yarrow, Peter
Petridis, Alexis
Pheng, Sothira
Philadelphia International All Stars: «Let's Clean Up the Ghetto»
Philadelphia International Records (PIR)
Picciotto, Guy; *véase también* Fugazi
Pierre Degeyter Club
Pilger, John
Pink y las Indigo Girls: «Dear Mr President»
Pink Fairies
Pink Floyd: «The Fletcher Memorial Home»
Pinochet, general Augusto
Pioneers: «Rudies Are the Greatest»
PIR *véase* Philadelphia International Records
Planno, Mortimo
Plastic Ono Band: «Give Peace a Chance»; *véase también* John y Yoko/Plastic Ono Band; Lennon, John/Plastic Ono Band
Pogues
Poison Girls
Poitier, Sidney
Pol Pot
Polania
Police; «Walking in Your Footsteps»; *véase también* Copeland, Stewart; Sting
Pollack, Sydney
Poor Righteous Teachers
Pop Group; «Forces of Oppression»; «There Are No Spectators»; «We Are All

Prostitutes»; Y
Popcorn, Faith
«Poverty Knock» (trad.)
Powell, Enoch
Powell, Laurence
Powell, Ray
Prats, general Carlos
Presley, Elvis; «In the Ghetto»
Price, Simon
Primal Scream; «Come Together (Andrew Weatherall Remix)»; «Exterminator»;
Exterminator (aka *XTRMNTR*); «Loaded»
Prince; «1999»; «America»; «Darling Nikki»; «Free»; «Ronnie Talk to Russia»;
«Sign o' the Times»
Prince Buster: «Give Peace a Chance»; «Judge Dread»
Prince Far-I: «Heavy Manners»
Principle, Jamie: «Baby Wants to Ride»
Priore, Domenic
Priority, sello discográfico
Pritchett, Laurie
Procaccino, Mario
Prodigy; *Music for the Jilted Generation*
The Prodigy y Pop Will Eat Itself: «Their Law»
Professionals: *State of Emergency*
Pryor, Richard
Psychick Warriors ov Gaia
Public Enemy; «Anti-Nigger Machine»; «By the Time I Get to Arizona»; *Fear of a
Black Planet*; «Fight the Power»; *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*;
Muse Sick-n-Hour Mess Age; «911 Is a Joke»; «Party for Your Right to Fight»;
«Public Enemy #1»; «Rebel Without a Pause»; «Rightstarter (Message to a Black
Man)»; «Son of a Bush»; «Welcome to the Terrordome»; «Who Stole the Soul?»;
Yo! Bum Rush the Show; véase también Chuck D
Public Enemy, Ice Cube y Big Daddy Kane: «Burn Hollywood Burn»
Public Image Limited
Pulp: «Common People»; «Sorted for E's & Wizz»
Punk (revista)
Purdon, Jock
Purse, Jimmy; véase también Sham 69
Pussycat Trash

Quarterman, Joe

Quayle, Dan

Queen

Quilapayún; «El pueblo unido jamas sera vencido»; «El soldado»; «Venceremos»

Quin, Mike

The Radio Ballads (serie de radio)

Radiohead; *Airbag/How Am I Driving?*; *Amnesiac*; «The Bends»; *The Bends*; «Creep»; «Electioneering»; «Fake Plastic Trees»; «Fitter Happier»; *Hail to the Thief*; «Idioteque»; «In Limbo»; *Kid A*; «Just»; «Lucky»; «My Iron Lung»; «No Surprises»; *OK Computer*; «Paranoid Android»; «You and Whose Army»

Rag Baby (revista)

Rage Against the Machine; *The Battle of Los Angeles*; «Bullet in the Head»; *Evil Empire*; «Killing in the Name»; «No Shelter»; *Rage Against the Machine*; *Renegades*; «Sleep Now in the Fire»; «Take the Power Back»; «Testify»

Ragga Twins: «The Homeless Problem»

Rahiem; véase también Grandmaster Flash y los Furious Five

Rakim; véase también Eric B y Rakim

Rambo, películas de

Ramone, Joey

Ramone, Johnny

Ramones; «Bonzo Goes to Bitburg»

Rance Allen Group: «Lying on the Truth»

Rand, Jess

Randle, Damien; véase también Legendary K. O.

Rankin, John

Rankine, Lesley

Ranking Roger

Ransome-Kuti, Funmilayo

Ransome-Kuti, Israel Oludotun

Rasta Love

Rawls, Lou; *Black and Blue*; «Strange Fruit»

Ray, James Earl

Ray, Nicholas

Razaf, Andy

Read, Mike

Reagan, Ronald

Reagon, Cordell

Rebours, Bernhardt

Rector, James

Red Box: «For America»

Red Channels (informe)
Red Mole (periódico)
The Red Song Book
 Red Wedge
 Redding, Otis: «(I Can't Get No) Satisfaction»
 Reddy, Helen: «I Am Woman»
 Redgrave, Vanessa
 Redskins
 Reece, Florence: «Which Side Are You On?»
 Reed, Lou
 Reedy, George
 Reeves, Martha
 Reeves, Martha and the Vandellas: «Dancing in the Street»; «I Should Be Proud»; «Jimmy Mack»
 Reid, Clarence «Blowfly»: «Rapp Dirty»; véase también Blowfly
 Reid, Jamie
 R. E. M.; *Automatic for the People*; «Begin the Begin»; «Cuyahoga»; «Disturbance at the Heron House»; *Document*; «Drive»; «Exhuming McCarthy»; *Fables of the Reconstruction*; «Fall on Me»; «Final Straw»; «Finest Worksong»; «Flowers of Guatemala»; «Get Up»; *Green*; «Green Grow the Rushes»; «Ignoreland»; «It's the End of the World As We Know It (And I Feel Fine)»; *Life's Rich Pageant*; «Little America»; *Murmur*; «Orange Crush»; *Out of Time*; «Radio Song»; «Revolution»; «Stand»; «Talk About Passion»; «Welcome to the Occupation»; «What's the Frequency Kenneth?»
 Republic of New Afrika
 Retribution: «Repetitive Beats»; «Repetitive Beats (Know Your Rights-Primal Scream)»
 Reynolds, Malvina
 Reynolds, Simon
 Rhodes, Bernie; véase también Clash
 Rhodes, James
 Rice, Condoleezza
 Richards, Keith; véase también Rolling Stones
 Richie, Lionel
 Ricks, Willie
 Ridenhour, Carlton véase Chuck D
 Ridenhour, Judy
 Riff Raff
Right On! (film)
 Riley, Mark
 Rimbaud, Penny; véase también Crass

Riot Grrrl
Riot Grrrl (fanzine)
Ritchie, Jean: «Nottamun Town»
Ritz, David
Roach, Max; *We Insist! Max Roach's Freedom Now*
Robbin, Ed
Robbins, Tim (aka Bob Roberts): «My Land»; «Times Are Changing Back»
Roberts, Burton B.
Robeson, Paul; «Ballad for Americans»; «Go Down, Moses»; «Joshua Fit the Battle of Jericho»; «Steal Away»
Robinson, Bobby
Robinson, Cynthia
Robinson, Earl
Robinson, Earl y Alfred Hayes (compositores): «Joe Hill»
Robinson, Jackie
Robinson, Joe
Robinson, John
Robinson, Smokey; «Just My Soul Responding»
Robinson, Smokey and the Miracles: «I Care About Detroit»
Robinson, Sylvia
Robinson, Tom; véase también Tom Robinson Band
Robison, Carson
Robison, Emily
Rock Master Scott and the Dynamic 3: «It's Life (You Gotta Think Twice)»
Rockefeller, Nelson
Rodgers, Jimmie
Rodgers, Nile; véase también Chic
Rodney, Walter
Rodriguez, Rico; véase también Specials
Roeg, Nic
Rogers, Norman véase Terminator X
Rolling Stones; *Beggars Banquet*; «Gimme Shelter»; *Let It Bleed*; «Paint It Black»; «Salt of the Earth»; «Street Fighting Man»; «Sweet Black Angel»; «Sympathy for the Devil»; «You Can't Always Get What You Want»
Rollins, Henry; véase también Black Flag
Rollins, Sonny: *Freedom Suite*
Romeo, Max; «Chase the Devil»; «Labor Wrong»; «Let the Power Fall»; «Ginalship»; «No Joshua No»; «One Step Forward»; *Revelation Time*; «Uptown Babies Don't Cry»; «War Ina Babylon»; *War Ina Babylon*; «Wet Dream»
Romero, Oscar
Romney, George

Rondos
Ronstadt, Linda
Roosevelt, Eleanor
Roosevelt, Franklin D.
Roots: «Masters of War» (live)
Rosenberg, Julius y Ethel
Ross, Diana
Ross, Diana y The Supremes; «Love Child»
Rosselson, Leon véase Bailey, Roy y Leon Rosselson
Rotolo, Carla
Rotolo, Suze
Rotten, Johnny véase Lydon, John
Rough Trade, distribuidora
Roundtree, Richard
Rowland, Kevin
Rowley, Chris; véase también Huggy Bear
The Roxy (club)
Roxy Music
Rubell, Steve
Rubin, Jerry
Rubin, Rick
Rudd, Mark
Ruffin, David
Rumsfeld, Donald
Run-D. M. C.; «Hard Times»
Run-D. M. C. y Aerosmith: «Walk This Way»
Russell, Henry
Russolo, Luigi
Ruts; «Babylon's Burning»; «Jah War»; «S. U. S».

Saddam Hussein
Sadler, sargento Barry; «The Ballad of the Green Berets»
Sadler, Eric «Vietnam»
Sagan, Carl
Sager, Gareth
St John, Lauren
Sainte-Marie, Buffy: «The Universal Soldier»
Salsoul
Sam and Dave: «Soul Man»
Sandburg, Carl

Sanders, Ed
Sands, Bobby
Santana, Carlos
Saunders, Red
Saunderson, Kevin
Savage, Jon
Savio, Mario
Savuka, «Asimbonaga»
Sawyer, Diane
Sawyer, Pam
Scaduto, Anthony
Scargill, Arthur
Schechter, Danny
Schell, Paul
Scheuer, Sandy
Schiffman, Jack
Schlesinger, John
Schneider, General René
Schoolly D: «P. S. K. - What Does It Mean?»
Schrager, Ian
Schröder, Gerhard
Schroeder, Bill
Schulberg, Budd
Schultz, John
Schumacher, Michael
Scorpio; véase también Grandmaster Flash y los Furious Five
Scorsese, Martin
Scott-Heron, Gil; «B Movie»; «Brother»; «Comment #1»; «The Get Out of the Ghetto Blues»; «Home Is Where the Hatred Is»; «Lady Day and John Coltrane»; «Pardon Our Analysis (We Beg Your Pardon)»; *Pieces of a Man*; «Re-Ron»; «The Revolution Will Not Be Televised»; *Small Talk at 125th and Lenox*; «South Carolina (Barnwell)»; «Whitey on the Moon»
Scott-Heron, Gil y Brian Jackson: «H2Ogate Blues»; «Johannesburg»; «We Almost Lost Detroit»; *Winter in America*
Screen on the Green
Scritti Politti: «Skank Bloc Bologna»
Seaga, Edward
Seale, Bobby
Search and Destroy (fanzine)
Search for Tomorrow
Seeger, Charles

Seeger, Peggy
Seeger, Pete; «Ballad of the Fort Hood Three»; «Bring Them Home»; «Estadio Chile»; «The Housewife Terrorists»; «If I Had a Hammer (The Hammer Song)»; «Waist Deep in the Big Muddy»; «Wasn't That a Time»; «We Shall Overcome»; «Where Have All the Flowers Gone?»; *véase también* Almanac Singers; Weavers
Seeger, Toshi
Selby, Hubert, Jr
Selecter
Seltzer, Ralph
Selvin, Joel
Senser
Serrano, Nina
Severin, Steve
Sex (tienda)
Sex Pistols; «Anarchy in the UK»; «Bodies»; «God Save the Queen»; «Holidays in the Sun»; *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*
Shabazz, Betty
Sham 69; «If the Kids Are United»
Shamen: «Boss Drum»; «Move Any Mountain - Progen 91»
Shapiro, Peter
Sharpton, Al
Shaw, Marlana: «Woman of the Ghetto»
Shea, Robert
Shearer, Hugh
Shelton, Robert
Shepp, Archie; «Attica Blues»; «Blues for Brother George Jackson»
Sherman, Allan
Shields, Del
Shipp, Thomas
Shocklee, Hank; *véase también* Public Enemy
Shocklee, Keith
Short, Clare
Shultz, George
Shut Up and Dance: «Autobiography of a Crackhead»
Silber, Irwin
Silverfish
Simmons, Joseph «Run»
Simmons, Lucille
Simmons, Russell «Rush»
Simon, Paul; *Graceland*
Simon and Garfunkel; «7 O'Clock News/Silent Night»; «A Simple Desultory

