



Diego A. Manrique

Jinetes ^{en} la Tormenta



Lectulandia

Sin Diego A. Manrique, nuestra percepción de la música pop sería distinta. Desde las páginas de la prensa o los micrófonos de la radio, ha ido construyendo, año tras años, un paisaje sonoro que forma parte de la biografía sentimental de muchos españoles. La síntesis de su trabajo que se recoge en *Jinetes en la tormenta* nos conduce por el latido de la música negra, desde Wilson Pickett a Michael Jackson, evoca el ritmo abrasador del rey del soul Otis Redding, se detiene en gigantes del jazz como Billie Holiday o Miles Davis, nos devela los secretos de «malditos» como Syd Barrett, el genio de Pink Floyd, la desdichada Amy Winehouse o el satánico Aleister Crowley... Tom Waits, Jerry Lee Lewis, los Doors, los Rolling Stones, The Who, U2, Springsteen, Nirvana... y muchas otras figuras esenciales, sin olvidar a los que fueron protagonistas de la llamada movida madrileña, nutren estas páginas retratados con la inigualable capacidad de Diego A. Manrique para hacer que estos *Jinetes en la tormenta* nos muestren su rostro más auténtico. A veces, conviene advertirlo, el resultado rompe la imagen tópica de algunos artistas. Diego A. Manrique comparte con los lectores las claves de una pasión destilada a lo largo de los años en forma de programas radiofónicos y televisivos y en sus críticas y artículos periodísticos: la crónica social de una época extraordinariamente fértil, que despegó con la aventura generacional de los sesenta. Este libro es la culminación de una dilatada carrera literaria en la que el más reputado de nuestros críticos ha sabido emplear su agudeza para captar una realidad turbulenta y aproximarse a ella desde el lenguaje universal de la música.

Lectulandia

Diego Manrique

Jinetes en la tormenta

ePub r1.2

SoporAeternus 04.06.15

Título original: *Jinetes en la tormenta*
Diego Manrique, 2013

Editor digital: SoporAeternus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Il tuo bacio è como un rock.

PRÓLOGO

Llegué de noche a Los Ángeles, tras cambiar de avión en Nueva York. Alguien me iba a recoger, pero no vi ningún cartel con mi nombre. En pocos minutos, me quedé solo en aquella sala del aeropuerto. Me acerqué cauteloso a la salida. Ni taxis ni nadie a quién preguntar.

Uno de los síntomas de la enfermedad del músico es la recurrencia de canciones, como si tuvieras en la cabeza un *juke box* caprichoso. Enmarcas lo que está ocurriendo en algo que descubriste muchos años antes. Aquella noche, no podía dejar de evocar el «Riders on the storm». Y no la versión canónica, de los Doors. Lo que *sonaba* era la incluida en un disco de recitados de Jim Morrison. Se escucha a Morrison hacer una llamada. Usa la jerga hippy pero no transmite paz + amor. Explica sucintamente que acaba de volver a la ciudad. Ninguna novedad. Bueno, sí: hizo autostop y subió al coche de un desconocido. El tipo se propasó y tuvo que matarle. Nada importante.

De repente, un coche quemando llanta. No tuve tiempo ni de asustarme: «¿Diego, no? ¡Bienvenido a Los Ángeles! Disculpa el retraso, he tenido un día del carajo». Al volante estaba José Menéndez, nacido en Cuba y directivo de RCA Records, la discográfica que organizaba el viaje.

Un inciso. En aquellos años, no era demasiado habitual que un periodista europeo viajara hasta California simplemente para entrevistar a un cantante (un grupo, en mi caso). Así que los disqueros estadounidenses se esforzaban por hacerte agradable la estancia. Muy diferente de lo que vivías —y vives— en Londres, por ejemplo. Te podías pasar todo un día en unas oficinas, esperando la llegada de alguna estrella, y a los británicos jamás se les ocurría que conservabas el saludable hábito de comer. Mínimo contacto humano.

¡Qué diferencia! José Menéndez me había seleccionado un buen hotel y, una vez me cambié de ropa, insistió en llevarme a un *diner*. Estaba dispuesto a acompañarme a diversas atracciones turísticas y se decepcionó cuando le di las gracias y expliqué que no era precisamente mi primera visita a California. De todas formas, insistió, una vez hubiéramos resuelto el asunto de la entrevista, quería que cenara con su familia.

Finalmente, tuve que renunciar a la invitación: no se lo expliqué —mejor no confesar los vicios—, pero prefería husmear entre las tiendas de discos y librerías de la ciudad, abiertas hasta bien entrada la noche. No volví a saber de José Menéndez hasta bastantes años después. Desde la RCA española, la persona que había coordinado mi viaje me comentó que Menéndez había sido asesinado.

Sí, exactamente, era el protagonista de aquel caso que fascinaba a los periódicos. Ay, no me había fijado en el nombre; además, le describían como un ejecutivo del negocio del vídeo. Menéndez, me explicó, tras abandonar RCA, se enriqueció con el fenómeno del VHS. Disfrutaba de una mansión en Beverly Hills hasta la noche del domingo 20 de agosto de 1989, cuando él y su mujer fueron tiroteados.

Durante unos meses, se habló de asesinatos mafiosos (ya saben, el mundo de la farándula y sus amistades peligrosas). Hasta que se destapó que los autores fueron Lyle y Eric, los hijos de la pareja. Dos descerebrados que ansiaban gastarse los ahorros familiares, algo que hicieron con deleite. Hasta que Eric, el pequeño, confesó la verdad a su psicólogo; Lyle amenazó al profesional y este acudió a la policía.

Los Menéndez están condenados a cadena perpetua. Cuando me encuentro con su nombre (leo que atraen a mujeres fantasiosas), retrocedo a aquella noche en el LAX, tan desierto y tan inhóspito. Yo temía al asesino en serie que se menciona en la letra de «Riders on the storm», pero la realidad es, simultáneamente, más prosaica y más terrorífica.

Las canciones, saben ustedes, son mentira. Pero se trata de una mentira dulce. Así que vale la pena seguir su pista. Y la de sus creadores.

VENIMOS DE ÁFRICA

WILSON PICKETT, INCANDESCENTE CANTANTE DE SOUL

Una de las frustraciones como periodista musical suele ser la escasa demanda de información sobre música negra por parte de los medios nacionales. Santiago Auserón, que ha escrito extensamente sobre la presencia de la negritud en España, piensa que, a finales de los sesenta, hubo un cisma entre los consumidores de música pop: deslumbrados por las promesas del rock progresivo, rechazaron las expresiones más corporales. El peor insulto, recuerda, era entonces «discotequero».

Generalizando, los artistas negros han tenido peores carreras comerciales que los blancos: sufren contratos miserables, circuitos más reducidos, abruptos cambios de tendencia que les dejan a la intemperie. Sus deslices han recibido un tratamiento más cruel que el de sus colegas caucasianos: James Brown o Chuck Berry conocieron la cárcel por incidentes que, de haber sido protagonizados por un Jerry Lee Lewis, hubieran sido silenciados, como sabemos que ocurrió con historias similares. Hasta que un día mueren y, sí, entonces puedes escribir sobre ellos.

Nacido en Prattville (Alabama) el 18 de mayo de 1941, Wilson Pickett falleció el 19 de enero de 2005, en Ashburn (Virginia), víctima de un ataque al corazón. Durante los años sesenta, fue responsable de muchos de los éxitos más robustos de la compañía Atlantic.

Hacía tiempo que no se sabía nada de Wilson Pickett: en los últimos años, aparecía con mayor frecuencia en las páginas de sucesos y tribunales que en las noticias musicales; su último disco conocido, *It's harder now*, hecho con Jon Tiven, data de 1999. Su representante, Margo Lewis, al anunciar su muerte, comentaba que siguió actuando hasta que su salud empeoró, a finales de 2004.

Desde Alabama, su familia —eran 11 hermanos— se trasladó a Detroit en 1955. Actuaba por las iglesias con The Violinaires; gracias a una casualidad —alguien le escuchó cantar en la calle— pudo unirse en 1961 a un grupo profano, los pioneros Falcons, donde reemplazaría a Joe Stubbs (aseguran que Wilson siempre vivió con culpabilidad su alejamiento de la música religiosa, algo que no se advertía en el escenario). Con The Falcons tuvo un impacto con «I found a love», llamando la atención del vocalista Lloyd Price, que le fichó para Double L. En 1963, colocó en

listas un tema del que era coautor, «If you need me», luego grabado por Solomon Burke y los Rolling Stones.

Siguiendo la práctica habitual, Atlantic Records compró su contrato en 1965. El productor Jerry Wexler lo vio claro: por las resonancias *gospel* de su garganta, debía grabar en el Sur de Estados Unidos. Lo hizo tanto en Memphis (Tennessee) como en Muscle Shoals (Alabama), y los éxitos llegaron en cascada: «In the midnight hour» (compuesta a medias con el guitarrista Steve Cropper), «Don't fight it», «634-5789», «Ninety nine and half (won't do)», «Land of 1000 dances», «Mustang Sally», «Everybody needs somebody to love», «Soul dance number three», «Funky Broadway», «I'm a midnight mover», «She's looking good», «A man and half». Su especialidad eran los temas libidinosos, escenificados con una pasión que se resolvía en gritos.

Que conste que Pickett también hizo excelentes baladas. Entró luego en la rutina de grabar éxitos pop, a veces con aciertos («Hey Jude», de Paul McCartney) y de otras mejor no hablar («Sugar sugar», de los Archies). Aun así, cuando expiraba su contrato con Atlantic, renovó su sonido al ponerse en manos de Kenny Gamble y Leon Huff, en el disco *Wilson Pickett in Philadelphia* (1970), donde estaba la implacable «(Get me back in time) engine number nine». Viajó a Miami para el disco final, «Don't knock my love», grabando con Brad Shapiro y Dave Crawford, que también generó temas populares.

Tras Atlantic, probó infructuosamente con diferentes compañías —RCA, Big Tree, EMI, Motown— y hasta tuvo su sello propio, Wicked. Lo de *wicked* (malvado, travieso) fue un apodo que, al principio, obedecía a su atracción por las damas, pero que se le adhirió finalmente por su irascibilidad. Chocó con algunos músicos blancos de Muscle Shoals, que él creía miembros del Ku Klux Klan. Tenía mal beber y fue procesado por amenazar con armas de fuego, por conducir bebido, por agredir a su novia, por invadir con su coche el jardín de su vecino. El vecino era el alcalde de Englewood (Nueva Jersey), que le perdonó —a cambio de un concierto gratuito— tras diagnosticar que «el peor enemigo de Wilson Pickett es Jack Daniels».

Su intimidante reputación impidió que se intentara con él la típica «operación rescate» de la que se beneficiaron tantos veteranos. Así, en *Los Commitments* se hablaba constantemente de él pero no aparecía, aunque sí lo hizo en *Blues Brothers 2000*. Estaba condenado a quedarse en el circuito de la nostalgia.

VIEJO SOUL CON MÁS AZÚCAR: SAM MOORE

Overnight sensational fue el único álbum que Sam grabó con Rhino; de hecho, se trata del último disco que ha sacado. Moore no se ganaría muchas simpatías al exigir que, durante la primera campaña presidencial de Barack Obama, no se usaran sus grabaciones. Una legítima queja profesional que, sin embargo, nos recordó que Sam sí que se dejó abrazar por Lee Atwater, el Maquiavelo de George Bush, un amante de la música negra, afición que no le impedía utilizar electoralmente el racismo que no se reconocía como tal. Si requieres coherencia ideológica, no entres en el mundo de la música.

El *soul*, se sabe, es música de grandes directos. Pero incluso en su era dorada, los años sesenta, se consideraba al dúo Sam & Dave como artistas arrolladores, especialmente combustibles. Un ejemplo: en las giras colectivas del sello Stax/Volt, se reservaba automáticamente el puesto de honor a Otis Redding; es leyenda que, cuando Otis tuvo que cerrar el espectáculo tras una incendiaria actuación de Sam & Dave, exigió que nunca más se le colocara en una situación semejante.

Sam Moore (Miami, 1935) se ríe cuando se le pide verificar la anécdota: «Nos sentíamos muy competitivos, no me extraña que asustáramos a cualquiera. Pero Otis era el más grande de todos nosotros. ¿James Brown? Bueno, él jugaba en otra liga; yo estoy hablando del bueno y viejo *soul* sureño». En esa categoría, la pareja dejó bombazos como «I thank you» o «Hold on, I'm coming», sin olvidar baladas tipo «When something goes wrong with my baby»; se beneficiaban de la asombrosa creatividad como compositores y productores de Isaac Hayes y David Porter. Stax fue buena con ellos, reflexiona, aunque es cierto que no cuidaba mucho sus elepés, «nosotros tampoco pasábamos mucho tiempo en el estudio».

Hoy, Moore se muestra particularmente diplomático: debe promocionar *Overnight sensational*, su reaparición como solista. Y su discográfica actual [2006] es Rhino, que también explota sus grabaciones clásicas.

Overnight sensational no es un manjar para puristas. Más bien, sigue las pautas del Tiempo de las Celebridades: veinte famosos cantantes o instrumentistas comparten créditos con Sam, desde Bruce Springsteen a Mariah Carey, pasando por Sting o Stevie Winwood. El disco se grabó al estilo moderno, sin que Moore coincidiera con sus invitados, aunque ciertamente el resultado final da el pego: «Suena muy caliente y eso es obra de mi productor, Randy Jackson, que además tiene una gran agenda». Randy, por cierto, no es el miembro de los Jackson 5; se trata de un músico más conocido por su participación en el concurso televisivo *American idol*.

Puede chocar la presencia de figuras del *country*: Wynonna, Vince Gill y Travis Tritt hacen duetos con Sam. Es más que una jugada de *marketing*, asegura: «*Country* y *soul* son ramas del mismo árbol, que es la música sureña. El *country* siempre ha sido rico en historias y eso lo apreciamos tanto blancos como negros. Escuchas en el

nuevo disco “We shall be free” y piensas que se trata de una canción góspel de toda la vida. Y resulta que fue compuesta por Garth Brooks».

Tanta armonía es lo que faltó en la historia de Sam & Dave. Hay que presionar a Moore para que evoque a su desdichado compañero, David Prater, que falleció en un accidente en 1988. «Bueno, sí, Dave disparó a su mujer. Le atraparon las drogas, igual que a mí. Pero él no pudo salir: le detuvieron cuando intentaba vender *crack* a un policía de paisano. Creo que no era malvado, pero cayó en malas compañías».

Tenían diferentes actitudes vitales, reconoce. Prater no se esforzaba, prefería mirar hacia el pasado: en los ochenta, contrató a otro Sam, Sam Daniels, para seguir actuando legalmente como Sam & Dave. Mientras tanto, Moore usaba sus contactos en el mundo del *rock* para reavivar su carrera. «Los Clash nos llevaron de teloneros y eso fue toda una educación. También conocí a Lou Reed y grabamos juntos una versión de “Soul man” que funcionó en Europa. Springsteen me llamó para que hiciera coros en sus discos. Creo que debes esforzarte en llegar al público joven. Yo comprendí que era posible cuando vi a John Belushi y Dan Aykroyd actuando como los Blues Brothers. ¡Eh!, grité: ‘Sam & Dave no éramos tan pálidos».

MUERE EL APOSTOL DEL *FUNK*: JAMES BROWN

El Momento James Brown al que aquí me refiero ocurrió en un camerino de La Riviera madrileña, antes de su concierto. Entramos media docena de personas e inmediatamente nos distribuyó: hizo sentarse en el sofá a la representación femenina, los hombres se quedaron de pie. Por su parte, James se acomodaba en un taburete que disimulaba su escasa estatura. Debo reconocer que, a lo largo de la entrevista, no me dejó de temblar la mano que sostenía la grabadora (¡Dios! ¡James Brown en persona!).

James Brown, figura máxima de la música afroamericana, falleció en las primeras horas de ayer [25 de diciembre de 2006], en el Emory Crawford Long Hospital de Atlanta en Georgia. El cantante, de 73 años, había sido ingresado aquejado de una pulmonía.

El siglo xx quedó marcado por la emergencia de la música afroamericana y nadie alcanzó una posición tan hegemónica en ella, al menos durante la segunda mitad, como James Brown. Michael Jackson pudo ser más popular, pero no gozó de su

influencia sonora. Miles Davis tuvo más respeto, pero nunca logró su impacto comercial.

En los cincuenta, James Brown llevó sus modos de iglesia al *rhythm and blues*, que en los sesenta, ya con conciencia racial, se transformó en *soul* e inundó el planeta. Desarrolló el concentrado de ritmo que se bautizó como *funk* y que mantendría su gancho hasta el presente. En los setenta, el *funk* tuvo como hijo bastardo a la *disco music* y sirvió de base para el *hip-hop*: literalmente, centenares de temas de *rap* parten de grabaciones de Brown como «Funky drummer» o «Give it up or turn it loose».

El *funk* es una creación colectiva: todos los instrumentos se concentran en generar ritmo, a expensas de la melodía. James Brown tuvo la habilidad de implicar a instrumentistas imaginativos, muchos de los cuales siguieron productivas carreras en solitario: Alfred Pee Wee Ellis, Maceo Parker, Fred Wesley, William Bootsy Collins. Pero sin la visión de James Brown, es posible que no hubieran pasado de nombres para coleccionistas. Brown entendía su orquesta, fueran los Famous Flames o los JBs, como su instrumento particular: sus famosas coletillas —«llevadme al puente», «dad espacio al batería»— eran instrucciones de escenario.

Buscaba el momento óptimo para grabar: muchos de sus clásicos se hicieron en la carretera, entre actuación y actuación. No podía ser de otra manera. Brown se había ganado el título de «el trabajador más duro del mundo del espectáculo» por la intensidad de sus actuaciones y el número de conciertos: más de 300 en sus buenos años. Alardeaba de la afilada precisión de sus bandas, sometidas a disciplina militar: multas por retrasos, descuidos indumentarios, fallos musicales; si el culpable se resistía, podía ponerse violento.

Venía de un mundo duro hasta extremos inimaginables. Nació en una choza en los alrededores de Barnwell (Carolina del Sur) el 3 de mayo de 1933, aunque también se han sugerido fechas anteriores. Abandonado por su madre, creció con su padre, un trabajador itinerante, hasta que terminó en Augusta (Georgia), donde una tía regentaba una fonda que también funcionaba como timba y prostíbulo. Sin apenas educación, el niño Brown procuró ganarse la vida limpiando zapatos, recogiendo algodón y robando piezas de coches. En una de esas fechorías, le atraparon y le condenaron a entre 8 y 16 años de cárcel (según él, todavía era un menor pero le encerraron y le juzgaron cuando llegó a la edad penal). Fue un buen preso y, tras tres años y un día, le soltaron.

Soñó con profesionalizarse como boxeador o *pitcher* de béisbol. Pero entró en la música gracias al pianista Bobby Byrd, cuya familia prometió alejarle de la delincuencia. Hacían góspel, pero un encuentro con el representante de Little Richard les impulsó a cambiar de onda. Como los Famous Flames, incluso asumieron la personalidad de Little Richard & The Upsetters, cumpliendo sus contratos regionales cuando «Tutti frutti» se hizo éxito mundial. Debutó discográficamente —y triunfó— en 1956, con el sello King. Una cruz de la que no se libraría fácilmente: era una

compañía corta de mente, que se resistió a muchas de sus ocurrencias (James tuvo que pagarse hasta la grabación del ahora mítico *Live at The Apollo*).

Durante años, fue comercializado como un artista sureño y, todo lo más, como figura del gueto. Esto explica que nunca llegara al número uno en las listas nacionales —sí en las de *rhythm and blues*— a pesar de colar allí docenas de éxitos. Y hace aún más impresionante la enormidad de su influencia. Contemporáneos suyos como Ray Charles, Otis Redding o Aretha Franklin llegaron sin problemas al mercado blanco. Sin embargo, se juzgó que Brown resultaba demasiado salvaje para el gran público (ni siquiera entró en el circuito contracultural y en los festivales hippies, tan provechosos para muchos artistas negros). Se hizo más intimidante a partir de 1968, cuando musicalizó la ideología del Black Power con «Say it loud — I'm black and I'm proud».

Pero no era un radical. Creía en la integración y en el capitalismo: intentó establecer una cadena de restaurantes y una red de emisoras de radio. En 1968, intervino para calmar los disturbios que siguieron al asesinato de Martin Luther King; también fue a tocar ante los soldados destacados en Vietnam. Si le llamaban de la Casa Blanca, allí acudía, aunque el inquilino fuera Richard Nixon.

Dada su buena disposición ante las autoridades, no entendió que se le echara encima todo el peso de la ley. En 1988, culminando una serie de incidentes por violencia doméstica, fue arrestado tras una persecución policial que dejó su coche acribillado. Ya se sabía que su agresividad y su paranoia se debían al PCP, droga conocida como «polvo de ángel». Le cayeron seis años de cárcel. Cumplió la mitad. Le amargó comparar su sentencia con el trato aplicado a, por ejemplo, Jerry Lee Lewis, de historial aún más turbulento, aunque debe recordarse que James salió mejor librado de posteriores detenciones por drogas y conflictos matrimoniales.