Philippic (Or How I Was Robert McNamara'd Into Submission)»

Simone, Nina: «Backlash Blues»; «Feeling Good»; «Four Women»; «I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free»; «Mississippi Goddam»; «Pirate Jenny»; «Revolution (Pts 1 & 2)»; «Strange Fruit»; «The Times They Are a-Changin'»; «To Be Young, Gifted and Black»; «Turn! Turn! Turn! (to Everything There Is a Season)»; «Why? (The King of Love Is Dead)»

Simonon, Paul; *véase también* Clash

Simple Minds: «Mandela Day»

Los Simpsons: la película

Simms, Danny

Sinclair, Jill

Sinclair, John

Sing Out! (publicación)

Singer, Barry

Singing Children

Siouxsie and the Banshees

Sister Boom-Boom

Sister Sledge: «We Are Family»

Sister Souljah

Slacker (film)

Slade, Jon; *véase también* Huggy Bear

Slade the Leveller

Sleater-Kinney

Slesinger, Bruce «Ted»; *véase también* Dead Kennedys

Slickee Boys: «Put a Bullet Thru the Jukebox»

Slits; *Cut*

Sloan, P. F.; «Sins of a Family»

Sly and the Family Stone; «Africa Talks to You (The Asphalt Jungle)»; «Color Me True»; «Dance to the Medley»; «Dance to the Music»; *Dance to the Music*; «Don't Burn Baby»; «Don't Call Me Nigger, Whitey»; «Everybody Is a Star»; «Family Affair»; «I Want to Take You Higher»; «Stand!»; *There's a Riot Goin' On*; *A Whole New Thing*

Smart, Leroy

S*M*A*S*H*

Smash, Chas

Smith, Abram

Smith, Harry

Smith, Jen

Smith, Sandra

Smith, Tommie

Smiths

Smooth, Joe, Inc. y Anthony Thomas: «Promised Land»
Smothers, Timothy
Snead, Elizabeth
Soho, «Hippy Chick»
Solanas, Valerie
Soledad Brothers
Somerville, Jimmy
«Song of the Husbandman» (balada)
Songs of the Workers (colección)
Sonic Youth; «Swimsuit Issue»; «Teen Age Riot»; «Youth Against Fascism»
Sonic Youth y Chuck D: «Kool Thing»
Sonny and Cher: «Laugh at Me»
Sons of the Pioneers
Sontag, Susan
Sony Records
Sosa, Mercedes
S. O. U. L.: «Down in the Ghetto»
Soul! (programa de televisión)
Soul Children: «I Don't Know What This World Is Coming To»
Soul Stirrers
Soyinka, Wole
Spandau Ballet
Sparks, Randy
Spearhead
Special AKA; «The Boiler»; *In the Studio*; «Nelson Mandela»; «Racist Friend»;
«War Crimes»
Specials; «Concrete Jungle»; «Doesn't Make It Alright»; «Gangsters»; «Ghost
Town»; «Maggie's Farm»; «Man at C&A»; *More Specials*; *The Specials*;
«Why?»
Spectrum City: «Check Out the Radio»; «Lies»
Spencer, Neil
Spierer, Chris
Spinners: «Ghetto Child»
Spiral Tribe; «Breach the Peace»
Spitting Image: «I've Never Met a Nice South African»
Spokesmen: «Dawn of Correction»
Spoonie Gee
Springsteen, Bruce; «Badlands»; «Born in the USA»; *Born in the USA*; «Born to
Run»; *Born to Run*; «Bring 'Em Home»; *Nebraska*; «Reason to Believe»; *The
Rising*; «Thunder Road»; «We Shall Overcome»
Sri Lanka

S. S. T., sello
Staine, Paul
Stalin, Joseph
Stallone, Sylvester
Staple, Neville; *véase también* Fun Boy Three; Specials
Staple Singers: «I'll Take You There»; «Respect Yourself»
«The Star-Spangled Banner», Hendrix version
Starbucks
Starr, Edwin: «Stop the War Now»; «War»
Starvation: «Starvation»
Stax Records
Steel Pulse; «Biko's Kindred Lament»; «Jah Pickney - R. A. R».
Steele, David
Steinbeck, John
Stephney, Bill; *véase también* Public Enemy
Stetsasonic: «Free South Africa»
Stewart, Mark
Stewart, Rod
Stiff Little Fingers: «Alternative Ulster»; «Suspect Device»
Stills, Stephen; *véase también* Buffalo Springfield; Crosby, Stills, Nash and Young
Sting; «We Work the Black Seam»; *véase también* Police
Stipe, Michael; *véase también* R. E. M.
Stone, Freddie
Stone, Rose
Stone, Sly; *véase también* Sly and the Family Stone
Stone Roses: «Bye Bye Badman»; *The Stone Roses*
Stonehenge festivals; Stonehenge People's Free Festival
Stonewall Inn, Manhattan
Stooges; «1969»
Strand
Stranglers
Streisand, Barbra
Strong, Barrett
Stroud, Andrew
Strummer, Joe; *véase también* Clash
Stud Brothers
Studio 54 (club)
Studio One
Style Council; «Money Go Round»; «Shout to the Top»
Subhumans: *The Day the Country Died*
Sudáfrica

Sugar Hill Records
Sugarhill Gang: «Rapper's Delight»
Suggs
Suicide; «Frankie Teardrop»
Sum 41
Summer, Donna: «I Feel Love»
Sun City
Sun Ra
Sunrise
Super Fly (film)
Super Fly T. N. T. (film)

The Supremes véase Ross, Diana and the Supremes
Sutherland, Steve
Swamp Dogg: «God Bless America For What?»
The SWAPO Singers véase Wyatt, Robert and the SWAPO Singers
Sweet Sweetback's Baadasssss Song (film)
Sylvester; «You Make Me Feel (Mighty Real)»
Symington III, Fife
System 7
System of a Down; «Boom!»; *Toxicity*
Talking Heads
Tallulah Gosh
Tambo, Dali
Tambo, Oliver
Tamla Motown véase Motown
Tannenbaum, Rob
Tappenden, Ken
Targowski, Henry
Tate, Sharon
Taxi Driver (film)
Taylor, Billy
Taylor, Derek
The Teardrop Explodes
Temptations; *1990*; «Ball of Confusion (That's What the World Is Today)»; «Cloud Nine»; «Law of the Land»; «Masterpiece»; *Masterpiece*; «Message From a Black Man»; «Papa Was a Rolling Stone»; «Psychedelic Shack»; «Run Charlie Run»; «Ungena Za Ulimwengu (Unite the World)»; «War»; «You Make Your Own Heaven and Hell Right Here on Earth»; véase también Williams, Otis
Tennant, Neil

Terkel, Studs
Terminator X
Terrell, Tammi
Terry, Sonny
Testa, Jim
Tailandia
Thatcher, Denis
Thatcher, Margaret
The The: «Heartland»
Thee Headcoatees
Thiele, Bob
This Is War (programa de radio)
«This Train Is Bound for Glory» (trad.)
Thomas, Chris
Thomas, Clarence
Thomas, Timmy: «Why Can't We Live Together»
Thompson, Dave
Thompson, Tony; véase también Chic
Thompson Twins y Madonna: «Revolution (en Live Aid)»
Thoreau, Henry
Thornton, Fonzi
Three Johns
Thunderclap Newman; «Something in the Air»
Thurmond, Strom
Tibetan Freedom Concert (1997)
Till Death Us Do Part (comedia televisiva)
Timberlake, Justin véase Black Eyed Peas y Justin Timberlake
Time Warner
Tindley, Charles A.
«Together We Can Build a Brighter Future» (varios artistas)
Tom Robinson Band: «Better Decide Which Side You're On»; «Blue Murder»; «Glad to Be Gay»; *Power in the Darkness*; «2-4-6-8 Motorway»; «Up Against the Wall»; «Winter of '79»; «You Gotta Survive»
Tomic, Radomiro
Tonka
Tonto's Expanding Head Band: *Zero Time*
Tool
Toots and the Maytals: «Give Peace a Chance»; «Pressure Drop»; «Time Tough»
Topic Records
Tornabene: «Super Joel»
Tosh, Peter; «Equal Rights»; véase también Marley, Bob y los Wailers; Wailers

Towers, Liddle
Townshend, Pete; véase también Who
Travers, Mary; véase también Peter, Paul and Mary
Travis
Travolta, John
Treater, Joseph
Trehitt, Henry
A Tribe Called Quest
True, Everett
Truman, Harry S.
Tucker, Corin
Tudor, Silke
Tutu, Desmond
TV on the Radio: *Dear Science*
Twyford Down
Tzara, Tristan

U2; *Achtung Baby*; «Bad»; *Boy*; «Bullet the Blue Sky»; «Gloria»; *The Joshua Tree*; «MLK»; «Mothers of the Disappeared»; «New Year's Day»; *October*; «One»; «One Tree Hill»; «Pride (In the Name of Love)»; «Seconds»; «Sunday Bloody Sunday»; *The Unforgettable Fire*; *War*; «With a Shout (Jerusalem)»; véase también Bono

UB40; «Burden of Shame»; «Don't Let It Pass You By»; «The Earth Dies Screaming»; «Food for Thought»; «One in Ten»

Ultravox

Underground Resistance: «Attend the Riot»; «The Final Frontier»

Underground Resistance, sello discográfico

The Undisputed Truth: «Smiling Faces (Sometimes)»

Unión Soviética

Up

Upsetters; «Return of Django»

Ure, Midge

Uruguay

Vail, Tobi

Valentines: «Blam Blam Fever»

Valentino: «I Was Born This Way»

Valenzuela, Arturo

Van de Pitte, David

Van Gogh, Vincent
Van Peebles, Melvin
Van Ronk, Dave
Van Zandt, «Little» Steven
Van Zant, Ronnie
Vanian, Dave; *véase también* Damned
Vaucher, Gee
Vecchio, Mary
Vedder, Eddie
Veeck, Michael
Velooso, Caetano
Verwoerd, Hendrik
Vicious, Sid
Victor Records
Viglietti, Daniel
Vigoda, Johanan
The Village People: «Go West»; «In the Navy»; «YMCA»
The Violent Femmes: «Old Mother Reagan»
Virgin, sello discográfico
Viva Knieval: «Boy Poison»
Void, Sterling: «It's All Right»
Voodoo Queens

«Wade in the Water» (trad.)

Wailer, Bunny; *véase también* Marley, Bob y los Wailers; Wailers

Wailers; «Black Progress»; *Burnin'*; «Burnin' and Lootin'»; *Catch a Fire*; «Duppy Conqueror»; «400 Years»; «Get Up, Stand Up»; «I Shot the Sheriff»; «Rude Boy»; «Simmer Down»; «Trenchtown Rock»; *véase también* Marley, Bob

Wainwright, Rufus

Waits, Tom: «The Day After Tomorrow»

Wakeling, Dave: *véase también* Beat

Walcott, Derek

Walker, Gary

Walker, John

Walker, Rebecca

Walker, Wyatt Tee

Wallace, George

Wallace, Henry

Waller, Fats

War: «Slippin' into Darkness»; «The World Is a Ghetto»

War Chest Tours
Warhol, Andy
Was (Not Was): «Tell Me That I'm Dreaming»
Washington, Jackie
Waters, Ethel: «(What Did I Do to Be So) Black and Blue»; «Supper Time»
Watson, Don
Watt, Mike; véase también Minutemen
The Watts Prophets; *Rappin' Black in a White World*
Watts Writers Workshop
Wattstax (1972)
Waymon, John Divine
Waymon, Mary Kate
Wayne, John
«We Shall Overcome»
Weatherall, Andrew
Weatherman
Weavers; «Goodnight, Irene»; «Rock Island Line»; «So Long, It's Been Good to Know You»; «Wimoweh»
Weil, Cynthia
Weill, Kurt
Weiner, Lee
Welch, Joseph
Weller, Paul; véase también Style Council
Weller, Sheila
Welles, Orson
Wells, Steven
Wenner, Jann
West, Kanye
West, Kanye y Jamie Foxx: «Gold Digger»
Weston, Kim: «Lift Ev'ry Voice and Sing»
Westwood, Vivienne
Wexler, Jerry
Wham!
«When Adam delved and Eve span», (trad.)
White, Dan
White, Emily
White, Josh; *Southern Exposure: An Album of Jim Crow Blues*; «Strange Fruit»
White, Josh y los Carolinians: *Chain Gang*
White, Kevin
White, Sonny
Whitehead, John

Whitelaw, Willie
Whitfield, Norman
Whitman, Walt
Whitney, Marva
Who; «My Generation»; «Won't Get Fooled Again»; *véase también* Townshend, Pete
Widgery, Dave
Wiener, Jon
Wiggins, Ella May
Wiiija, sello discográfico
Wilk, Brad; *véase también* Rage Against the Machine
Wilkins, Roy
Wilkinson, Alec
Wilkinson, Roy
Will, George
will.i.am
Williams, Hank; «No, No, Joe»
Williams, Jerry «Swamp Dogg» *véase* Swamp Dogg
Williams, Otis; *véase también* Temptations
Williams, Paul
Williams, Robert F.
Willis, Wallace (compositor): «Swing Low, Sweet Chariot»
Wilson, Delroy: «Better Must Come»
Wilson, Earl
Wilson, Edith
Wilson, Harold
Wilson, Jackie
Wilson, Lois
Wilson, Pete
Wilson, Robert Anton
Wilson, Woodrow
Wine, Alice: «Keep Your Eyes on the Prize»
Wings: «Give Ireland Back to the Irish»
Winston y Roy con Count Ossie: «Babylon Gone»
Winston, Stanley: «No More Ghettos in America»
Wire, Nicky; *véase también* Manic Street Preachers
Wise, Dr Harold
Withers, Bill: «I Can't Write Left— Handed»
W. I. Z.
WLIB (emisora de radio)
Wolfe, Allison
Wolfe, Paul

Wolfe, Tom
Wolfowitz, Paul
Womack, Bobby; «Across 110th Street»
Wonder, Stevie; «Big Brother»; «Blowin' in the Wind»; *Fulfillingness' First Finale*;
«Heaven Help Us All»; «He's Misstra Know-It-All»; «Higher Ground»; «I Just
Called to Say I Love You»; *Innervisions*; «It's Wrong (Apartheid)»; «Jesus
Children of America»; *Journey Through the Secret Life of Plants*; «Living for the
City»; *Music of My Mind*; *Songs in the Key of Life*; «Superstition»; *Talking Book*;
«Too High»; «Visions»; *Where I'm Coming From*; «You Haven't Done Nothin'»
Woodstock festival
The Word (programa de televisión)
Worley, Darryl: «Have You Forgotten?»
Wright, Eric véase Eazy-E
Wright, Johnny: «Hello, Vietnam»; «Keep the Flag Flying»
Wright, Michael: «Wonder Mike»
Wright, Pete; véase también Crass
Wright, Richard
The Wu-Tang Clan; «Rules»
Wyatt, Robert: «Shipbuilding»; «Strange Fruit»
Wyatt, Robert and the SWAPO Singers: «The Wind of Change»
Wynette, Tammy

X-Clan
The X-Factor (programa de televisión)
X-Ray Spex

Yarrow, Peter; véase también Peter, Paul and Mary
Yates, Paula
Yellen, Jack véase Ager, Milton y Jack Yellen
Yohannan, Tim
Yorke, Ritchie
Yorke, Thom; «Harrowdown Hill»; véase también Drugstore; Radiohead
Young, Andre véase Dr Dre
Young, Coleman
Young, Izzy
Young, Neil; «After the Goldrush»; «Alabama»; «Don't Let It Bring You Down»;
«Let's Impeach the President»; *Living with War*; «Rockin' in the Free World»;
«Southern Man»; véase también Crosby, Stills, Nash and Young
Young, Neil y Graham Nash: «War Song»

Young, Whitney
Young Marble Giants; «Final Days»
Youngblood, Sydney: «If Only I Could»
Younge, Sammy, Jr
Yusufu, Muhammadu Dikko
Zager y Evans: «In the Year 2525»
Zantzingher, William
Zapp y de Tom Tom Club
Zappa, Frank
Ze Records
Zimbabwe
Zinn, Howard
Zounds: «More Trouble Coming Every Day»
ZTT, sello discográfico
Zukie, Tappa: «Green Bay Murder»; «M. P. L. A.»; «Tribute to Steve Biko»
Zukovic, Edmundo Pérez

Agradecimientos

Escribir un libro sobre el origen de algunas canciones clásicas sirve para recordar que nada se crea del vacío. Hasta los cantautores verdaderamente geniales necesitaron las influencias adecuadas, las oportunidades adecuadas y las personas adecuadas para alcanzar el éxito. Un libro como éste lleva un solo nombre en la cubierta, pero le debe su existencia a muchos otros.

El fallecido Pat Kavanagh creyó en mí antes de siquiera tener yo la idea de escribir este libro, lo cual me dio suficiente seguridad en mí mismo para continuarlo. Su amiga y colega Sarah Ballard estuvo implicada en el proyecto desde el principio y me alegra contar con ella como mi agente. Mi agente de Nueva York, Zoe Pagnamenta, se aseguró de que el libro encontrara su audiencia en Estados Unidos. Lee Brackstone, Angus Cargill, Lucie Ewin y todo el equipo de Faber me prestaron su experiencia y su energía.

Ciertas amistades fueron indispensables durante este proyecto leyendo borradores, ofreciendo consejos o, simplemente, levantando los ánimos con su interés y entusiasmo: Joshua Blackburn, Sarah Donaldson, Tom Doyle, Dan Jolin, Lucy Jolin, Steve Lowe, Caitlin Moran, John Mullen, Pete Paphides, Alexis Petridis, Jude Rogers, Bob Stanley y Matt Weiner.

Algunos compañeros periodistas me ayudaron con consejos, contactos y datos útiles: Ian Aitch, Daryl Easlea, Dave Everley, Rob Fitzpatrick, Barney Hoskyns, Ian McPherson, Alex Ogg y Simon Reynolds. También doy las gracias a todos los escritores que me permitieron citar sus obras, a Fred Courtright por acordar otros permisos, a Miriam Rosenbloom y Miles Donovan por diseñar la sobrecubierta, a Simon Leigh por la fotografía de autor, a Trevor Horwood por su vista de lince en las correcciones y al personal de la British Library, donde tuvo lugar la mayor parte del trabajo de escritura y documentación.

Algunas de las entrevistas de este libro se hicieron para revistas y periódicos, pero otros entrevistados fueron generosos con su tiempo y sus recuerdos sencillamente porque el proyecto les gustó (algunos lo hicieron por ambas razones): Tony Allen, Jello Biafra, Bono, Billy Bragg, Peter Buck, Guy Carawan, Adam Clayton, Dennis Coffey, Chuck D, Jerry Dammers, Robert Del Naja, The Edge, Pee Wee Ellis, Amde Hamilton, Lol Hammond, Liam Howlett, Steve Ignorant, Holly Johnson, Linton Kwesi Johnson, Don Letts, Country Joe McDonald, Tom Morello, Larry Mullen Jr., Damien Randle, Martha Reeves, Penny Rimbaud, Tom Robinson, Max Romeo, Chris Rowley, Red Saunders, Gary Walker, Otis Williams, Nicky Wire y Allison Wolfe.

Muchas de estas entrevistas no habrían sido posibles sin el esfuerzo de publicistas y mánagers: Billy Bannister, Joolz Bosson, Brady Brock, Mike Champion, Barbara

Charone, George Chen, Nadja Coyne, Charlotte Crofton-Sleigh, Ruth Drake, Sarah J. Edwards, Heather Finlay, Liz Gould, Terri Hall, Dundee Holt, Claire Horton, Tony Linkin, Frances McCahon, Kevin O'Neil, Andy Prevezer, Sally Reeves, Chris Stone y Jo Wiser.

Escribiendo este libro advertí la enorme deuda que tengo con varios editores, cuyos consejos y enmiendas me han convertido en un escritor mucho más capaz durante los últimos 15 años: John Aizlewood, Matthew Collin, Maddy Costa, Paul Du Noyer, Danny Eccleston, Mark Ellen, Charlie English, Gareth Grundy, Claude Grunitzky, Michael Hann, John Harris, Andrew Harrison, Tina Jackson, Ted Kessler, Andrew Male, Craig Marks, Merope Mills, Kate Mossman, Andy Pemberton, Dom Phillips, Rob Tannenbaum y Frank Tope.

Finalmente, quiero darles las gracias a mi madre, Tola, a mi hermana, Tammy, y a mi padre, Dave, ya fallecido, por apoyar siempre mi afición a la música y pacientemente tolerar mis enardecidos discursos políticos de adolescente. Quiero pensar que a mi padre le habría gustado este libro. Vaya todo mi cariño y mi eterna gratitud a mi esposa, Lucy, y a mi hija, Eleanor. Gracias a ellas es posible todo lo que hay en este libro y en mi vida.

Créditos de las imágenes

Capítulo 1	Los cadáveres de Thomas Shipp y Abram Smith, © Library of Congress
Capítulo 2	Woody Guthrie, © Time & Life Pictures/Getty Images
Capítulo 3	Los cantautores Roger Johnson y Pete Seeger, cortesía de Herbert Randall, McCain Library and Archives – Biblioteca de la University of Southern Mississippi
Capítulo 4	Bob Dylan, © Douglas R. Gilbert/Redferns
Capítulo 5	Ciudadanos desconcertados ante las ruinas de la iglesia baptista de la calle 16 en Birmingham, © Rolls Press/Popperfoto/Getty Images
Capítulo 6	Soldado estadounidense de la 61. ^a División de Infantería, © Rolls Press/Popperfoto/Getty Images
Capítulo 7	James Brown, © Bettmann/CORBIS
Capítulo 8	John Lennon y Yoko Ono, © Frank Barratt/Getty Images
Capítulo 9	Edwin Starr, <i>War</i> (Motown, 1970). Imagen de la edición alemana.
Capítulo 10	John Cleary, estudiante de Kent State, yace herido después de que la Guardia Nacional abriera fuego, © Howard Ruffner/Time & Life Pictures/Getty Images
Capítulo 11	Gil Scott-Heron, <i>Small Talk at 125th and Lenox</i> (Flying Dutchman, LP), 1970
Capítulo 12	Solar con un coche destrozado, Findlay Avenue con la calle 165 Este, South Bronx, © Anthony Pescatore/NY Daily News Archive via Getty Images
Capítulo 13	Víctor Jara, © Gems/Redferns
Capítulo 14	Fela Kuti y Afrika 70, <i>Zombie</i> , (Coconut Records, LP, 1976)
Capítulo 15	Max Romeo and the Upsetters, <i>War Ina Babylon</i> (Island, LP, 1976)
Capítulo 16	Mick Jones, Joe Strummer y Paul Simonon de los Clash, © Erica Echenberg/Redferns
Capítulo 17	Harvey Milk, miembro de la Junta de Supervisores de San Francisco, en el 7.º desfile gay por la libertad, © AP/Press Association Images
Capítulo 18	Un joven negro enfrentándose a un agente de policía, © PA/PA Archive/Press Association Images

Capítulo 19	Jello Biafra con su camiseta de vacaciones en Camboya, © Lynda Burdick
Capítulo 20	Grandmaster Flash and the Furious Five, <i>The Message</i> (Sugar Hill Records, LP), 1982
Capítulo 21	Margaret Thatcher, © PA/PA Archive/Press Association Images
Capítulo 22	Cubierta del folleto de <i>Protect and Survive</i> , © derechos pertenecientes a la Corona, 1980
Capítulo 23	Bruce Springsteen hablando con Bono, © UrbanImage.tv/Adrian Boot
Capítulo 24	Special AKA, <i>Nelson Mandela</i> (2 Tone, 1984)
Capítulo 25	Tres mineros en huelga ocupando la sede del National Coal Board, © Tophams/Topham Picturepoint/Press Association Images
Capítulo 26	Cartel de la campaña para Reagan/Bush, 1984, © Library of Congress
Capítulo 27	Public Enemy, <i>Fight the Power</i> (Motown, 1989)
Capítulo 28	Huggy Bear, <i>Her Jazz</i> (Wiiiija, 1993)
Capítulo 29	Manifestantes contra la Ley de Justicia Penal, © Steve Easton/Hulton Archive/Getty Images
Capítulo 30	Richey Edwards de Manic Street Preachers, © Tom Sheehan
Capítulo 31	Manifestante contra la Organización Mundial de Comercio, © Mike Nelson/AFP/Getty Images
Capítulo 32	John Walker Lindh, AP/Press Association Images
Capítulo 33	El presidente George W. Bush, © Paul J. Richards/AFP/Getty Images

· ALIOS · VIDI ·
· VENTOS · ALIASQVE ·
· PROCELLAS ·



DORIAN LYNSKEY escribe regularmente para el *Guardian*. Durante tres años fue el crítico musical de la revista *Big Issue* y ha colaborado en medios como el *Observer*, *Q*, *Word*, *Spin*, *Empire* y *Blender*. Es el autor de *The Guardian Book of Playlists* (2008), una recopilación de las célebres columnas que publica en su periódico.