No era una florecilla del campo: abofeteaba en público a empleados por transgresiones menores. En una de sus últimas visitas a España, recibió a este periodista en un modesto camerino de La Riviera madrileña, mientras un empleado le planchaba la ropa. Estaba encaramado a un taburete, impecable desde el tupé a las botas; aunque ofreció asiento a una invitada, el entrevistador debió hacer su trabajo de pie. Exigía pleitesía: el Padrino del *funk* no quería que nadie olvidara que había cambiado la música para siempre.

Cimas creativas

«Please, please, please» (1956): modos de *doo wop* incendiados por el aliento dramático de James Brown.

«Night train» (1962): un instrumental ajeno al que dinamizó con la mención de algunas de las ciudades que visitaba con su banda.

Live at The Apollo (1963): exuberante disco en directo que fue el primer gran éxito nacional de Brown.

The TAMI Show (1964): especial de televisión que recuerda que, como bailarín y *showman*, era imbatible; eclipsó a los Stones y demás artistas invitados.

«Papa's got a brand new bag» (1965): grabado tras un larguísimo viaje en autobús, Brown no quiso desaprovechar una ocurrencia que funcionaba en directo.

«(I got you) I feel good» (1965): inmortalizada por Robin Williams en *Good morning, Vietnam*, todavía funciona como llenapistas.

«It's a man's man's man's world» (1966): ingenuamente machista, este himno a la mujer es la más apoteósica de sus baladas.

«Cold sweat» (1967): intrincada depuración del concepto del *funk*, que enfatiza el ritmo y la integración grupal.

«Get up (I feel like being a) sex machine» (1969): el sermón de la montaña del *funk*, grabado en Nashville, con los músicos hipermotivados tras una actuación.

«Hot pants (she got to use what she got to get what she wants)» (1971): James convertía esta lúbrica oda a los *shorts* en la crónica de una mujer que usaba su *sex appeal* para sobrevivir.

«King Heroin» (1972): a pesar de su reputación de hedonista, Brown lanzó abundantes mensajes sociales, como esta denuncia de la heroína.

«Living in America» (1986): aunque fuera una composición de Dan Hartman concebida para *Rocky IV*, James siempre reivindicó esta pieza, que plasmaba su sentido del patriotismo.

EL AMO DE LA PLANTACIÓN

En España y durante los años sesenta, era relativamente indoloro el hacerse con los vinilos de James Brown. El coleccionismo discográfico de entonces solía despreciar los singles y, aparte, no se interesaba por los éxitos de los artistas negros (excepto si hacían jazz o blues). Estudiantes con pocos recursos, todos esperábamos a las rebajas de enero, cuando los grandes almacenes se llenaban de chollos,

especialmente de Polygram, la distribuidora de James. Cierto que las fundas de los álbumes españoles se simplificaban y carecían de créditos que explicaran cómo se cosechaba aquella energía telúrica. Para enterarnos, hubo que esperar a los libros y a reediciones tan eruditas como las que aquí comento.

Vivimos en el Planeta James Brown. Su gran aportación estilística —el *funk*— sigue más vigente que nunca; se trata de un virus mutante que transformó para siempre nuestros conceptos rítmicos. Años después de su muerte, imposible pasar un día sin sentir sus ecos en películas, anuncios, discos contemporáneos.

Sin embargo, constantemente se requiere reivindicar al creador James Brown. Sus tres últimas décadas fueron desastrosas. Quedó espiritualmente tocado y su imagen de triunfador hecho a sí mismo se derrumbó: quebraban sus empresas, Hacienda le acorraló, se envició con drogas destructivas, sufrió prisión ante la indiferencia general. No era querido por sus colegas. Repasando las crónicas de sus últimos actos públicos, de corpore insepulto, asombra comprobar la enormidad de las ausencias: allí no estuvieron ni Prince ni los demás alumnos. Final patético: sus restos viajaban de un lado para otro, a la espera de su enterramiento definitivo, mientras su ávida familia peleaba por el control de la herencia. Todavía siguen.

Por el contrario, ha sido bien servido por la industria discográfica. Universal, que controla el grueso de su obra, lleva 25 años publicando reediciones modélicas. Aparte de las indispensables colecciones de grandes éxitos, han concebido deslumbrantes antologías que explicitan su deuda con el *blues*, que recuerdan su gusto por los instrumentales, que reúnen las abundantes producciones para sus protegidos.

También han recuperado infinidad de directos y caprichos menores como sus grabaciones con *big band* o los discos navideños. Realmente es tal la inmensidad de succulentas reediciones que me temo pase desapercibida la última iniciativa: *The singles* es una colección de dobles CD que ordena cronológicamente las barbaridades que publicaba en vinilos de 45 r.p.m.

Solo para adictos: *The singles* nos hace partícipes de las tácticas del Padrino del Funk. Movido por el doble imperativo de mantener contento a su público original y de conquistar nuevos territorios, James editaba singles cada pocas semanas, bajo diferentes nombres. Necesitaba que su música estuviera presente en radios, máquinas de discos y locales nocturnos, para que no decayera el interés por sus directos. Se trataba de una carrera suicida, que terminaría por saturar el mercado y depreciar el valor de sus lanzamientos. Piensen en el equivalente *funky* de *El maquinista de La General*, alguien que acelera mientras consume toda la energía disponible. No hubo nada parecido en la segunda mitad del siglo xx, al menos en Estados Unidos.

James Brown podía grabar con músicos de estudio o con la orquesta de Louis Bellson, pero esencialmente mantuvo a lo largo de su vida una banda propia a la que consideraba como su instrumento particular. Atención: un Duke Ellington combinaba las personalidades y habilidades de sus músicos con finura de alquimista, mientras

que James ejercía de amo de la plantación, siempre inflexible con sus subordinados. Instrumentistas excelsos pero intimidados por su disciplina, sometidos a las famosas multas por fallos sobre el escenario e infracciones menores.

Bajo aquella dictadura, los músicos echaban pestes, pero soportaban todo. Miraban con envidia a los que supieron emanciparse: Bootsy Collins, Maceo Parker, Fred Wesley, Pee Wee Ellis. Pero también recordaban la perra suerte de Clyde Stubblefield: el baterista más sampleado del mundo, por el *break* de «Funky drummer», nunca vio más dinero que los pocos dólares que James le pagó por aquella sesión.

El ritmo laboral de James Brown y su banda empequeñece las hazañas de cualquier estajanovista musical. Está documentado un periodo de 11 días en diciembre de 1964, cuando visitaron cinco ciudades, algunas separadas por 800 kilómetros de autobús. Como los demás artistas negros, ellos hacían matinales, sesiones de tarde y varios pases nocturnos. Resumiendo: tocaron 37 conciertos en 11 días, aparte de pasar una noche grabando en un estudio de Washington. Y todo bajo la enorme presión de un jefe exigente, que expresaba sus ordenes mediante gestos y un vocabulario críptico.

Lo que muestra *The singles* es una mente en efervescencia. Si un tema pinchaba, James sacaba inmediatamente otro irresistible. Si aparecía por el estudio para chequear lo que hacían unos conocidos (por ejemplo, los blancos de The Dapps), aprovechaba para confeccionar un llenapistas. Si necesitaba letras, sabía invocar cualquier moda o asunto de actualidad. Si incluso así flaqueaba la inspiración, siempre se podía reciclar algún *riff* efectista o recrear algún éxito ajeno. Difícilmente volveremos a experimentar máquinas tan prodigiosas.

LA CUNA DEL SOUL SUREÑO: MEMPHIS

La ciudad te asombra. Si es verano, por el calor abrumador. Y siempre por la combinación de pobreza con buenos modales sureños. Más la abundancia de música: te asombra encontrarte con artistas a los que admiras tocando en bares y restaurantes para turistas, en Beale Street. La inmensa sombra de Elvis Presley sigue eclipsando su carácter de prodigioso invernadero para otras músicas.

Otis Redding, Sam & Dave y otros monstruos sagrados se curtieron en Stax

Records, el estudio discográfico de Memphis que vio nacer la leyenda del *soul* más incendiario. Tras décadas de ausencia, la mecha vuelve a prender de la mano del compositor y cantante Isaac Hayes.

La visita de los artistas de Stax Records a Europa ha pasado a la leyenda. Corría 1967 y era la primera vez que los europeos veían en un mismo cartel a Otis Redding, Sam & Dave, Carla Thomas y Eddie Floyd. Muchos asombros: los apasionados cantantes sureños eran aún más intensos en directo. Para los que creían que el *soul* era creación exclusiva de negros, el pasmo de comprobar que la banda de acompañamiento —los Mar-Keys y los MG's de Booker T.— incluía instrumentistas blancos.

Cuando la expedición, bautizada la Stax-Volt Revue, llegó a Londres recibió tratamiento VIP. Los Beatles enviaron sus limusinas a recoger a los colegas estadounidenses. Los músicos de Liverpool interrumpieron sus labores —estaban grabando *Sgt. Pepper*— y fueron en bloque a escucharles y conocerles. Se supone que, cuando se encontraron con Steve Cropper, los cuatro le hicieron una reverencia.

Para Cropper, aquello fue demasiado. Un gigantón que vestía de modo convencional se enfrentaba con la gente más *cool* del planeta. Aún hoy se sonroja cuando se le rinde homenaje. En 1996, la revista *Mojo* montó una encuesta para establecer los guitarristas clave de la historia del rock. En el número 1 figuraba, resulta inevitable, Jimi Hendrix, pero el segundo puesto era para Cropper, lo que le colocaba como el mejor guitarrista vivo: «Una exageración, yo conozco mis virtudes y debilidades. Me siento más cómodo con otra lista que sacó *Rolling Stone*: yo estaba en el treinta y tantos, pero al lado de Bo Diddley, lo que tiene más sentido. Somos obreros, no virtuosos».

Steve Cropper (Dora, Misuri, 1941) entraría en las listas de éxito como miembro de Booker T. & The MG's, responsables de maravillas instrumentales como «Green onions» o «Time is tight»; pero también fue uno de los catalizadores del *soul* de Memphis, tal como se practicaba en el estudio de Stax Records: una zona libre de prejuicios donde convivían blancos y negros. Son centenares las sesiones memorables que llevan sus limpias frases tajantes, y conviene saber que en Stax se difuminaban las funciones: Cropper solía funcionar como arreglista y productor. Además firmó como coautor de piezas imperecederas de Eddie Floyd («Knock on wood»), Sam & Dave («Soul man»), Don Covay («Sookie sookie»), Wilson Pickett («In the midnight hour») y numerosos cañonazos de Otis Redding, incluyendo su éxito póstumo, «Sittin' on the dock of the bay».

El estudio de Stax fue bautizado como Soulsville USA, en respuesta a Hitsville USA, el cuartel general de su competencia en Detroit, Motown Records. Y ocupaba un antiguo cine en un barrio negro. Sus dimensiones y el suelo inclinado contribuyeron al retardo que distinguía al sonido Stax. Eso y el hecho de que, hasta 1967, los discos se grabaran en directo, con músicos y cantante sudando juntos. Técnicamente, el estudio era más que primitivo, pero allí se hacía magia. Durante su

visita de 1966 a EE. UU., los Beatles se plantearon trabajar allí, pero razones de seguridad —el edificio fue rodeado por masas de teenagers histéricos— les obligaron a desistir. Una pena, recuerda Deanie Parker, entonces responsable de publicidad en Stax: «Iba a cortar la alfombra en pedacitos y venderlos a los fans. Hice cálculos, y después de comprar una nueva me quedaba un buen beneficio».

También Janis Joplin se sintió atraída por Stax. Tras romper con su grupo original, Big Brother & The Holding Company, formó la Kozmic Blues Band, una agrupación al estilo Memphis. Para reconocer su inspiración, la tejana quiso debutar en el concierto de Navidad de Stax. Calibró mal y se estrelló ante un público que prefería su *soul* sin los excesos histriónicos de una hippy. Janis salió llorando. Sí grabó en Stax el más famoso vecino de Memphis, Elvis Presley. Desdichadamente, El Rey prefirió no empaparse del estilo Stax y registrar canciones convencionales. Fueron sesiones alejadas del espíritu del estudio: no se permitían visitas, se instalaron televisores para ver transmisiones de deporte, se trajeron toneladas de hamburguesas. Demasiados lujos para un taller de artesanía musical.

La productividad de Stax nos deja hoy con la boca abierta. Cuando llegaba Otis Redding, la energía se palpaba. Para Isaac Hayes, «entraba al estudio como un toro en una plaza». Otis dinamizaba todo el proceso de creación. Cropper recuerda que *Otis blue*, uno de sus clásicos, se hizo en 24 horas, con una parada para que los músicos cumplieran sus obligaciones profesionales: «Se tocaba en locales nocturnos; ser instrumentista de estudio no daba para vivir». Según Cropper, les faltaba una canción, y se le ocurrió que «Satisfaction» podía encajar en el modo abrasivo de Otis: «Él no la conocía, así que fui a por el disco, saqué la letra, los músicos ensayamos un poco y Otis lo cantó leyendo del papel». Los Rolling Stones, que entonces no se sentían particularmente orgullosos de «Satisfaction», crecieron en estatura al oír la apabullante versión de Redding.

Hoy, Cropper se asombra de que no recurrieran a estimulantes para mantener semejante ritmo de trabajo: «¡Éramos más puritanos que ahora! Una cerveza, algo de licor si no estaba el jefe. El estudio era incómodo, sobre todo en verano, con un equipo de grabación que se recalentaba y fallaba. No había aire acondicionado, algo que sería insoportable en el Memphis actual. El punto era entrar con las ideas claras, grabar rápido y salir corriendo. Solíamos escaparnos al Lorraine Motel, donde te dabas un chapuzón y comías algo».

El Lorraine Motel entraría en la historia de la infamia el 4 de abril de 1968: allí fue asesinado Martin Luther King. Inmediatamente, los guetos entraron en ebullición. Muchos negocios de blancos fueron incendiados en Memphis, pero Stax quedó indemne. Considérenlo un testimonio del respeto que se tenía al jefe, un antiguo violinista *country* llamado Jim Stewart, que peleaba para que no se diluyera el elemento negro-sureño en los discos de Stax. La copropietaria era su hermana, Estelle Axton, también una pieza fundamental: estaba encargada de la tienda de la compañía, Satellite Records, donde se tomaba el pulso a los gustos del público y se entablaba

contacto con futuros compositores o artistas.

El Sur era entonces una tierra salvaje, donde muchas disputas se resolvían a tiros. El mismo Otis Redding encabezó una expedición de castigo contra unos hermanos que se habían peleado —cuestión de faldas— con un amigo suyo. Se desencadenó un tiroteo en el que hubo varios heridos; el mismo cantante recibió unos perdigones y tuvo que soltar dinero para acallar a los atacados. Estaba muy lejos el Otis que cantaría para los hippies californianos en el Monterey International Pop Festival, en 1967, prototipo de todos los festivales de rock que han llegado luego.

Memphis alardea hoy de ser la capital cultural del Misisipi, pero en los sesenta no asumía su relevancia musical. En otros tiempos había sido la Babilonia donde se gastaba el dinero generado por el algodón y contaba con una famosa calle del pecado, Beale Street, donde se dieron a conocer B. B. King y mil *bluesmen*. En los cincuenta había allí prendido la mecha del *rock and roll*: el estudio de Sun Records había visto la metamorfosis de Elvis Presley, que pasó de cantante melódico a tigre del *rockabilly*. Pero un chico blanco que asimilaba modos de los negros, aunque hubiera cambiado el mundo, era considerado una aberración. Con su arraigado conservadurismo, Memphis parecía ignorar el fenómeno de Stax, aunque, en realidad, lo miraba con desconfianza. Stax sonaba por todo el planeta, pero era finalmente una empresa regional, de escasos recursos y contactos. Necesitó recurrir a los sofisticados disqueros neoyorquinos de Atlantic Records para su distribución. El contrato que firmaron tenía una cláusula explosiva que pasó inadvertida a los pardillos de Memphis: Atlantic se hacía con la propiedad de los *masters* que distribuía, un abuso incluso considerando las trapacerías habituales del mundo discográfico.

Cropper aún se indigna al recordar aquel truco de fuleros: «Nos desplumaron, todavía se atribuyen docenas de discos nuestros, que ellos simplemente ponían en las tiendas. Nos robaron, pero al estilo americano, con abogados, firmado y rubricado. Claro que Jim [Stewart] se equivocó demasiadas veces. Había regalado nuestro catálogo, pero estaba obsesionado por conservar la exclusividad de nuestro talento. Como Booker T. & The MG's estábamos bajo contrato, nos prohibió grabar “Bridge over troubled water”, con Simon & Garfunkel. Podríamos haber participado en uno de los discos más vendidos del siglo xx, ¡hubiera sido una publicidad increíble para Stax!». Una carcajada: «Debo reconocer que a veces nos saltábamos las prohibiciones y tocábamos clandestinamente en sesiones ajenas».

Tras la muerte de Otis en accidente de avión (y la ruptura con Atlantic), Stax pasó un bache. Se recuperó: entró como socio un disquero negro, Al Bell. Bajo su dirección, la compañía llegó a contar con un centenar de artistas y se implicó profundamente con las reivindicaciones de la comunidad afroamericana, aliándose con líderes como el reverendo Jesse Jackson. Pero la salvación llegaría de la mano de uno de los chicos de la trastienda: Isaac Hayes (Covington, Tennessee, 1942). Un huérfano que había conocido la pobreza más asfixiante, Isaac halló un hogar en Stax, donde tocaba el piano y componía, especialmente para el incandescente dúo formado

por Sam Moore y Dave Prater.

Hayes ya había grabado en solitario sin eco, pero en 1969 se reinventó. Con la cabeza rapada y ropas de boutique, se lanzó a desarrollar sedosas versiones de éxitos de Dionne Warwick o Glenn Campbell que duraban entre 12 y 18 minutos. El disco se llamó *Hot buttered soul* y reemplazaba los metales por cuerdas: perfecto para ambientar seducciones. Vendió millones. Repitió la hazaña dos años después, cuando compuso la banda sonora de *Shaft* y estableció un excitante nuevo modelo de música para las películas de acción.

Hayes fue la indiscutible figura del festival Wattstax, que representó el momento de mayor visibilidad pública de la compañía. Se pretendía la versión *black power* de Woodstock, aunque en realidad se celebró en un solo día (20 de agosto de 1972) en un estadio de Los Ángeles: 112.000 espectadores se aprovecharon del precio simbólico de las entradas (un dólar) para disfrutar de las apariciones de buena parte de las figuras de Stax. Fue un concierto rebosante de orgullo negro, con muchos puños al aire. Y quedó inmortalizado en una película y en un disco doble, donde aparecen desde el festivo Rufus Thomas hasta los concienciados Staple Singers.

Los primeros setenta fueron años de expansión, pero también brotaron las semillas de la destrucción. Una víctima fue el espíritu igualitario. Isaac Hayes exigió un contrato de superestrella y tradujo su éxito en exhibiciones de riqueza: su Cadillac chapado en oro chirriaba en unas calles donde la gente malvivía. Hayes lo niega hoy: «El coche era un símbolo de que un miembro de la comunidad había triunfado. No recibí más que parabienes». Más peligrosa fue su asociación con Johnny Baylor, un promotor negro que conseguía fantásticos resultados, pero que era muy dado a las pistolas y las amenazas.

En la era de Baylor, el ambiente de Stax se hizo antipático: Cropper y otros músicos blancos encontraron hostilidad, se tuvo que prohibir entrar con armas o drogas. Sam Moore (Miami, 1935) confiesa hoy que la cocaína y la heroína amargarían la relación con su compañero Dave Prater: «Sam & Dave triunfábamos, pero no nos hablábamos. Me enfadé cuando disparó a su mujer y la policía comenzó a interesarse por nosotros. Yo tenía demasiadas cosas que esconder, y aquello me indignó». En sus buenos tiempos, ni siquiera Otis se atrevía a salir al escenario tras Sam & Dave; a partir de 1969 se inició una caída a los abismos que desembocó en la muerte de Prater, en 1988.

Volvamos a 1972: el FBI pilló a Johnny Baylor en un aeropuerto con 150.000 dólares y un cheque de Stax por otros 500.000, cantidades enormes aquellos días. El dinero fue incautado y comenzó una investigación para determinar si escondía alguno de tres posibles delitos: evasión de impuestos, sobornos para *disc-jockeys* y emisoras, aparte de —¡horror!— un negocio de drogas. Los implicados mantuvieron que eran pagos por los servicios de Baylor. El estar bajo la lupa de las autoridades federales no le sentó muy bien a Stax. Empezaban los años tormentosos. Su nueva distribuidora era Columbia, una compañía colosal con déficit de presencia en el mercado negro. No

hubo entendimiento: Stax despachaba a Columbia toneladas de cada lanzamiento... que no se vendían y se acumulaban como devoluciones. Su principal enemigo, sin embargo, estaba en Memphis.