Notas

[1] Otra curiosidad de Broadway avanzada a su tiempo fue «Supper Time» de Irving Berlin, interpretada en *A Thousand Cheer*, una revista de actualidad en la que un hombre negro «ya no va a volver a casa» porque ha sido víctima de un linchamiento. La letra juega muchísimo con la vaguedad. <<

[2] Hasta 1948, un «álbum» comprendía un paquete de discos de 78 r. p. m, en lugar del clásico LP de 33 ½ r. p. m. <<

[3] Término despectivo empleado en Estados Unidos para referirse a los negros. (*N. del T.*). <<

[4] No se volvería a grabar hasta que Lou Rawls la incluyera, junto con la canción de Razaf, en su álbum de 1962 *Black and Blue*. Nina Simone también la versionó en 1965. <<

[5] *The Red Song Book* (1932), en que aparecían Jackson, Wiggins y Hill; el socialista *Rebel Song Book* (1934); *The New Worker's Song Book* de Charles Seeger (1934); *Songs of the People* (1935), editado por el colectivo de compositores después de su conversión, y *Negro Songs of Protest* (1935) de Lawrence Gellert. <<

[6] Vocablo rural que significa «fiesta». Fue escogido en los años treinta como el término oficial para las recaudaciones de fondos del izquierdoso New Deal Club (la palabra *wingding* [pachanga] logró un apretado segundo puesto). <<

[7] Debía de haber una cierta onda de patriotismo izquierdista en el aire. Earl Robinson, cuyo piano llevaba pegado el eslogan comunista inventado por Earl Browder, compuso «Ballad for Americans», una voluminosa clase de historia que cantaba a la heterogénea vitalidad del país. Descrita por su autor como una «cantata Whitman» y bautizada en origen como «Song for Uncle Sam», era tan radical para la izquierda y patriótica para el Partido Republicano como para que ambas formaciones la utilizaran en sus convenciones nacionales. Cuando el actor, cantante y activista negro Paul Robeson la interpretó en la CBS en 1939, recibió una aclamación en pie de veinte minutos y cientos de cartas de admiración. <<

[8] En un gesto simbólico, la comunista y antigua *wobbly* Elizabeth Gurley Flynn les entregó los papeles de Joe Hill. <<

[9] Más tarde tuvieron tres hijos más en rápida sucesión: Arlo, que se convertiría en un celebrado cantante folk, Joady (por Tom Joad) y Nora. <<

[10] En cambio, proliferaban las cantilenas derechistas sobre la cuestión de la Guerra Fría. Los cantantes *country* Charlie e Ira Louvin grabaron «Weapon of Prayer», instando a los norteamericanos a arrodillarse en apoyo de sus «chicos» en Asia. Hank Williams se mofaba de Stalin en la belicosa «No, No, Joe». En «Let's Keep the Communists Out», Ferlin Husky advertía sobre una Norteamérica roja en la que no habría ya ni Acción de Gracias ni Día de la Independencia ni Santa Claus. <<

[11] Entre tanto, «We Shall Overcome» se grabó por primera vez con el título «We Will Overcome», por cortesía del sindicalista Joe Glazer y His Elm City Four (1950), y más tarde (1952) con el título de Seeger en una versión de Laura Duncan, la misma intérprete ignorada que había estrenado «Strange Fruit». <<

[12] Una de sus últimas peticiones fue escuchar por última vez «Goodnight, Irene» cantada por los Weavers. Sus dos hijos fueron adoptados por Abel Meeropol, el compositor de «Strange Fruit». <<

[13] Seeger lamentó posteriormente su respaldo a Stalin: «Pido perdón por cosas como pensar que Stalin era simplemente un “mandatario duro” y no un tirano sumamente cruel». <<

[14] En el año del boicot, Alice Wine, que trabajaba en un centro de educación electoral de Carolina del Sur, reescribió el viejo himno góspel «Keep Your Hand on the Plow» [mantén la mano en el arado] como «Keep Your Eyes on the Prize» [mantén los ojos en el premio]. Fue la primera canción de libertad que devino ampliamente popular en la era de los derechos civiles. <<

[15] A partir de 1958, las marchas anuales de la reciente Campaña por el Desarme Nuclear entre Londres y Aldermaston tuvieron un efecto catalizador en la composición de canciones sobre la actualidad. «A cada paso te topabas con un tipo de banda distinto: *jazz*, *blues*, skiffle, caribeña —le contó Pete Seeger a Colin Irwin del *Observer*—. Y, claro está, mucha gente se inventaba sus propias canciones. No te ibas arrastrando sin saber qué hacer». <<

[16] Algunos de los primeros números promocionaban a cantantes protesta emergentes como Bob Dylan, Phil Ochs, Tom Paxton y Arlo Guthrie, el hijo de Woody. <<

[17] Mientras estaba encarcelado en Albany, Ralph Abernathy adaptó el tema tradicional «Ain't Gonna Let Nobody Turn Me Round» como canción protesta en la que introdujo los nombres del jefe de policía Laurie Pritchett y del alcalde Asa D. Kelley. Cabe notar que el propio Pritchett se declaró un fan de la canción: «Esta gente tiene mucho sentimiento y ritmo. Me gusta oírlos cantar. Las canciones son pegadizas». <<

[18] Sólo Irwin Silber se mostró inmune a sus encantos. Cuando Dylan se presentó sin previo aviso en las oficinas de *Sing Out!* para la posible publicación de algunas canciones, lo despacharon sin miramientos. <<

[19] En 1963, el potencial comercial del concepto *hootenanny* [juerga folk] parecía no tener fin. Tal como evidencia el historiador Ronald D. Cohen, los aficionados al folk podían degustar una barrita de caramelo Hootenanny, introducir una monedita en una máquina de millón Hootenanny, asistir a un concurso de Miss Hootenanny y relajarse con una manopla de baño Hootenanny. <<

[20] Seeger, que estaba de viaje, desafortunadamente se perdió aquel momento estelar.

<<

[21] Anderson, como bien sabemos, había cantado ya en el Lincoln Memorial 24 años atrás, en el concierto de Pascua que se convirtió en otro momento crucial de la historia afroamericana. <<

[22] El estudioso de Dylan Clynton Heylin señala que «The Death of Emmett Till», «Only a Pawn in Their Game» y «The Lonesome Death of Hattie Carroll» manejan con notable ligereza los hechos históricos con tal de justificar su argumento. Heylin sugiere que Dylan no atendía concienzudamente a los detalles, sin saber quizá que incontables oyentes a lo largo de los años creerían en sus relatos al pie de la letra. <<

[23] «Dawn of Correction» tiende más a una ingenuidad risueña que al derechismo y acusa a Sloan y a McGuire de pesimismo más que de comunismo. «Olvidasteis todo lo bueno en vuestro repaso —regañaban los Spokesmen—. ¿Qué pasa con todo lo digno de elogio?». <<

[24] En 1961, el álbum de John Coltrane *Africa/Brass* incluía una versión del espiritual codificado «Follow the Drinkin' Gourd», retitulado «Song of the Underground Railroad». Coltrane grabó posteriormente su propia respuesta al atentado contra la iglesia de Birmingham, «Alabama», pautada según el ritmo de la oración de Martin Luther King en el funeral de las niñas. <<

[25] Williams no era el único profeta de la ira en aparecer en los titulares aquel año de 1959. En julio, un canal televisivo de Nueva York emitió una serie de cinco capítulos llamada *The Hate That Hate Made* [el odio que generó el odio] que introducía a los espectadores en el fenómeno de la Nation of Islam y de su orador más flamígero, Malcolm X. <<

[26] Cuando, medio en broma, Dizzy Gillespie se presentó a las presidenciales de 1964, prometió nombrar a Duke Ellington como secretario de Estado, a Miles Davis como director de la CIA, a Max Roach como ministro de Defensa y a Charlie Mingus como ministro de la Paz. <<

[27] Los activistas adoptaron «Mississippi Goddam» como himno para esa misión. <<

[28] Un colofón escalofriante: tras la marcha de Selma, una manifestante blanca, Viola Liuzzo, de 39 años, recibió un disparo mortal por parte de un hombre del Ku Klux Klan por haber compartido coche con un hombre negro. Cuando la asesinaron estaba canturreando «We Shall Overcome». <<

[29] De hecho, Tzara leía un periódico y sonaban campanas, no un despertador, pero la metáfora se sostiene. <<

[30] Joan Baez, que había dejado de pagar el 60% de su impuesto sobre la renta como protesta por la política en Vietnam, cantó «We Shall Overcome» para los estudiantes. La policía esperó a que se fuera antes de intervenir. <<

[31] Para el movimiento folk de los primeros sesenta, el soldado era algo execrable. La canción de Ewan MacColl «The Dove» exhortaba a los jóvenes a que no «se apuntaran al ejército». La controvertida «The Universal Soldier» (1964) de Buffy Sainte-Marie recabó una furiosa respuesta del dúo surfero Jan and Dean, con el tema «The Universal Coward». Ochs alternaba la empatía («Talkin' Vietnam Blues») con la mordacidad («One More Parade»). <<

[32] Otros intentos de adaptar la canción protesta para fines conservadores tendieron a ser más bien provocaciones jocosas, como anunciaba el título del disco de un cuarteto sureño: *The Goldwaters Sing Folk Songs to Bug the Liberals* [los Goldwater cantan temas folk para chincar a los progres]. <<

[33] Posteriormente, Kristofferson se manifestó contra la guerra diciendo: «Creo que para muchos norteamericanos hemos matado la idea de que Norteamérica equivale a libertad y justicia para todos». <<

[34] Pete Seeger celebró a ambos grupos con «The Housewife Terrorists» y «Ballad of the Fort Hood Three», respectivamente. <<

[35] En diciembre, Rubin mostró de nuevo su enfoque lúdico de la política: en un debate con el candidato presidencial del Partido Socialista de los Trabajadores, Fred Halstead, se negó a hablar e interpretó, en su lugar, «I'm the Walrus» de los Beatles y «Ballad of a Thin Man» de Dylan, ante una audiencia pasmada. <<

[36] Este argumento de la «sociedad de la muerte» resonó en la madrugada del 5 de junio cuando Robert Kennedy fue asesinado en Los Ángeles. <<

[37] El bando de Humphrey tentó torpemente al voto contracultural al solicitar a Jefferson Airplane que escribiera el himno de campaña del vicepresidente. La sarcástica oferta de la banda, «Crown of Creation», fue considerada inapropiada. <<

[38] Aquel mismo día, Yarrow había arrinconado a un delegado para que respaldara la plataforma de paz. «Por la expresión de su cara, supe que mi potencial para explotar el historial militante de Peter, Paul and Mary iba a ser muy precario», le contó irónicamente a la revista *GQ*. <<

[39] Dylan había dejado de ser útil a la causa. En abierta oposición al núcleo duro, en una entrevista previa a los sucesos de Chicago publicada en *Sing Out!*, defendía a un amigo favorable a la guerra. «La gente tiene sus opiniones —dijo—. Además, ¿cómo sabes que yo no estoy, como tú dices, por la guerra?». <<

[40] A pesar de la presencia de McDonald, Baez y otros, Woodstock no fue un evento particularmente político. En una reveladora fricción entre los activistas y la élite roquera, Abbie Hoffman interrumpió el número de los Who para soltar un discurso y un airado Pete Townshend le espetó «¡fuera de mi puto escenario!». <<

[41] Un repertorio típico de la AFVN, con fecha 16 de noviembre, muestra «All Along the Watchtower» de Hendrix, junto con Donovan, los Beatles y las Supremes. <<