La discográfica se hallaba endeudada con el Union Planters National Bank. La principal institución financiera de la ciudad se había expandido descontroladamente, y alguien descubrió desfalcos en un mar de préstamos difíciles de recuperar. El banco focalizó sus problemas en Stax y se inició una lucha a muerte. Jim Stewart y Al Bell se resistieron: viajaron a Suiza buscando inversores y lograron una promesa de ayuda de Arabia Saudí, pero el asesinato del rey Faisal cegó aquella vía.

El 19 de diciembre de 1975, Stax fue declarada en bancarrota. Para Deanie Parker, en el fondo latía el racismo: «El *establishment* de Memphis carecía de simpatía por una empresa negra que hacía gala de su militancia; nos querían como camareros, no triunfando en los negocios». Finalmente, puede que todo fuera un asunto de dinero: entre salvaguardar a Union Planters y mantener a flote Stax, la decisión de las fuerzas vivas no tenía dudas. El estudio terminó en manos de una Iglesia fundamentalista, que lo pulverizó en 1988 bajo el argumento de que allí se había elaborado «demasiada música del diablo». Y tanto: entre 1961 y 1974, Stax colocó 243 discos en las listas de música negra, 167 de los cuales también en las de pop en general.

Fue un final en falso. Stax tuvo la fortuna de contar con un gran historiador: Rob Bowman, un musicólogo canadiense, se pasó años indagando entre los escombros. El libro resultante, *Soulsville USA: the story of Stax Records* (1997), es posiblemente la mejor monografía escrita sobre una compañía independiente. Se quedaría en arqueología de no haber disfrutado el sonido Stax de una segunda vida a través de sus admiradores blancos.

Su economía, su ardor, su impulso siguieron iluminando a generaciones posteriores. En 1979, The Clash se fue de gira por Estados Unidos y exigió a Sam & Dave como teloneros. Elvis Costello se inspiró en Stax para su elepé de 1980, *Get happy!*, que incluía su versión de un tema de Sam & Dave. Neil Young llegaría a contratar a Booker T. & The MG's en 1993. El *soul* sureño fue recuperado también en películas como *Los Commitments* o *Granujas a todo ritmo*; de hecho, la perenne popularidad de la segunda daría de comer a muchos veteranos de Memphis, enrolados en las diversas encarnaciones de los Blues Brothers.

Y los discos clásicos. Las compañías Fantasy, en EE. UU., y Ace, en el Reino Unido, explotaron aquel fabuloso catálogo hasta tiempos recientes. Actualmente, las reediciones corren a cargo de Universal, que a finales de 2006 anunciaba la reactivación de Stax, fichando de nuevo a Isaac Hayes y recuperando a la *soulwoman* Angie Stone. Ya hubo un intento de resurrección en 1977 que generó algunos éxitos menores; tiene mucho de quimérico el pretender recrear el espíritu de una época.

Pero se intenta. En Memphis se ha reconstruido el viejo estudio, transformado ahora en el Stax Museum of American Soul Music. Más allá de reforzar el papel de la

ciudad como cuna de grandes músicos, se trata de devolver esperanza a la comunidad negra. Deanie Parker, antigua jefa de publicidad en Stax, preside ahora Soulsville, una asociación que pretende reanimar los barrios más deprimidos: «No nos parece mal que se intente convertir a Memphis en un parque temático musical, eso traerá dinero, pero es más importante que Stax sirva de ejemplo para los jóvenes negros. Muchos ni siquiera saben que algunos grandes éxitos de *hip-hop* se basan en temas que grabamos aquí al lado, en McLemore Avenue. Deben interiorizar que sus abuelos, sus padres, superaron todas las adversidades y crearon una música que aún suena por el mundo entero».

LA VIDA PERRA DE BILLIE HOLIDAY

Pudo ser una alucinación mía, pero hubo unos años en que las obras de jóvenes novelistas españoles solían contener referencias a Billie. Te ponías en guardia: con más o menos simpleza, estaban comunicándote que el protagonista era Culto y Sensible. Ya entonces sospechaba que se trataba de una simplificación, que no hacía honor a la realidad de la Holiday.

Su nombre es sinónimo de cantante de *jazz*, si hablamos del estereotipo: artistas de existencia turbulenta, criaturas desdichadas pero con una rara capacidad para conmover al oyente sensible. Como modelo expresivo, Billie Holiday es seguida por Madeleine Peyroux y demás aspirantes a divas que nos visitan regularmente. Hay mucho material para estudiar a Billie: aparte de sus numerosos discos, abundan los libros que analizan su arte y, sobre todo, su vida.

Billie incluso dictó en 1956 una autobiografía, *Lady sings the blues*, encuadrable en ese subgénero tan estadounidense de los relatos confesionales, donde el pecador exhibe sus vicios y pide perdón. El libro se transformaría en una película tramposa (*El ocaso de una estrella*, 1972), a mayor gloria de Diana Ross. El material de base no era fiable: Billie mentía sin complejos y tenía mucha imaginación. Además, el periodista que recogió sus vivencias buscaba un perfil tópico y la editorial eliminó determinados pasajes, para evitarse querellas.

Mientras, en el núcleo duro de aficionados a Billie se anhelaba un libro que no llegó a publicarse. En los setenta, una fan se empeñó en escribir la biografía más completa sobre la cantante. Linda Kuehl realizó unas 150 entrevistas y acumuló

documentación. Sin embargo, no pudo dar forma coherente a su manuscrito, que fue rechazado por Harper & Row. Tal vez esa negativa editorial explique la tragedia: en 1979, Linda se suicidó después de acudir a un concierto de Count Basie, antiguo jefe de Billie.

Su archivo fue vendido a un coleccionista. Y estaba cubriéndose de polvo cuando lo revisó una escritora británica, Julia Blackburn, que quedó maravillada por aquel tesoro. Descubrió que la Kuehl era una gran entrevistadora, capaz de flirtear para lograr que hombres encallecidos se mostraran locuaces. Blackburn decidió que, en vez de pretender ordenar aquella masa de información, lo instructivo sería seleccionar las entrevistas más sabrosas, aunque se contradijeran.

El resultado es *Con Billie* (Global Rhythm Press, Barcelona, 2007). Una biografía coral, un desfile de personalidades rotundas, que evocan la tortuosa vida en los guetos, en el submundo del jazz o en la bohemia, entre la Depresión y finales de los cincuenta. Hablan novios, amigas, músicos, agentes de narcóticos, chulos, admiradores: Billie era una luz poderosa que atraía a todo tipo de moscones, inofensivos y venenosos.

Todo lo que sabíamos —o imaginábamos— sobre Billie Holiday parece un pálido reflejo de la realidad. Criada en la calle, se dedicó a la prostitución y quedó marcada por las leyes de aquel negocio: solía casarse o emparejarse con proxenetas violentos y ladrones. La grabación clandestina de una conversación telefónica con su último marido, Louis McKay, revela que era considerada como una caja registradora: «Todas las mujeres que he tenido eran grandes personas, buena gente. Y ella va por ahí regalándole el coño a cualquiera... yo no trabajo así. ¡Yo me dedico a vender!». Pasma pensar que McKay quedara como héroe en *El ocaso de una estrella*.

Para los hombres de Billie, el problema era su dificultad para generar dinero. Al ser encarcelada por drogas, perdió la tarjeta necesaria para actuar en los lucrativos locales nocturnos neoyorquinos, lo que la empujó a viajar a ciudades donde tocaba con inexperimentados músicos locales y a realizar giras tan desastrosas como la que la llevó al Sur de los Estados Unidos, cantando ante paletos que no apreciaban su arte. Cuando había dólares, reinaba el derroche. Aparentemente, McKay compraba hasta un kilo de heroína y allí chupaban todos. Billie era una yonqui atípica: tras grandes festines, podía pasar temporadas sin consumir. Desdichadamente, se había convertido en la adicta más famosa del país y eso la hacía objetivo fácil para los policías, a veces conchabados con los traficantes o con sus propios amantes. Las humillaciones fueron constantes: las autoridades exigían que se declarara como «delincuente» cada vez que entraba o salía del país.

Con Billie ofrece mil detalles sórdidos. Ella podía seducir a ambos sexos pero llegó un momento en que su agujereada figura —solía andar desnuda por los camerinos— espantaba incluso a quien acudía con ansias carnales. El milagro se repetía cuando salía al escenario: con su voz espesa y lánguida, hasta la canción más tonta rebosaba sensualidad, sabiduría, emoción. Era, una vez más, Lady Day.

EL FUEGO ETERNO DE OTIS REDDING

Una vez que has asimilado su voz de lanzallamas, empiezas a fijarte en otras características de Otis. Era una montaña de hombre, de una envergadura que ocultaba su asombrosa juventud. Sus poderes se hacen aún más impresionantes cuando te enteras de la velocidad con que grababa. No, no hay justicia en la lotería de la vida.

El de 1967 fue el año de los prodigios para Otis Redding. Recorrió Europa al frente de la gira del sello Stax. Arrasó en Monterrey, en lo que serviría como prototipo de los festivales hippies. Se había comprado una avioneta, un rancho en su Georgia natal. Y se preparaba para emanciparse: quería producir a otros artistas, soñaba con un gran lanzamiento.

Ahora, reconocido como uno de los máximos frutos de los años sesenta, conviene recordar que, en 1967, el *soul* profundo era, en términos industriales, una música regional. Otis grababa para una compañía de Memphis, Stax Records. Una discográfica tan ingenua que había sido desplumada por la poderosa Atlantic mediante un truco legal: una cláusula del contrato de distribución convertía a los neoyorquinos en propietarios de los *masters* salidos de Tennessee que colocaban en las tiendas.

Encerrados en su mundo de sesiones a destajo, los artesanos blancos y negros de Stax ignoraban que su música estaba invadiendo el planeta. Comenzaron a entenderlo cuando viajaron a Europa en marzo, con Otis como capitán de la expedición. Recibidos como realeza incluso por los Beatles, algunos eran sureños tan cerrados que no pudieron disfrutar del viaje: despreciaban la comida local y añoraban los McDonald's.

A Otis todavía le faltaba otro choque cultural. En junio, se le ofreció cerrar una de las noches del Monterrey International Pop Festival. Lo hizo a regañadientes: imbuido del espíritu del movimiento hippy, el festival se pretendía un evento benéfico, donde todos actuaban gratis. Otis llegó a California y descubrió a los niños de las flores. Janis Joplin seguía boquiabierta a aquel gigantón, recitando su mantra: «Otis es Dios».

Lo inmortalizaron las cámaras que rodaron el acontecimiento: en 20 minutos, Otis engatusó a lo que llamó «la multitud del amor». Una masa risueña que ignoraba que era un tipo bronco del Sur, habituado a resolver conflictos a tiros. Pero Otis intuyó que triunfar allí equivalía a entrar en el circuito del rock, donde el dinero y el trato eran infinitamente superiores.

Mientras esperaba su turno para cantar, Otis se alojó en un barco-vivienda, en la bahía de San Francisco. Se dedicó a analizar *Sgt. Pepper's*, precisamente el elepé que los Beatles elaboraban cuando dejaron *Abbey Road* para rendir pleitesía a los

visitantes sureños. Para un *soulman*, aquello era música de otro planeta. Sin embargo, Otis conectó. Inspirado, esbozó una melancólica pieza sobre alguien que, sentado en un muelle, reflexiona sobre su vida.

«(Sittin' on) the dock of the bay» no se parecía a nada de lo que había hecho antes. Cuando Otis atacaba una balada, entraba con intensidad y subía el ritmo hasta exprimir la última gota de emoción. En tres minutos, incendiaba la canción y dejaba al oyente conmocionado. Por el contrario «(Sentado en) el muelle de la bahía» retrataba la amargura resignada de alguien que ha vivido mucho más que los 26 años que Otis tenía cuando comenzó a componerla.

Grabada con mimo, enmarcada por ruidos de olas y gaviotas, quedó empaquetada como la canción que permitiría a Otis llegar al gran público. Mientras tanto, debía cumplir con bolos previamente firmados. El 10 de diciembre de 1967, dejaba Cleveland rumbo a Madison. Volaba con la banda, en su avioneta Beechcraft. A pocas millas de su destino, el aparato se precipitó al lago Monona. Solo se salvó el trompetista.

El *soul* sureño quedaba descabezado y se puede argumentar que no se recuperaría del golpe. Pero «(Sentado en) el muelle de la bahía» cumplió todas las expectativas: editado el 8 de enero de 1968, fue el primer número uno de Otis Redding en Estados Unidos. Y también el último.

LOS DISCRETOS OCHENTA AÑOS DE FATS DOMINO

Los rompehielos del rock & roll no estaban seguros de que aquello fuera algo más que una moda de temporada. Casi todos tenían un plan B: Elvis se soñaba un nuevo Dean Martin, Chuck Berry admiraba a Nat King Cole, Jerry Lee se imaginaba haciendo country, Buddy Holly funcionaba como baladista. Fats Domino ya triunfaba antes de que llegara el abrazo de los teenagers y no se sintió protagonista de ninguna revolución: hacía simplemente la música de su ciudad y, cuando la demanda bajó, volvió a su ámbito natural.

Hoy [26 de febrero de 2008], Antoine Fats Domino cumple 80 años. No es una onomástica habitual entre los pioneros del *rock and roll*, que han ido sucumbiendo por el camino. Además, existen motivos especiales para celebrar su longevidad: en el verano de 2005, cuando las inundaciones desatadas por el Katrina arrasaron Nueva

Orleans, se le dio por muerto durante varios días, hasta que un helicóptero le rescató de las ruinas de su casa. Se había negado a moverse, intuyendo lo que iba a ocurrir a continuación de la riada: lo poco que se salvó, fue saqueado.

Su drama no pasó inadvertido: el mundo de la música se ha volcado con él. Se ha lanzado un *Greatest hits* (EMI) que junta sus números más conocidos en un solo CD. Una pléthora de estrellas aparece en *Goin' home: a tribute to Fats Domino*, un doble disco con 30 versiones de sus éxitos. Se abre con John Lennon y su interpretación de «Ain't that a shame» e incluye también a Paul McCartney, que hace «I want to walk you home»: los Beatles bebían en su música, como demostraron con «Lady Madonna». La nómina de admiradores resulta apabullante: Robert Plant, Tom Petty, Neil Young, Elton John, Norah Jones, Ben Harper, Dr. John, Herbie Hancock, Willie Nelson...

Que conste que Fats Domino no necesita dinero desesperadamente: le siguen llegando los derechos de autor y se ha instalado en una nueva casa, en los alrededores de su castigada ciudad. Los beneficios de *Goin' home* van a la Tipitina Foundation, una organización que dona instrumentos a las escuelas y ayuda a músicos anónimos de Nueva Orleans.

Domino no encaja en los estereotipos de estrella del *rock*. Su vida carece de escándalos: sigue casado con su primera esposa y ha criado a ocho hijos. Nunca le ha gustado viajar fuera de Nueva Orleans: no quiso tocar cuando le hicieron miembro del *rock & roll* Hall of Fame y rechazó presentarse en la Casa Blanca. En general, desconfía de los extraños y solo le gusta la comida que él mismo cocina.

Desde luego, tampoco se considera un rockero. Él ya grababa discos cuando Elvis Presley todavía iba al instituto y forma parte de la rica tradición del *rhythm and blues* de Nueva Orleans. Sí es cierto que fue descubierto por el público juvenil en 1955, pero su música, relajada y amigable, se distanciaba del frenético *rock & roll* de Little Richard, aunque compartieran músicos a la hora de grabar.

Carecía de la fiera ambición de sus colegas: a mediados de los sesenta, cuando cambiaron las modas y dejó de cosechar éxitos, renunció a las largas giras. Se fue distanciando del negocio discográfico y, esencialmente, se contentó con lanzar grabaciones *live*. Su último intento de reconectar con la actualidad fue *Fats is back*, bonito elepé de 1968, donde recreaba algunos temas de los Beatles: «Ellos siempre hablan de mí y yo debía agradecerles esos cumplidos». Así es Fats Domino: un caballero sureño, convencido de que vivir es más importante que triunfar.

UN MILES DAVIS ENIGMÁTICO Y SENSUAL

En los ochenta, Miles visitaba los escenarios españoles con cierta frecuencia. Estaba encantado con la disponibilidad de drogas de farmacia (y de las otras), que consumía a manos llenas. Tras un día de excesos, se sintió mal, rematadamente mal, y pidió ayuda al promotor que le había traído. Además, se quejó, quedaría mal en los libros de Historia: «no puedo morirme en España, no tendría lógica». Lo superó, claro.

Ocurrió en 1987. El presidente Reagan entregaba un reconocimiento oficial por toda su carrera a Ray Charles y convocó a ilustres afroamericanos. En la Casa Blanca se presentó Miles Davis, ajeno a toda etiqueta: pantalones negros de cuero, un chaleco encima de otro, chaqueta de esmoquin con una serpiente roja en la espalda. Cualquiera otro sexagenario habría sido arrestado por hortera; él estaba por encima de semejantes consideraciones.

No todos los invitados eran conscientes de sus prerrogativas. Una incordiante dama de la buena sociedad de Washington se encaró con el trompetista y le preguntó malévolamente qué méritos tenía para estar allí. Miles fue a la yugular: «Bueno, he cambiado el rumbo de la música cinco o seis veces. Ahora, dígame: ¿qué ha hecho usted de importancia, aparte de ser blanca?».

Miles no exageraba, aunque un purista le podría reprochar que alguno de esos «cambios» no necesariamente fue positivo. Pero nadie le discutiría la belleza discreta de *Kind of blue*, el elepé que editó en 1959. Un disco que inauguraba el jazz modal, improvisaciones sobre escalas en vez de acordes. Una reunión de gigantes —contaba con el pianista Bill Evans y los saxofonistas John Coltrane y Cannonball Adderley— subordinados a la nunca explicitada visión de Miles.

Desde entonces, *Kind of blue* no ha dejado de venderse, alcanzando cifras millonarias. Varias generaciones de músicos, desde Quincy Jones a Pink Floyd, lo han incorporado a su lenguaje. Más que un gran disco de jazz, *Kind of blue* es EL disco de jazz: la esencia de una música evasiva y cambiante. Funciona como contraseña para entrar en la secta de paladeadores de lo cool. Hollywood ha abusado de su carácter icónico: en *Novia a la fuga*, Julia Roberts le regala una copia —en vinilo— a Richard Gere, como si ella quisiera devolverle el favor por la educación mundana de *Pretty woman*. Mantiene propiedades curativas: lo escucha en casa Clint Eastwood, en su papel de atormentado agente del Servicio Secreto de *En la línea de fuego*.

Semejante fenómeno merecía todo un libro. Lo publicó Ashley Kahn en 2000 y hay traducción (*Miles Davis y 'Kind of blue'. La creación de una obra maestra*). Una indagación casi detectivesca sobre lo que ocurrió durante los dos días de 1959 en que se materializó. Problema: solo vive uno de los músicos participantes, el baterista

Jimmy Cobb. Un eficaz currante, pero sin perspectiva histórica: para él, inicialmente, se trató de otra grabación más. Entre los misterios a resolver: ¿deriva de sesiones improvisadas? De rebote: ¿está justificado que Miles firme como autor único?

A lo primero, cabe responder que sí, que fue una creación del momento. Davis podía llevar meses masticando la jugada, pero prefería que los músicos arribaran al estudio sin rutinas aprendidas: buscaba la respuesta fresca, la intuición inmediata. Además, tres de ellos tenían madera de líderes y convenía embridarlos. Eso exigía pasmosa seguridad por parte de Miles: en 1959 se entraba a grabar como si se acudiera a una iglesia y se asumía que todos iban convenientemente ensayados.

Como revelan los diálogos entre tomas, parte de los cuales se han recuperado para la edición del 50º aniversario, los instrumentistas pisaron cautelosa y relajadamente un terreno desconocido. Davis mostraba los rudimentos de cada pieza y se lanzaban a volar. Como cómplice, el pianista Bill Evans, por naturaleza y circunstancias, un hombre reservado. Evans argumentó convincentemente que él llegó con partes de «Blue in green» y «Flamenco sketches». Pero en 1959 se aceptaba que la estrella de una sesión se atribuyera la autoría exclusiva de temas que se elaboraban bajo sus órdenes.

Y la estrella era Miles. Un superviviente: alardeaba de haber dejado a pelo la heroína, que destrozaría a Charlie Parker y tantos kamikazes del *be-bop*. Intimidante, a pesar de su hilo de voz: la leyenda aseguraba que se dañó las cuerdas vocales en una bronca con el propietario de un club. Miles no respetaba a esa especie e ignoraba sus exigencias: podía actuar de espaldas al público, oficialmente, para escuchar mejor a sus músicos (pero quería demostrar que no necesitaba hacer concesiones). Solía abandonar el escenario sin despedirse mientras su banda seguía tocando.

Los dueños de los locales tragaban. Miles atraía a una clientela apetecible: racialmente mixta y con alto porcentaje de mujeres. Era un *jazzman* con gancho sexual, tan seguro de su masculinidad como para expresarse, si le apetecía, con lo que muchos consideraban delicadeza femenina. Nada que ver con el genio atormentado de Parker o la exuberancia bonachona de Dizzy Gillespie: Davis racionaba su trompeta, valoraba el silencio. Vestía impecables trajes de corte europeo. Conducía un Ferrari blanco. Se susurraba que mantenía una relación intermitente con Juliette Greco, ángel oscuro del existencialismo parisiense.