[42] Los soldados escribían también sus canciones. Joseph Treaster, del *New York Times*, observó un fenómeno que los cantantes por la libertad o los *wobblies* habrían reconocido: «Las canciones están teñidas de cinismo e indirectas políticas [...] Las melodías suelen ser adaptaciones de temas populares». <<

[43] *Negro*, en español, fue la denominación canónica educada para designar a los *blacks* hasta los años sesenta, en contraposición a expresiones despectivas como *nigger*, que se sigue empleando hoy día. <<

[44] Cuando King y sus camaradas empezaron a cantar «We Shall Overcome», otros caminantes omitieron el verso «negros y blancos de la mano» y replicaron que sería mejor cantar «We Shall Overrun» [venceremos]. <<

[45] Los panteras fundadores estaban obsesionados con el tema de Dylan «Ballad of a Thin Man», que Newton interpretaba, con cierta fantasía, como una parábola sobre el racismo. <<

[46] Horatio Alger (1832-1899), novelista cuyos protagonistas salidos del arroyo alcanzaban la riqueza. <<

[47] La primera reacción musical a la muerte de King no se hizo esperar. El 7 de abril, en un festival en Long Island, la banda de Nina Simone interpretó una versión de 15 minutos de un tema que acababan de componer, «Why? (The King of Love Is Dead)». <<

[48] Country Joe and the Fish dedicaron su album de 1968 *Together* a «Bobby Hutton: revolucionario negro». <<

[49] La canción de Brown fue citada directamente por los Temptations («Message From a Black Man») y Bob Marley («Black Progress»). <<

[50] Uno de los pocos escritores de canciones que reflejaba las preocupaciones políticas del británico medio fue Ray Davies de los Kinks, un rebotado de los *Swinging Sixties* londinenses que gruñía graciosamente sobre los impuestos, los barrios de colmenas, el poder sindical y el declive del prestigio nacional, mientras fantaseaba con huir al campo. Si todos los que compartían su punto de vista hubieran comprado sus discos, los Kinks habrían superado a los Beatles. <<

[51] Las quejas y profecías más serias de los cantantes norteamericanos no casaban muy bien con el temperamento británico. Al reseñar el sencillo de P. F. Sloan «Sins of a Family» (1965), obra de cierta carga social, la revista *NME* se choteaba: «Es la saga de una chica un poco golfilla, pero no hay que tomarla con ella, chicos, tuvo una infancia algo dura». <<

[52] McCartney escribió, en efecto, una canción protesta para el álbum, pero de cariz tan sutil que nadie se apercibió. De hecho, descubrir que «Blackbird» trata de una activista negra por los derechos civiles —el «pájaro negro» del título (¡qué original!) — no contribuye a mejorar su disfrute. <<

[53] Lennon y Ono proseguirían con el tema «Feliz Navidad (La guerra terminó)» (1971), que pasaría a ser un clásico festivo mucho después de que su idea embrionaria ya hubiera sido olvidada. <<

[54] «The dream Is over» [el sueño se acabó] eran también las últimas palabras que cantaba en *John Lennon / Plastic Ono Band*. <<

[55] El número de muertos causados por la Revolución Cultural, unos dos millones, le hace a uno preguntarse cuál era la noción de «mal trabajo» para Lennon. <<

[56] «Ciudad de los éxitos», apodo que recibía la sede de Motown en Detroit. (*N. del T.*). <<

[57] C. L. Franklin fue uno de los principales promotores de la Gran Marcha por la Libertad en Detroit en 1963. Gordy editó el discurso de King para la marcha como el primer álbum hablado de la Motown. <<

[58] Los Rolling Stones tomaron la letra de Reeves como punto de partida para «Street Fighting Man»: «Summer is here and the time is right for fighting in the street, boy» [chico, el verano está aquí y llegó el momento de luchar en la calle]. <<

[59] Indudablemente, tenía en mente al tipo de personas al que el candidato a la alcaldía de Nueva York Mario Procaccino, en alusión a los defensores de su rival John Lindsay, se refería como «progres de limusina». *Time* bautizó la candidatura de Procaccino como «la revuelta del hombre medio». <<

[60] El juez Julius Hoffman decidió más tarde que el caso de Seale merecía un juicio aparte, convirtiendo así a los 8 de Chicago en los 7 de Chicago. <<

[61] Phil Ochs y Judy Collins intentaron también sin éxito interpretar canciones protesta en la sala: «I Ain't Marching Anymore» y «Where Have All the Flowers Gone», respectivamente. <<

[62] Algunos éxitos en clave «mayoría silenciosa» se presentaban como narraciones tremendistas del estilo de «An Open Letter to My Teenage Son» (1967), de Victor Lundberg, y “Where Have All Our Heroes Gone” (1969), de Bill Anderson. Hay que oírlas para creerlas. <<

[63] Después de la condena de Calley en marzo de 1971, un DJ de Alabama llamado Terry Nelson recitó una defensa del oficial sobre el tema patriótico «The Battle Hymn of the Republic». La grabación «The Battle Hymn of Lt Calley» vendió su primer millón de copias en sólo cuatro días. <<

[64] Las condenas fueron anuladas en 1972. <<

[65] Johnny Cash, sin embargo, irritó a Nixon por negarse a interpretar «Okie From Muskogee» o la burlona «Welfare Cadillac» de Guy Drake durante un concierto en la Casa Blanca en abril de 1970, escogiendo en su lugar el tema favorable a los jóvenes «What Is Truth?»: «The ones that you're calling wild / Are going to be the leaders in a little while» [ésos a quienes llamáis salvajes / en breve serán los líderes]. <<

[66] Los integrantes clandestinos de Weatherman no alcanzaban el centenar y no tardaron en abandonar la lucha armada, según anunciaron en un introspectivo comunicado con el dylaniano título de «New Morning: Changing Weather». Aunque siguieron atentando contra propiedades, rechazaron el asesinato, los secuestros y otros ataques contra personas. <<

[67] Farren encabezaba a los Deviants, a quienes llamaba «los payasos asesinos de la revolución», así como a la efímera sección británica del partido de los panteras blancas. <<

[68] Juego de palabras con el lema del periódico neoyorquino: *All the news that's fit to print.* <<

[69] Para no ser menos, la nueva banda de Paul McCartney, los Wings, no tardó en lanzar su propio sencillo igualmente atroz, «Give Ireland Back to the Irish». <<

[70] Es una lástima que las canciones feministas de Yoko no fueran mejores porque el pujante movimiento de las mujeres andaba escaso de buenas canciones. A pesar de los esfuerzos de las Women's Liberation Rock Bands de Chicago y New Heaven, con, respectivamente, «Ain't Gonna Marry» y «Abortion Song», el único himno del movimiento fue el éxito de Helen Reddy al estilo Broadway «I Am Woman» (1972).

<<

[71] Obsesionado con el gobernador de Alabama, Neil Young incluyó una referencia al atentado en su sencillo «War Song», que lanzó junto a Graham Nash en pro de McGovern. <<

[72] Su álbum de 1973 *Mind Games* (de nombre provisional *Make Love Not War*) contenía una canción política, «Bring on the Lucie (Freda People)», pero los críticos pasaron por alto el mensaje o, como Lester Bangs de la revista *Creem*, lo desautorizaron: «No se trata de Frantz Fanon, sino del mismo inglés gordito que cantaba “Twist and Shout”». <<

[73] En sus «Confessions of a Former Anti-Semite» [confesiones de un antiguo antisemita] (1980) repudió tales sentimientos, que atribuyó a su pasada pretensión de «convertirse en un ultramilitante». <<

[74] Los panteras contaron con sus propios músicos revolucionarios, como la cantante Elaine Brown y la banda *soul* —al estilo Temptations— los Lumpen, pero su atractivo se reveló escaso. <<

[75] Aquel mismo año, el afable Curtis Mayfield asombró a los oyentes con su introducción a «(Don't Worry) If There's a Hell Below We're All Gonna Go», con un giro apocalíptico por la unidad racial: «¡*Niggers*, blanquitos, judíos, blancuchos!». Para consternación de la propia banda, la canción satírica de los Temptations —obra de Whitfield y Strong— sobre el éxodo urbano de los blancos asustados, «Run Charlie Run», incluía la frase «ya vienen los *niggers*». <<

[76] En el funeral se cantó «I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free» de Nina Simone. <<

[77] En 1972, el saxofonista de *jazz* Archie Shepp recordó las dos grandes tragedias del año anterior con la apasionada «Attica Blues» y «Blues for Brother George Jackson». El caso Jackson también ocasionó un acceso pasajero del espíritu que Tom Wolfe denominaría «chic radical» entre la aristocracia roquera: Bob Dylan compuso su primera canción de actualidad en ocho años, «George Jackson», y hubo homenajes a Angela Davis por parte de los Rolling Stones (la vulgar y lujuriosa «Sweet Black Angel») y de John Lennon («Angela»). <<

[78] El hecho de que se asociara la noción *blaxpoitation* con cualquier película con un reparto mayoritariamente negro irritaba a los responsables de películas como *The Mack* y *Black Caesar*, dotadas de una conciencia social que era inexistente en, por ejemplo, *Black Frankenstein*. <<

[79] La secuela de 1973 *Super Fly T. N. T.*, escrita por el biógrafo de Malcolm X, Alex Haley, pretendía rehabilitar a Priest mandándolo a África para ayudar a las guerrillas contra los imperialistas ávidos de diamantes. Fue un fiasco. <<

[80] Hasta incluía al excéntrico cantante *soul* Jerry «Swamp Dogg» Williams, que se había involucrado en la controvertida campaña de Jane Fonda «Free the Army» (junto a Nina Simone y Country Joe McDonald) y que había sacado el sencillo majestuosamente doloroso «God Bless America For What?». «Yo no pretendía ayudar a derrocar el gobierno —dijo Williams—. Sólo trataba de iluminar a la gente... Supongo que, pasado un tiempo, acabaron diciendo “este hijo de puta no pinta nada, es idiota”». <<

[81] Con todo, Paul siguió grabando canciones protesta excepcionales como «War of the Gods» (1973) y «Black Wonders of the World» (1975). <<

[82] Una selección de canciones que empleaban el término en su título entre 1970 y 1974: «The Ghetto» y «Little Ghetto Boy» de Donny Hathaway; «No More Ghettos in America» de Stanley Winston; «Down in the Ghetto» de S. O. U. L.; «The Get Out of the Ghetto Blues» de Gil Scott-Heron; «This Whole Funky World Is a Ghetto» de Bobby Patterson; «The World Is a Ghetto» de War; «Ghetto Child» de The Spinners; «Life's No Fun Living in the Ghetto» de Willie Hutch, y «The Ghetto 1974» de Leroy Hutson. Curiosamente, el primer empleo de la palabra por parte de un gran artista negro fue en «Santa Claus Go Straight to the Ghetto» (1968), una canción navideña de James Brown. <<

[83] De modo parecido, «Ship Ahoy» fue escrita originalmente para la banda sonora de *Shaft in Africa*. Su rechazo acabó demostrándose una bendición. <<

[84] A pesar de su descontento con el panorama que presentaba el país, Brown decidió respaldar a Nixon para la reelección de 1972, lo que reportó al Padrino del *soul* un apodo nuevo y menos halagüeño: «James Brown, Nixon's clown» [James Brown, payaso de Nixon]. <<

[85] Scott-Heron replicó con el tema recitado «Pardon Our Analysis (We Beg Your Pardon)»: «We beg your pardon because the pardon you gave was not yours to give» [perdone pero el perdón que concedió no le competía a usted concederlo]. Scott-Heron tildó a Ford de calzonazos. <<

[86] A Ochs se le había adelantado Country Joe McDonald, que había visitado Chile con un equipo que preparaba un documental durante la precampaña electoral. <<

[87] Esta versión proviene de la obra de Michael Schumacher *There But for Fortune: The Life of Phil Ochs*. Joan Jara escribió que el encuentro se dio bajo circunstancias distintas en mayo de 1973, pero por aquel entonces Ochs estaba en Estados Unidos.

<<

[88] Jara no era el primer cantante protesta en ser ejecutado, pues el director de banda congoleño Franklin Boukaka fue asesinado durante un golpe fallido el año anterior, pero sí es cierto que el caso de Jara fue el primero en recibir cobertura internacional.

<<

[89] Argentina retomó el gobierno civil en 1973, pero tres años más tarde una junta mucho más brutal volvió a ocupar el poder. En la «guerra sucia» subsiguiente contra los disidentes internos, decenas de miles de personas fueron «desaparecidas» por el régimen. En un concierto de 1979, Mercedes Sosa fue arrestada en el escenario junto con todo el público asistente. <<

[90] Allende se mostraba igualmente displicente con los indolentes libertinos del norte, al decir: «Escapismo, decadencia, superficialidad y el consumo de drogas son el último recurso de los jóvenes que viven en países notoriamente opulentos pero faltos de toda fuerza moral». <<

[91] La música fue compuesta por la estrella de la Nueva Canción Sergio Ortega. Una versión anterior de «Venceremos», con letra de Claudio Iturra, fue lanzada por Inti-Illimani. <<

[92] En junio de 2009, el cuerpo de Jara fue exhumado para practicarle una autopsia, que reveló más de treinta heridas de bala y varios huesos rotos. Un viejo recluta del ejército, José Adolfo Paredes Márquez, fue acusado de asesinato, pero adujo que había sido un oficial conocido como «el loco» quien había matado al cantante durante una sesión de ruleta rusa y que había ordenado a sus hombres que ametrallaran el cuerpo junto con el de 14 testigos. En diciembre de aquel mismo 2009, más de 36 años después, el cadáver de Jara fue enterrado de nuevo, homenajeado por cientos de personas. <<

[93] En los años siguientes, los acontecimientos de septiembre de 1973 aparecerían en varias canciones más, como «Washington Bullets» (1980) de los Clash, «Venceremos (We Will Win)» (1984) de Working Week, «One Tree Hill» (1987) de U2 y «El President» (1998) de Drugstore, que fue interpretada durante la visita del presidente Pinochet a Londres aquel mismo año. <<

[94] El logro histórico de Nkrumah inspiró dos de las canciones políticas más arrebatadas que uno pueda escuchar: «Ghana», de la cantante de Zimbabue Dorothy Masuka, y «Birth of Ghana», del músico de calipso instalado en Londres Lord Kitchener. <<

[95] Antes de conocer a Smith, Fela ya había compuesto una canción patriótica para ganarse el favor del gobierno en casa: la enérgica «Viva Nigeria» («Una nación indivisible. / Larga vida a Nigeria»). «Fue una mamarrachada —le dijo a Moore—. Ese disco me avergüenza ahora, yo estaba con Biafra». Para empeorar las cosas, Wole Soyinka fue uno de los encarcelados en Nigeria por oponerse a la guerra. <<

[96] El nombre entero se traducía, sin atisbo de modestia, como «el que emana grandeza, tiene control sobre la muerte y no puede ser muerto por el hombre». <<

[97] El primero se había celebrado en Dakar, Senegal, en 1966. <<

[98] «Zimbabwe» celebraba la lucha de liberación en el país que seguía conociéndose por entonces como Rodesia. El músico del país Thomas Mapfumo fue encarcelado en 1978 por cantar canciones *chimurenga* («segunda guerra de liberación») en apoyo de la Unión Nacional Africana de Robert Mugabe y liberado bajo la condición de que tocara en un mitin por el candidato del *establishment*, el obispo Abel Muzorewa: aquella concesión casi acabó con su reputación. <<

[99] I. T. T. (International Telephone & Telegraph), la corporación de la que dependía Abiola, había estado implicada en la financiación del golpe contra Allende en Chile.

<<

[100] El sarcoma de Kaposi, asociado al sida, fue la causa de su muerte en 1997. <<

[101] *Ded* evoca *dead* «muerto», de ahí *liv*, de *live* «vivo». *Down-pressure*, literalmente «presión hacia abajo» resulta más expresivo y manifiesto que *oppression*. <<

[102] Uno de sus trabajos en el estudio fue con Prince Buster, y en él Perry representaba a uno de los acusados en «Judge Dread». <<

[103] La cara B, una versión de «Blowin' in the Wind», fue igualmente amenizada por medio de una tormenta huracanada. <<

[104] Perry adaptó «News Flash» en «Station Underground News», en la que incluyó un pasaje de «(For God's Sake) Give More Power to the People» de los Chi-Lites, una canción que le gustaba tanto que acabó por versionarla bajo el título «Justice to the People». El mensaje de las canciones *soul* de la era del Poder Negro mantenía su vigencia en Jamaica, y existían persuasivas versiones de «Message From a Black Man», de los Heptones, y «Am I Black Enough for You?» de los Chosen Few. <<

[105] Murvin, que modulaba su voz emulando a Curtis Mayfield, grabó el clásico de Mayfield «People Get Ready» como «Rasta Get Ready» y Bob Marley introdujo elementos de la misma canción en «One Love». La bondadosa espiritualidad de Mayfield y su distintivo falsete lo convirtieron en la estrella *soul* favorita en Jamaica. En 1964, él mismo había coproducido una compilación: *The Real Jamaica Ska*. <<

[106] Uno de los sacerdotes en el funeral fue el profeta de Watts Amde Hamilton, miembro de la Iglesia ortodoxa etíope, que interpretó su poema «Wisdom and Knowledge» sobre el ataúd de Marley. <<

[107] La canción, quizá involuntariamente, se hacía eco de la parodia de los Weatherman de «Navidades blancas» («Sueño con disturbios blancos»), así como de la celebración por parte de MC5 de los agitadores de Detroit, «Motor City Burning» («Puede que sea un chico blanco, pero puedo ser malo también»), aunque la letra de Strummer era más reflexiva que las anteriores. <<

[108] En los días posteriores a los disturbios, los DJ de los *sound systems* empezaron a poner su propia versión remezclada que decía en este caso «polis y jóvenes en el Grove» [Landbroke Grove, donde se desarrollaron los acontecimientos]. <<

[109] Tal como escribe Peter Shapiro en su historia de la música disco, *Turn the Beat Around*, la práctica del baile contaba ya con una larga tradición de resistencia encubierta, que se remontaba a los glamurosos «chicos del *swing*» amantes del *jazz* en la Alemania de Hitler y a sus homólogos franceses, los *zazous*, algunos de los cuales acabaron en campos de concentración. La canción de pop electrónico de los Pet Shop Boys «In the Night» (1985) es un amable homenaje a los *zazous* y en él la noche es el escenario tanto para el revoltoso hedonismo noctámbulo como para el temido «toc-toc en la puerta». <<

[110] Parece que aquel año la homosexualidad era de rigor en la Motown. Los Miracles, ya sin Smokey Robinson, sorprendieron a los fans con un tema llamado «Ain't Nobody Straight in LA» [nadie es hetero en Los Ángeles]. En esta canción sumamente estafalaria, la banda aparece departiendo sobre la posibilidad de acudir a un bar gay: «Gay people are nice people too, man» [tío, los gays también son majos]. Tal cual. <<

[111] Es interesante que, en una entrevista de 1978 con *The Advocate*, Bean afirmara que nunca experimentó homofobia durante su niñez, quizá por miedo a empañar el mensaje optimista de la canción. <<

[112] La nominación de Carter en la Convención Demócrata en Nueva York fue celebrada por un coro del trillado himno «We Shall Overcome». «Todo los presentes lloraron —recordaba Hendrik Hertzberg, que le escribía los discursos a Carter—. Todos, incluso periodistas, se abrazaron, se mecieron y cantaron. Fue un momento de gran intensidad emocional». <<

[113] «Native New Yorker» (1977) de Odissey es un ejemplo minusvalorado de este tipo de ambivalencia: la desesperación pura («There you are, lost in the shadows, searching for someone / To set you free from New York City» [andas perdido en las sombras, buscando a alguien / que te libere de Nueva York]) envuelta en una acaramelada melodía. <<

[114] Ya en diciembre de 1975, el columnista de *Record World* Vince Aletti se había estado quejando de las adaptaciones para música ambiental de temas disco. El primero de esos éxitos de circunstancias, la paródica «Disco Duck» de Rick Dees, había aparecido en 1976. <<

[115] Con la participación de los O'Jays, Billy Paul, Teddy Pendergrass, Archie Bell, Lou Rawls y Dee Dee Sharp Gamble, «Let's Clean Up the Ghetto» fue el primer sencillo que reunía para una sola causa nombres de primera línea, mucho antes de «Do They Know It's Christmas» y «We Are the World». <<

[116] Rodgers afirmaba que Nelson Mandela le contó que se hizo un fan de la canción después de oír cómo la silbaban sus carceleros. <<

[117] Cabe señalar que Clapton se mostró impenitente. Incluso en 1978, revelaba a *Melody Maker* que Powell era «el único tío que decía la verdad para el bien del país». David Bowie, cuyos devaneos con la estética fascista habían ofendido igualmente al RAR, no tardó en renegar de su actitud. <<

[118] Una investigación de 2004 apuntaba a causas accidentales como origen del fuego. En todo caso, la aparente indiferencia mostrada por la policía y los medios en su momento fue en sí misma un agravio. UB40 incluyó una alusión al caso en «Don't Let It Pass You By» (1981). <<

[119] La ley SUS había sido revocada en agosto, con una enmienda aprobada por el Parlamento, cuando los alborotos ya estaban en curso. <<

[120] En 1983, M. D. C. salió de gira con Bad Brains, pero se sintieron horrorizados cuando H. R. apostrofó al cantante gay de otra banda como «puto bujarrón babilónico». M. D. C. grabó «Pay to Come Along», que atacaba la «doctrina fascista Jah» de Bad Brains. Biafra confesó sentirse «desolado» por aquel asunto, que empañó para siempre la reputación de Bad Brains y demostró nuevamente que no todos los punks politizados estaban en el mismo bando. <<

[121] Las otras dos bandas punks políticamente significadas eran Fear de Los Ángeles, cuyo álbum debutante incluía la «biafreña» «Let's Have a War» («A todos nos vendría bien el dinero») y una versión del clásico sobre Vietnam de los Animals «We've Gotta Get Out of This Place», y el grupo asentado en Berkeley Crucifix, cuyo líder, Sothira Pheng, había huido de Camboya con su familia después de que los jemereros rojos tomaran el poder. <<

[122] El apagón se convirtió en un inesperado empuje para el hip-hop. El saqueo de tiendas de electrónica permitió a algunos residentes del gueto agenciarse sus primeros giradiscos. «Fue como la Navidad de los negros —recordaba el rapero del Bronx Grandmaster Caz—. Al día siguiente había como mil nuevos DJ». <<

[123] Hubo una encendida discusión sobre si los gatos de Dial House debían ser vegetarianos; tras unas semanas a dieta de gachas, zanahorias y levadura que los dejó calvos, los dejaron contravenir el veto cárnico de la casa. <<

[124] Había docenas de las denominadas «bandas Crass», cuya prioridad era la política. Entre ellas estaba el veterano colectivo de Leeds Chumbawamba; habituales de la escena okupa como los Zounds, que habían actualizado a Frank Zappa con «More Trouble Coming Every Day»; los muy solemnes Flux of Pink Indians, que titularon su álbum de debut *Strive to Survive Causing Least Suffering Possible*, y los Subhumans, cuyo debut llevaba por título *The Day the Country Died*. Su influencia se extendió más allá del Atlántico: tanto M. D. C. como Ian MacKaye de Minor Threat visitaron Dial House. <<

[125] «Shipbuilding» era tan incisiva como «How Does It Feel?» contundente. El productor Clive Langer había concebido una melodía maravillosa para Robert Wyatt y le pidió a Elvis Costello que escribiera la letra. Inspirado por la reciente serie de canciones protesta de Wyatt (incluida una versión de «Strange Fruit»), Costello escribió sobre un operario de unos astilleros decrepitos cuyo trabajo repunta gracias a la misma guerra en la que va a luchar su hijo. Cantada con doliente ternura por Wyatt, la canción emana una compasión que, con todas sus cualidades, trascendía la esfera de Crass. <<

[126] El hundimiento del *Belgrano* inspiró a Joe Strummer a escribir la inédita «Falklands Rock» («Exocet! Exocet! Two elections to win!» [¡Exocet! ¡Exocet! ¡Dos elecciones victoriosas!]) y a cambiar el nombre del nuevo álbum del grupo de *Red Patrol from Fort Bragg* a *Combat Rock*. <<

[127] Después de un fallo en el reactor de la central de Pensilvania Three Mile Island en marzo de 1979, una coalición encabezada por Jackson Browne y Graham Nash formó Musicians United for Safe Energy (MUSE), que organizó varios conciertos contra las nucleares y una manifestación en Nueva York que concentró a 200 000 personas. <<