Kind of blue encajaba en su perfil de sibarita sensual. El mismo título exhibía una naturalidad coloquial: sugería que le preguntaron de qué iba el disco y él respondió que, bueno, que sonaba «como... triste». Después, Davis alegaría motivos más espirituales: que «pretendía evocar la presencia fantasmal de un coro gospel» que escuchó una noche en pleno campo. Alternativamente, que era su respuesta al pellizco ancestral de una kalimba, el piano de mano que le fascinó en un espectáculo de danzas africanas.

En *Kind of Blue* no se encuentran las melodías de Broadway que se tornaban filigranas en manos de Miles: domina el *clima blues*, aunque realmente solo dos

temas cumplen sus esquemas. En busca de resonancias extra, se ha sugerido que *blue* (azul) también insinúa aquí connotaciones eróticas: es el equivalente en inglés de «verde». Nadie se escandalizará si recordamos que *Kind of blue* fue accesorio indispensable para el estilo de vida que entonces preconizaba *Playboy*. Pero eso supone reducirle a artefacto de una época y una cultura, cuando se ha demostrado intemporal: el ambiente que crea este trabajo, a la vez robusto y sedoso, propicia la seducción. Seamos más específicos: sirve para los preliminares y para el acto, especialmente si se trata de «hacer el amor» más que de «follar».

Kind of blue pertenece a la era del elepé: hasta poco antes, los *jazzmen* estaban constreñidos por la duración de las placas de 78 revoluciones por minuto, lo que suponía destilar temas de alrededor de tres minutos. Esas convenciones todavía se respetaban cuando pudieron usar el soporte elepé. Pero no Miles: aquí hay piezas que se acercan a los 6, 10 o 12 minutos; nacen, crecen y terminan sin prisas. La tensión se resuelve con solos que reflejan el equilibrio de fuerzas de aquella cumbre de titanes. Bill Evans es un pianista ascético, casi impresionista, mientras Cannonball Adderley rebosa la fibra *soul* que en los sesenta le haría popular; Coltrane, que poco después realizaría *Giant steps*, parece un velocista apenas reprimido.

Miles administra su trompeta con economía. Como líder, no se deja intimidar por gente con más recursos técnicos o mayor gama expresiva; sabe lo que quiere sacar de sus asalariados, a quienes paga generosamente. Aunque artista muy competitivo, desprecia las olimpiadas del virtuosismo. Posee un lirismo tan efectivo como su sentido del drama. Finalmente, confía a muerte en su visión.

En 1959, *Kind of blue* sería batido —en ventas, en eco fuera del circuito del jazz, en reconocimiento mediático— por otro elepé lanzado por su misma compañía, el efectista *Time out*, de Dave Brubeck, que contenía el éxito «Take five». Con su soberbia, cabe imaginar que a Miles se le revolviéron las tripas.

Además, un incidente le reveló dolorosamente el escaso respeto del que gozaba un negro, incluso educado y triunfador, en una urbe supuestamente liberal como Nueva York. Una semana después de publicar *Kind of blue*, actuaba en Birdland, el club de Broadway. Salió escoltando a una joven blanca que se subió a un taxi. Se quedó solo en la acera y un policía le ordenó que circulara. Se negó: «Estoy trabajando en el Birdland y quiero tomar un descanso».

En segundos, la conversación derivó en discusión tipo quién-es-aquí-el-más-chulo. Un segundo policía lo resolvió atizándole con una porra. Sangrando, Miles fue arrastrado a una comisaría, donde pasó la noche antes de que pagaran su fianza: se le acusó de conducta escandalosa e intento de agresión. Le dieron cinco puntos de sutura y le quitaron la tarjeta necesaria para trabajar en locales nocturnos neoyorquinos. Era una sanción administrativa aplicada a drogadictos; complicaba la vida de un profesional del *jazz*, obligándole a tocar en ciudades remotas.

De no haber contado con testigos y con el respaldo del Sindicato de Músicos, ese podría haber sido el castigo de Miles. Sin embargo, su abogado amagó con una

demanda de un millón de dólares y todo se diluyó: le devolvieron la licencia y retiraron los cargos. Algunos colegas urgieron a Miles para que llevara a juicio a semejantes matones con uniforme. En contra de sus impulsos, decidió darlo por zanjado: si quería seguir en Manhattan, mejor no enfrentarse al rencoroso Departamento de Policía. Con típico humor, luego comentaría un descubrimiento: una porra reglamentaria golpeando un cráneo no hacía *be-bop*, como se solía comentar; aquello sonaba más como un tam-tam.

MICHAEL JACKSON: LA VIDA EN UN ELEPÉ

Muchos, muchos años. Pasará largo tiempo hasta que podamos evaluar serenamente la obra de Michael Jackson. El Personaje sencillamente se comió al Artista. Fue una decisión consciente. Michael no solía dar entrevistas y, en las raras ocasiones que se ponía frente a un periodista, ignoraba la música. Así era de necio: prefirió caer en las garras de Martin Bashir, un tiburón televisivo, que conversar con alguien que recordara la efervescencia de los discos de los Jackson 5, las dificultades para emanciparse en aquella plantación llamada Motown, el calculado eclecticismo de Off the wall y Thriller. Ahora solo se habla de las tanganas en su familia por hacerse con unas migajas de su herencia.

Cara A

1. Del sur al norte

La de Michael Jackson es una historia extraordinaria. Pero no única: él y su familia están condicionados por su tiempo, por su lugar de origen. Gary, en Indiana, forma parte del cinturón industrial de Chicago. Una ciudad próspera, de relajadas costumbres: fácil divertirse si hay ganas y dinero.

Para Joseph Jackson, esa vida nocturna es un recordatorio de sus fracasos. Joe ha sido boxeador y miembro de un grupo local, los Falcons (funcionarán al menos otros dos Falcons, con Eddie Floyd o Wilson Pickett como solistas). Padre de familia numerosa, Joe debe renunciar a la música para manejar la grúa en una industria metalúrgica. En contra del mito, los Jackson no viven en el gueto, sino en una zona residencial, en una casa modesta. Están amontonados, pero no pasan hambre. La madre, Katherine, se ocupa de ello, aportando un segundo sueldo de unos grandes almacenes.

Tanto Joe como Katherine pertenecen a la gran migración de afroamericanos que, a lo largo de la primera mitad del siglo xx, abandonan el Sur —respectivamente, Arkansas y Alabama— para prosperar en el Norte, en un clima social más tolerante, pero no exento de humillaciones. Ese periplo marca sus actitudes. Katherine disimula sentimientos antisemitas: en muchos barrios negros, los judíos controlan las tiendas y otros servicios. Joe disimula los rencores mientras busca asociarse con managers blancos que faciliten el ascenso de sus chicos.

En 1963, con ocho hijos (Janet llegaría tres años después), Joe Jackson tiene material humano para montar un grupo vocal-instrumental. Es un profesor implacable que usa la violencia física. Las familias negras están sometidas a muchas fuerzas centrífugas —el alcohol, las drogas, la delincuencia, los embarazos no deseados—, y el matrimonio Jackson no pasa ninguna transgresión. Una religión estricta —son testigos de Jehová— ayuda al control paterno.

2. El niño dorado

Los primeros retoños de los Jackson son bautizados con nombres extravagantes: Jackie se llama Sigmund Esco, Tito es inscrito como Toriano Adaryll. A partir de 1957, cuando llegan dos gemelos de los que solo uno sobrevive, optan por lo convencional.

Michael Joseph Jackson nace el 29 de agosto de 1958. Le llaman Mike y se asombran de su avidez de escenarios. En 1963, su madre le descubre imitando a Jermaine, el considerado mejor cantante de la familia. Ese mismo año actúa en su colegio, interpretando un tema del musical *Sonrisas y lágrimas*. Se incorpora al proyecto musical.

En 1964 los Jackson salen del cascarón. Pasan por varios nombres —The Jackson Family, The Jackson Brothers— hasta que se quedan en The Jackson 5 (cuando se suma un primo son The Jackson 5 and Johnny). Rápidamente, Mike adquiere protagonismo: dirige las coreografías, se convierte en el cantante principal.

Hay algo irresistible en ese angelote que baila como James Brown, que escenifica los éxitos de los Temptations. Incluso en locales duros, donde Mike comparte escenario con *strippers*, conquista el aplauso, las monedas del público. Los hermanos ganan concursos de aficionados en Gary y en el teatro Apollo de Harlem.

Entre 1965 y 1968, los Jackson 5 forjan su directo. Los fines de semana se suben a una furgoneta para tocar en Filadelfia, Chicago, Kansas City, Nueva York, Washington. Seis, siete pases cada noche. Todo sin olvidar los deberes. A la vuelta les esperan el colegio y los ensayos.

Un régimen cruel, pero ninguno rechista. Durante el esplendor comercial del *soul*, son miles los grupos familiares que intentan hacerse un hueco. Graban para Steeltown, pequeña discográfica de Gary, sin lograr llegar más allá. Necesitan una compañía fuerte que apueste por ellos.

3. Un hogar en Motown

Motown es el principal sello estadounidense dirigido por un negro: Berry Gordy Jr. Según él, es Diana Ross (entonces, su pareja) quien llama su atención sobre los Jackson 5. Mentas más imparciales recuerdan que son recomendados por Gladys Knight, vocalista de The Pips, y por Bobby Taylor, cabecilla de los Vancouvers, que además trabaja en la sede de la compañía: Hitsville USA.

Es Bobby quien lleva a los boquiabiertos Jackson a Detroit, quien coordina las pruebas: una en la piscina cubierta de Gordy, otra ante la cámara de vídeo recién adquirida por la compañía. Son fichados sin grandes compensaciones: hay que cerrar su contrato con Steeltown. Solo reciben un mínimo porcentaje del precio de venta de cada disco.

En contra de la amable imagen corporativa de Motown, se trata de una empresa

autoritaria donde los cantantes únicamente cantan; no se admiten sugerencias. Además, se les ordena que se trasladen a Los Ángeles con la cúpula de la compañía. Durante meses se reparten felices entre la mansión de Gordy y la casa de Diana Ross.

Meses de trabajo duro, tanto en la presentación escénica como en las suavidades de las relaciones públicas. Deben presentar una cara radiante ante la prensa, ni rastro de los conflictos familiares. Para los discos está The Corporation, equipo de compositores y productores encabezado por el propio Berry Gordy, que supuestamente aplica las técnicas de I+D que aprendió en la industria automovilística.