[128] Los manifestantes fueron arrestados por bloquear conducciones de carburante, por practicar boquetes en las vallas y por pintar símbolos por la paz en un avión espía norteamericano e incluso por bailar sobre los silos nucleares. Rebecca Johnson, una de las detenidas, recuerda que cantaron el «Masters of War» dylaniano para mantener la moral. <<

[129] Ello no impidió que soltara una broma infecta durante una prueba de sonido en la radio en agosto de 1984. Cualquiera que escuchara al presidente decir «Norteamericanos, me complace comunicaros que he aprobado una ley que ilegaliza a Rusia para siempre. Empezaremos a bombardear en cinco minutos», podría haber pensado que se trataba de Chris Barrie listo para otra mezcla de «Two Tribes». De hecho, el fragmento fue remezclado para un tema satírico de baile, «Five Minutes», compuesto por el guitarrista de Talking Heads, Jerry Harrison, y el bajista de P-Funk, Bootsy Collins. <<

[130] La versión original alemana («99 Luftballons») culpa estrictamente a las máquinas, por reducir a los humanos a testigos impotentes, en tanto que la sucesiva versión inglesa adereza la rareza del acento alemán con un retrato más ensañado y sarcástico de belicosidad demencial: «¡Eso es, chicos! ¡Es la guerra!». En Estados Unidos, la ABC propulsó la canción al emitir el vídeo tras la exhibición de *El día después*. <<

[131] Prince ya había interrumpido su álbum *Controversy* (1981) con la pulla «Ronnie Talk to Russia», un anticlímax para cualquiera que pusiera el disco como fondo musical de una escena amorosa, por verse intempestivamente visitado por la imagen de Leónidas Brezhnev. <<

[132] Una de las ideas más desorbitadas de Morley, rechazada por la banda, consistía en una película que debía escribir Martin Amis y dirigir Nic Roeg, en la cual la guerra estallaba mientras la banda volaba hacia Los Ángeles y aterrizaba, pues, en un mundo devastado tras el Apocalipsis. <<

[133] Posteriormente, Bono redujo aquella letra a «una confabulación de sonidos vocálicos encumbrando a un gran hombre». Existe en ella un error de bulto: Bono evoca «el amanecer del 4 de abril», cuando King fue abatido a las 6 de la tarde. <<

[134] El título ya había sido empleado por John Lennon en 1972 y a su vez provenía de una fuente improbable: una película de John Schlesinger sobre un triángulo amoroso bisexual (*Domingo, maldito domingo*, 1971). <<

[135] Otra ironía: en *Acorralado* (*First Blood*, 1982), John Rambo era un desengañado veterano del Vietnam acosado por unos polis catetos, pero en *Rambo* (*First Blood 2: Rambo*, 1985), el mismo protagonista se dedica a zurrar la badana a los comunistas en su misión de rescate de unos presos de guerra y convierte, retrospectivamente, la derrota en victoria. Parece ser que Reagan era un gran fan de la segunda película. Jello Biafra, por su parte, instaba a «refrenar a Rambo» en el tema «Stars and Stripes of Corruption». <<

[136] Otra versión interpretada durante la gira fue «Street Fighting Man», desprovista de toda ironía. En el revolucionario 1968, Mick Jagger pensaba que «cantar para una banda de rocanrol» era una contribución más bien endeble a la causa; en el culmen del reaganismo, ésa parecía una de las pocas opciones disponibles. <<

[137] 43 para ser exactos: los ausentes Paul McCartney y David Bowie mandaron sus contribuciones en una cinta. <<

[138] Sobre la cuestión existe una disensión trasatlántica. Venerables críticos progresistas como Greil Marcus y Robert Christgau aplaudieron su formación multirracial y las raíces de coro góspel, a la vez que despachaban el sencillo de Band Aid como un «emplasto». <<

[139] Otro malentendido evitable: pocos oyentes se dieron cuenta de que USA for Africa equivalía a United Support of Artists for Africa. <<

[140] Si los U2 fueron los novatos de Live Aid, Bob Dylan se erigió en el veterano que interpretó una desastrada «Blowin' in the Wind» y encabronó a Geldof al sugerir que parte del dinero fuera destinado a ayudar a los granjeros norteamericanos, un comentario que luego condujo a la organización de Farm Aid, pero que fue tremendamente desafortunado en un día como aquél. <<

[141] Sobre la cuestión del predominio blanco entre los artistas, soltó: «No hay nada malo en Aswad o Steel Pulse, pero debemos aceptarlo: no venden suficientes discos».

<<

[142] El «*rock* contra las cosas malas» dio con su expresión visual definitiva con el vídeo de Michael Jackson «Man in the Mirror» (1987), que fundía las imágenes de mayor fuerza icónica del siglo (de Vietnam a Etiopía, de Hitler a Gandhi e, inevitablemente, unas ballenas) en un retablo móvil sin propósito: un despliegue hiperbólico de «solidaridad» desprovisto de cualquier anclaje político mínimamente sólido. <<

[143] «Nelson Mandela» es el título original, por más que se la conozca mejor por el nombre empleado para su lanzamiento en Estados Unidos, «Free Nelson Mandela».

<<

[144] El veterano agitador Ewan MacColl se distinguió por grabar la primera canción protesta antiapartheid británica, «The Ballad of Sharpeville» (1960), un aspero relato sobre la masacre en la tradición panfletaria sobre cuestiones de actualidad. <<

[145] Una de las canciones del disco, «Ndodemnyama Verwoerd!» [¡cuidado, Verwoerd!] fue escrita por Vuyisile Mini, un activista y compositor de canciones protesta del CNA que fue ejecutado por presuntos crímenes políticos en 1964. Acudió al cadalso cantando canciones por la libertad. <<

[146] Gabriel no fue en absoluto el primer músico en aludir a Biko. Ya en 1978 aparecía mencionado en «The Death of Stephen Biko» (Tom Paxton), «A Motor Bike in Africa» (Peter Hammill), «Tribute to Steve Biko» (Tappa Zukie) y «Biko's Kindred Lament» (Steel Pulse). <<

[147] La lista de quienes violaron el boicot incluía también a Black Sabbath, Elton John, Rod Stewart, Linda Ronstadt y, sorprendentemente, algunos artistas negros como Ray Charles. <<

[148] Van Zandt también quería a Fela Kuti, pero éste acababa de ser sentenciado a 10 años por tráfico de divisas. Considerado preso político por Amnistía Internacional, fue liberado tras 18 meses y más tarde grabó el álbum antiapartheid *Beasts of No Nation* (1989). <<

[149] La cara B, «Revolutionary Situation», era un *collage* sonoro orquestado por Schechter y Keith LeBlanc. <<

[150] Con todo, el premio para el ataque más virulento contra el régimen de Botha se lo llevaron los irlandeses Microdisney, quienes presentaron «Pretoria Quickstep» en su álbum *We Hate You South African Bastards!* [os odiamos, canallas sudafricanos] (1984). <<

[151] Al mismo tiempo, la lógica del boicot se vio enturbiada por las tentativas del sindicato de músicos de impedir las visitas del grupo negro de Soweto los Malpoets y de la banda multirracial sudafricana Savuka, cuyo tributo a Mandela y Biko, «Asimbonaga» (1987), había sido vetado en su propio país. <<

[152] Simple Minds, que habían pasado de pospunks marginales a ser un aparatoso grupo de estadio, merecen grandes parabienes por garantizar el éxito del evento: su presencia en el cartel sirvió de anzuelo para arrastrar a otros grandes nombres, a la vez que se ofrecieron como banda de acompañamiento para algunas de las canciones más señeras. Con todo, su cargante contribución «Mandela Day» sirvió en este caso para valorar debidamente la ligereza de «Nelson Mandela». <<

[153] En su condición de efebos de póster, Wham! parecía una presencia poco plausible, pero la verdad es que habían votado por los laboristas toda la década de los ochenta. «Llamarnos thatcherianos era simplista: parecía como si estar moreno y ganar algo de pasta te convirtiera automáticamente en thatcheriano», dijo el cantante George Michael en 2004. <<

[154] Tras la huelga, Bruce Springsteen, cuya gira Born in the USA había llegado ya a Reino Unido, concertó un encuentro con el Grupo de Apoyo de las Esposas de los Mineros de Durham al que donó 16 000 libras, un gesto encomiable de solidaridad obrera. <<

[155] El dúo tecnopop Pet Shop Boys también mantuvo las distancias con la sinceridad radical de Red Wedge, a pesar de haber satirizado de manera brillante la avaricia thatcheriana en «Opportunities (Let's Make Lots of Money)» y «Shopping» («canciones en las que encarnas al personaje que odias», explicaba Neil Tennant) y de haber lamentado la división social en «King's Cross», que Tennant compara con «Ghost Town». «En los años ochenta había cantidad de pop político ya muy trillado», se queja. <<

[156] Copeland, nacido en Estados Unidos, odiaba con todo su corazón a los socialistas y era hijo del exagente de la CIA Miles Axe Copeland, así como hermano del mánager de Police Miles Copeland III, quien consideraba el pop de izquierdas «destructivo» y «abominable». Había sido uno de los ponentes en el congreso de los *tories* de 1985. Su compañero de grupo Sting, por su parte, acababa de sacar la canción favorable a los mineros «We Work the Black Seam», que debió de suscitar algunas discusiones interesantes. «Mi colega Sting y yo estamos radicalmente enfrentados políticamente —decía Copeland, risueño—. No tenemos nada en común». <<

[157] Buck también criticó a U2 en *Melody Maker*: «Mi madre odia a U2. Le parece ofensivo, todos esos ritmos marciales y canciones sobre la victoria. Es tan fácil quedar prendado, pero ¿qué significa?». Seis meses después, R. E. M. acompañó a U2 en una gira europea. <<

[158] En 1983, Scott-Heron continuó con la idea en «Re-Ron», una secuela de onda hip-hop, en que la película de serie B de Reagan pasa a ser una risible reposición televisiva. <<

[159] Durante su gira de 1985, Stipe retocó «Little America» para criticar explícitamente a Reagan. Luego, durante la presidencia de George W. Bush, cuando R. E. M. reintrodujo su versión en vivo, la ambigüedad original se perdió: visto que Jefferson Holt había sido despachado en 1996, la frase se modificó como «Washington, I think we're lost». <<

[160] Las letras a menudo didácticas de los Minutemen venían compensadas por su chocante brevedad y afable sentido del humor. En «Paranoid Chant» (1980), Boon aullaba «Quiero hablar con las chicas ¡y sigo pensando en la Tercera Guerra Mundial!». <<

[161] La canción fue retitulada como «My Brain Is Hanging Upside Down» para su lanzamiento en Estados Unidos, a fin de aplacar al guitarrista y confeso reaganiano Johnny Ramone. <<

[162] Con todo, Reagan, gozó de apoyos inesperados. A mediados de los ochenta, el antiguo defensor de McGovern Neil Young escandalizó a muchos de sus viejos fans al despotricar contra Jimmy Carter, los beneficiarios de subsidios sociales y las víctimas gays del sida. «¿No os parece mejor que Rusia y todos esos países piensen que [Reagan] es un vaquero de gatillo fácil en lugar de tener a Jimmy Carter, que quiere devolver el Canal de Panamá?», le preguntó Young a un periodista en Luisiana. Nunca llegó a explicar por qué él, que había destripado a Nixon y, más tarde, a George W. Bush, se había erigido en uno de los grandes voceros de Reagan. «Rockin' in the Free World» (1989), con su acusada ambigüedad, podía escucharse como una celebración o una condena de la Norteamérica de Reagan/Bush y él nada hizo por deshacer el entuerto. <<

[163] Un *blues* hablado, electrónico, según la tradición de «lista de la compra» propia de «Ball of Confusion», «Sign o' the Times» va tachando debidamente del elenco cuestiones como la pobreza, la drogadicción, la violencia pandillera, el sida, los huracanes, el proyecto *Star Wars* y la explosión del transbordador espacial *Challenger*, sin repartir culpas ni entrar en consideraciones. En el contexto de sus declaradamente patrióticas, «Free» (1983) y «America» (1985), junto con su abierto respaldo a Reagan, se antoja roma e indefinida como canción protesta, aunque brillante como obra musical. Curiosamente, fue una canción de Prince, la sexualmente explícita «Darling Nikki», la que espoleó la creación del PMRC. <<

[164] Griff, brevemente acogido de vuelta al rebaño, rompió tontamente su veto mediático con una entrevista en *Spin* y accedió a abandonar Public Enemy definitivamente en febrero. <<

[165] «Casualties of War» de Eric B y Rakim, tema acerca de la angustia de un soldado musulmán estadounidense en la Primera Guerra del Golfo, resulta especialmente memorable por su inquietante premonición del 11-S: «I look for shelter when a plane is over me / Remember Pearl Harbor? New York could be over, G» [Busco refugio cuando me sobrevuela un avión. / ¿Te acuerdas de Pearl Harbor? Nueva York podría desaparecer, G]. <<

[166] El álbum incluía una versión inspirada del «California Uber Alles» de los Dead Kennedys, aunque el blanco se había desplazado de Jerry Brown al gobernador republicano Pete Wilson. «Television, the Drug of the Nation», que U2 empleaba como tema introductorio en su gira Zoo TV, era la rotunda respuesta hip-hopera al «The Revolution Will Not Be Televised» de Gil Scott-Heron. <<

[167] En 1988, tras las críticas del alcalde neoyorquino Ed Koch a Jesse Jackson, Chuck D reaccionó ante la cuestión con términos muchos más ásperos: «Tendrían que liquidarle los mismos traficantes, los mismos hermanos que se dedican a matarse entre ellos —comentó a *Melody Maker*—. Tendrían que ahorrar unas cuantas balas para Koch». Sus comentarios no provocaron la menor controversia. <<

[168] Unos años después, Courtney Love, líder del grupo *grunge* Hole y también esposa de Cobain, grabó «Olympia» (1994), una pulla contra una ciudad donde «todos son lo mismo». <<

[169] Bikini Kill inspiró, sin que ellas lo supieran, la canción de *rock* alternativo más significativa de la era. Vail había salido por un tiempo con Kurt Cobain en 1990 y, tras una discusión sobre política y *punk rock*, Hanna pintó con espray las palabras «Kurt Smells Like Teen Spirit» [Kurt huele como Teen Spirit] en la pared de su casa. Cobain lo asumió como una consigna revolucionaria y bautizó una de sus canciones así, para darse cuenta más tarde de que Teen Spirit era la marca favorita de desodorante de Vail. <<

[170] El nombre fue tomado del título de una compilación de música indie realizada por *NME*. <<

[171] SCUM, esto es, Society for Cutting Up Men [asociación para triturar a los hombres], fue un manifiesto escrito por Valerie Solanas, que disparó a Andy Warhol en 1968, murió en 1988 y acabó convirtiéndose en un icono póstumo para Riot Grrrl.

<<

[172] Las luchas ideológicas intestinas no se reducían en absoluto a Riot Grrrl. Durante lo que fue el pánico en la esfera *punk rock* ante la posible «comercialización» de Nirvana, figuras tan relevantes como Fugazi, Jello Biafra y el cofundador de Positive Force, Mark Andersen, también fueron contemplados como acomodaticios por parte de la línea dura. «Al no concedernos espacio entre nosotros para movernos, crecer, nos estábamos destruyendo», lamentó más tarde Andersen. <<

[173] Quizá también los grupos raperos socialistas Marxman y 25th of May; los raperos cansinamente formales Consolidated y los neopunks S*M*A*S*H. <<

[174] Naturalmente, debería decir *dictatorship* [dictadura], pero parecía que le sobraban sílabas. Otra frase, «People in Eurasia on the brink of oppression» [gente en Eurasia al borde de la opresión], está también curiosamente expresada, pero la rareza lírica de «It's All Right» no consigue restarle ímpetu vital. <<

[175] Quien tenga ganas de captar un atisbo de la luna de miel británica con el éxtasis en menos de cinco minutos debería escuchar la versión de Candy Flip de «Strawberry Fields Forever» (1990), en la que la angustia existencial de John Lennon se transforma en empalagosa dicha de pupilas dilatadas. <<

[176] Este capítulo se centra en las modalidades más populares de la música dance, que eran predominantemente blancas. Los artistas vinculados a la cultura negra y a la radio pirata asumieron una perspectiva urbana más afilada con temas como «Autobiography of a Crackhead» de Shut Up and Dance y «The Homeless Problem» de Ragga Twins. Posteriormente, el jungle y el drum'n'bass tendieron, más que a expresar la angustia urbana, a cifrarla en sus agitados ritmos y tenebrosas líneas de bajo. <<

[177] Influencias similares, ante todo la trilogía *Illuminatus!* de Robert Shea y Robert Anton Wilson, ejercían a su vez un efecto muy distinto sobre grupos de hip-hop norteamericanos como Wu-Tang Clan, que reemplazó los sentimientos de protesta tradicional urbana con meditaciones arcanas sobre el «nuevo orden mundial», el control de la mente y los misteriosos «helicópteros negros». El conocimiento acerca del auténtico juego sucio de COINTELPRO y la CIA se fusionaba con una angustia milenarista más genérica que hizo de la serie *Expediente X* un fenómeno televisivo exitoso y dio lugar —por ejemplo— a la estampa de unos raperos negros sosteniendo copias del libro *Behold a Pale Horse* (1991), obra del reaccionario conspiracionista M. William Cooper. <<

[178] Aunque las ampliaciones tanto de la M3 como de la M11 siguieron adelante, los costosos retrasos y la intensidad de la oposición condujeron a un amplio replanteamiento de la política viaria. <<

[179] En la universidad, Edwards estudiaba Historia Política y Wire, Ciencias Políticas. <<

[180] Según Deborah Curtis, la viuda del líder de Joy Division Ian Curtis (otro suicida), «Ian pasaba todo su tiempo libre leyendo y pensando acerca del sufrimiento de la humanidad». <<

[181] Resulta irónico que un período tan apolítico en la música británica brindara dos de las mejores canciones acerca del sistema de clases en el país: «A Design for Life» y la venenosamente ingeniosa «Common People» de Pulp. <<

[182] La idea de Fukuyama pronto se filtró en las listas de éxitos a través del tema «Right Here, Right Now» de Jesus Jones, en el que Mike Edwards (parafraseando a James Joyce) está «contemplando cómo el mundo despierta de la historia». <<

[183] El proceso prosiguió sin pausa. En 2004, un anuncio de British Airways utilizó «Something in the Air» de Thunderclap Newman para acompañar la voz del escritor manifiestamente republicano P. J. O'Rourke. Un año después, Nike plagió una imagen de la cubierta del EP debutante de Minor Threat y añadió el eslogan «Major threat» [“seria amenaza”]. <<

[184] En 1992, en su docudrama satírico *Bob Roberts*, Tim Robbins fue algo más allá al imaginar que la derecha se apoderaba del vocabulario de las canciones protesta. Roberts, un ambicioso candidato republicano al Congreso y cantante folk, interpreta canciones de propaganda conservadora con títulos como «Times Are Changing Back» y «My Land». Tim Robbins, harto ya de que tales parodias fueran manipuladas, se negó a sacar la banda sonora de la película. <<

[185] Los peligros de la ironía: «Ojalá no hubiéramos escrito jamás esa puta canción —confesó Yorke a Caitlin Moran de *Melody Maker*—. Se ha convertido en mi maldición. Cientos de periodistas preguntando en cada puta entrevista: “¿Querías que estuviéramos en los sesenta? ¡No! ¡No querría estar en los putos sesenta!”». <<

[186] El amigo, pensamos, debía de ser Michael Stipe. <<

[187] W. I. Z., el director del vídeo de «Out of Control» (1999) de los Chemical Brothers, se sirve de los zapatistas para su crítica acerba sobre la mercantilización de la disensión. El glamuroso retrato de una guerrillera latinoamericana apenas vestida frente a la policía antidisturbios se acaba revelando como un anuncio para un refresco de cola. Entonces, un alborotador auténtico destroza el monitor de televisión y el vídeo concluye con metraje verdadero de la lucha callejera protagonizada por los zapatistas. La última toma es una pintada callejera en la que se lee «Un poco de fundamento, por favor». <<

[188] El Global Carnival Against Capital concentró un crisol de vetas contestatarias: la música dance y el activismo DIY de Reclaim the Streets; la acción directa de las manifestaciones de Stop the City vinculadas a Crass; la travesura de los *yippies*; el idealismo de los *diggers*, y el ingenio verbal de los situacionistas. En su lenguaje, métodos e iconografía, el movimiento antiglobalización era omnívoro. <<

[189] La expresión *Culture Jamming* fue acuñada en 1984 por la banda de San Francisco Negativland, que recurría al *collage* sonoro para alterar el sentido de canciones familiares. Cuando la discográfica de U2 los llevó a los tribunales por violación del *copyright*, el miembro del grupo Mark Hosler empleó una justificación interesante: «Son como la Coca-Cola. Como mercancía, como un artículo de entretenimiento manufacturado y distribuido a escala corporativa, para mí se convierten en blancos totalmente legítimos». Irónicamente, U2 recurrió a los *collages* visuales al estilo Negativland de Emergency Broadcast Network en su gira de Zoo TV. <<

[190] Una de las últimas actuaciones de Rage fue en el exterior de la Convención Nacional Demócrata en Los Ángeles, donde, como tributo a Chicago 68, su repertorio incluyó «Kick Out the Jams» de MC5. Después de que la mayoría de los asistentes se dispersaran, la policía cargó contra un núcleo duro de activistas en lo que fue una verdadera batalla en Los Ángeles. <<

[191] Curiosamente, el álbum número 1 en Estados Unidos en aquella fecha era *Toxicity* de la comprometida banda art-metal de raíces armenio-americanas System of a Down, cuya atmósfera precipitada hacia el caos parecía extraordinariamente propicia para el momento. <<

[192] Sin duda ajeno a cualquier acusación de insensibilidad, Paris ilustró *Sonic Yihad* con la imagen retocada de un avión comercial sobrevolando la Casa Blanca. <<

[193] Un beneficiario de la desaparición prematura de «Travelin' Soldier» fue el tema proguerra de Darryl Worley «Have You Forgotten?», que subió en las listas de *country* a lo largo de abril y mayo. Con su burda vinculación del 11-S con Irak y de la disensión con la ingenuidad, acabó ganándose un puesto en el iPod del Despacho Oval. <<

[194] Entre los últimos mejores intentos estaban «New Kicks» de Le Tigre, un *collage* disco-punk de noticias y entrevistas procedentes de las protestas globales de febrero de 2003, y la misiva de cruda humanidad mandada a casa por un soldado de 21 años, «The Day After Tomorrow», obra de Tom Waits. <<

[195] Armstrong no puede recordar el nombre de la canción, pero el reciente álbum *Vicious Cycle* de Lynyrd Skynyrd incluía dos himnos al orgullo de la Norteamérica media, «That's How I Like It» y «Red White & Blue (Love It or Leave It)», que encajaban. Curiosamente, el mayor éxito de Skynyrd, «Sweet Home Alabama», había sido la respuesta a dos canciones poco conocidas de Neil Young, en tanto que «American Idiot» era la respuesta a una canción de Skynyrd que la mayoría de la gente nunca había escuchado. <<

[196] Oberst, sin embargo, era reacio a repetir la gesta. Cuando una emisora de radio le pidió que tocara «When the President Talks to God» durante una entrevista, él se negó. «No tenía ganas», explicó a Laura Barton de *The Guardian*. «Querían de verdad que hablara de política, que yo llevara esa antorcha para ellos, pues ésa era la idea que se habían hecho de mí. Y cuando, de algún modo, rehusé, la cosa se puso tensa, se mostró resentida». <<

[197] Un invitado, Aaron Neville, protagonizó una conmovedora interpretación de «Louisiana 1927», el relato de 1974 en que Randy Newman informaba de otra fecha en que se rompieron los diques, un pedazo de la historia que recobraba tristemente su actualidad. <<

[198] Al igual que «Ohio», *Living With War* fue inspirado por una fotografía (una imagen de *USA Today* donde aparecían soldados heridos en un avión hospital) y escrita y grabada con rapidez, en tan sólo nueve días. <<

[199] Entre los que también escribieron canciones críticas durante el segundo mandato de Bush se encontraban Manic Street Preachers, Rufus Wainwright, Pearl Jam, Sonic Youth, Pet Shop Boys, System of a Down, Tom Morello, the Coup, Travis, James McMurry, Sum 41, Linkin Park, Willie Nelson, Ministry y los Eagles. <<

[200] Hasta tal extremo distraía aquella excitación cósmica que nadie comentó, o quizá ni siquiera reparó, que la letra de «Assassin» de Muse postulaba la ejecución de los líderes mundiales. <<