Un ejemplo: «I want you back» (1969) es probado por Gladys Knight y Diana Ross antes de ser encomendado a los chicos de Gary. Cuando creen que ya lo tienen clavado, Gordy lo echa atrás: exige cambios en arreglos, letras e interpretación.

Agotador, pero resulta: es su primer número uno. Entrado 1970, los Cinco Jackson son un fenómeno. Protagonizan una serie de dibujos animados, ocupan mil portadas. Hacen realidad un añejo lema de Motown: «El sonido de la joven América».

4. Emancipación

Con toda la familia residiendo en Hollywood, crece la rebeldía de los muchachos. Personal y artística. Está la atracción por el sexo, pero también deslices menores: Tito Jackson es arrestado por comprar objetos robados; los abogados de Motown tapan el escándalo.

Aumenta la preocupación por el distanciamiento de los éxitos. Tienen presencia en las listas, pero en 1972 y 1973 no llegan a la zona alta; solo en 1974 triunfan a lo grande con «Dancing machine». Sienten que ya no son objetivo prioritario de la compañía, que además empuja a Michael y a Jermaine a grabar en solitario, anticipando un posible eclipse del grupo.

Jermaine se casó en 1973 con Hazel Gordy, hija de Berry. Una cuña que rompe la unidad fraternal. Los demás votan por cambiar de discográfica. Y descubren que el contrato con Motown está repleto de trampas: deben pagar los gastos de producción de sus grabaciones. Han registrado 469 canciones, han editado 175... y se les factura por todo. Si abandonan la compañía no pueden grabar durante cinco años.

Con cara de perro, pagan a Motown 600.000 dólares y varían el nombre a The Jacksons (Randy reemplaza a Jermaine). Ya son artistas de Epic, sucursal de la

omnipotente CBS, con *royalties* generosas. A partir de 1977 vuelven a las listas; primero bajo la producción del dúo Gamble-Huff, que tiene la patente del Sonido de Filadelfia, y ya con *Destiny* (1979), autoproduciéndose.

Antes de paladear los placeres de la libertad creativa deben llenar la caja. El padre lanza una versión ampliada de los Jacksons, incorporando a las chicas: Rebbie, LaToya y —hacia el final— Janet. Se les puede ver en Las Vegas y, brevemente, en la cadena CBS. Urge hacer de tripas corazón: un espectáculo de variedades no es lo que Michael tiene en mente.

5. *La visión integradora*

La educación musical de Michael es autodidacta. Cuando graba para Motown obedece las órdenes («los cantantes, ni rechistar»), pero se empapa de lo que hacen los técnicos, los músicos, los productores. Intuye que la cadena de montaje de Gordy ya no sirve, en los años setenta, para creadores ambiciosos. Sigue la estela de Stevie Wonder y Marvin Gaye, que han reventado las convenciones de Motown.

Sin embargo, no es tan rebelde como ellos. Para relanzarse como solista se pone bajo la protección de Quincy Jones, que tiene pátina de *jazzman*, pero siempre ha sabido moverse en el mercado pop. Quincy aplica su visión: selección cuidadosa de canciones, para enriquecer su paleta emocional; ampliación de su registro vocal, para alejarle de los modos añejados de Motown; repertorio ecléctico, para llegar al máximo de público potencial.

En 1979, cuando sale *Off the wall*, Quincy y Michael apuntan a un mercado saturado de *disco music*. Ahora se requiere un cantante que, olvidando la arrogancia de los Casanovas de discoteca, también muestre vulnerabilidad. Michael, con 21 años recién cumplidos, suena como alguien que se está abriendo al mundo. Aunque *Off the wall* sea un producto cerebral de la maquinaria californiana de hacer éxitos, transmite juventud, exuberancia, deleite en hacer música imparable.

6. Consagración

Con *Thriller* (1982) se refina la fórmula. La credibilidad pop se garantiza con la presencia de Paul McCartney en «The girl is mine», la guitarra *rock* de Eddie Van Halen incendia «Beat it». Y se aprovecha al máximo un costoso medio de promoción: el videoclip, perfecto para los asombrosos bailes de Michael.

Según la leyenda, la MTV —inaugurada en 1981— no programa vídeos de artistas negros. CBS se pone dura y amenaza con cerrar el grifo de sus videoclips si no se emite «Billie Jean», de Michael Jackson; la cadena claudica.

Bob Pittman, uno de los fundadores de MTV, puntualiza esa versión. Aun reconociendo que se prefería a los rockeros fotogénicos, explica hoy que el veto se aplicaba a figuras como Rick James que ofrecían erotismo grueso: «Éramos conscientes de que Michael se había convertido en una superestrella con *Off the wall*; íbamos a apoyar todo lo que saliera de *Thriller*». A saber...

Tras los vídeos de «Billie Jean» y «Beat it», llega el monstruo: «Thriller», con sus 14 minutos de metraje y el equipo del realizador John Landis.

Michael Jackson se transforma en la primera estrella global, reconocible e imitada en los cinco continentes. Tal vez Bob Marley haya logrado mayor impacto musical, pero el reconocimiento visual de Michael no tiene equivalente.

Cara B

1. El endiosamiento

Cuando *Thriller* lleva más de 40 millones de discos (legales) vendidos, empieza a planificar el siguiente aldabonazo. Escribe la cifra mágica: «100 millones». Cree que, simplemente, con la fuerza de su voluntad (y sin escamotear trabajo) puede duplicar su público. Nadie se atreve a contradecirle.

Las discográficas han entrado en el ciclo de vacas gordas y funcionan como si la demanda fuera inagotable, una cuestión de mayor inversión.

Sale *Bad* (1987), y efectivamente, todo es más grande. Hasta el clip del tema principal dura más que el de «Thriller» (y viene firmado por Martin Scorsese). Pero ya estamos en la tercera entrega del equipo Michael-Quincy, y la fórmula mágica se agota: aunque aumenta la hechura perfeccionista, baja el nivel compositivo y se evapora la frescura.

Jackson vende muchos millones de *Bad*, pero, con los objetivos que él mismo se ha fijado, se trata finalmente de un pinchazo.

Huye hacia delante. Con una multitudinaria gira mundial. A sus portavoces les toca la tarea de pregonar cifras, títulos, premios. No pueden acallar la sensación de que Michael ha perdido el pulso de la actualidad.

2. *Megalomanía*

Lo cuenta Walter Yetnikov, el bárbaro jefe de Sony, en su biografía: Michael le implora que mueva sus influencias para que Quincy Jones no reciba premios por *Thriller*: «Quincy ya tiene muchos Grammy; y después de todo, es más una producción mía que suya».

Altamente competitivo, Michael no admite que nadie le quite brillo. Si MTV otorga a Madonna («¡esa buscona!») el título de «artista de la década», se lleva un berrinche. Y consigue que le concedan un premio a su medida: «Artista de la década en la vanguardia del vídeo». Obligan a Peter Gabriel a entregarle la estatuilla.

También quiere un mote propio. No va a ser menos que Elvis (El Rey) o Frank Sinatra (La Voz). Pretende que se le describa como «el rey del pop, el rock y el soul»; demasiado largo. Al final, coincidiendo con el lanzamiento de «Black or white», Sony insiste en que toda mención a Michael Jackson sea seguida por la descripción de «El Rey del Pop». Y resulta.

Exige también rituales de jefe de Estado a su paso. Se materializa permanentemente rodeado de dignatarios, policías, militares con metralletas. Para el lanzamiento de *HIStory* se fabrican estatuas colosales. En vídeos y actuaciones se postula como el apóstol de los niños, el vencedor del comunismo, el salvador del planeta. Ya no oye las risas que despierta.

3. Excéntrico recluso

En algún momento de los ochenta, Michael decide que el artista número uno debe estar presente en los medios de forma continua. Su organización siembra historias: que duerme en una cámara hiperbárica, que quiere comprar el esqueleto del «hombre elefante», que comparte su vida con un chimpancé... No es buena idea. Los tabloides encuentran un filón. Da lo mismo que sea verdad, promoción o una mentira ingeniosa. Le rebautizan Wacko Jacko (Excéntrico Jacko). Este apodo despectivo también se le adhiere.

4. Ni blanco ni negro

Tenazmente, Michael y su familia insisten en que su cambio de aspecto obedece a la dieta vegetariana, a una enfermedad cutánea, a las hormonas del crecimiento. Lo que pudo ser una opción personal se transforma en debate sobre la negritud, más vivo entre el público blanco que en los barrios negros, donde abundan productos para aclarar la piel y suavizar los cabellos.

A principios del presente siglo, cuando Michael rompe con Sony, se descubre víctima del supuesto racismo de su jefe, Tony Mottola. Se alía entonces con los más histriónicos activistas negros, como el reverendo Al Sharpton. Su seguridad corre a cargo de la Nación del Islam, secta separatista cuyo líder, Louis Farrakhan, solía vituperarle: «la juventud negra necesita hombres de verdad como modelos».

5. Sexualidad confusa

Hablan de trauma infantil, de la repugnancia ante el ambiente sexualmente cargado de los antros que pisa en los años sesenta. Incluso de la maldad de un hermano que le encierra a los 15 años con dos prostitutas, pagadas para arrebatarse la

virginidad.

Sea como fuere, sus relaciones con el otro sexo tienden a lo desastroso. Acepta citas con mujeres audaces que le asustan. Visita la mansión Playboy, pero no se desnuda al entrar en el *jacuzzi*. Se casa con la hija de Elvis Presley en lo que parece un delirio promocional, tiene una boda blanca con alguien que le sirve de madre de alquiler. Y siempre manifiesta una atracción, no sabemos de qué naturaleza, con los niños. Un flanco abierto a los chantajistas.

6. *Un legado turbio*

Los años que preceden a su brusca desaparición el 25 de junio son una sucesión de disparates. El implacable negociador, capaz de birlar a su amigo McCartney los derechos de las canciones de los Beatles, no sabe hacer las matemáticas elementales para equilibrar gastos e ingresos. Conviene reconocer igualmente a la estrella audaz, capaz de jugárselo a todo o nada: una tanda de cincuenta conciertos en Londres.

Su muerte luce misteriosa, incongruente, estúpida. Pero ha propiciado la gran reconciliación: antes de que se active la máquina de monetizar cadáveres, hemos visto un reencuentro con los que le amaron. La multitud asume la fragilidad de la existencia y finalmente perdona: «Pudo ser un monstruo, cierto, pero era nuestro monstruo».

EN LA MUERTE DE MICHAEL JACKSON

Michael Jackson: dólares y centavos.

Bebé probeta del show business, Michael confiaba en la rentabilidad de difundir excentricidades. Para sus entendederas, aumentaba el carisma si dejaba correr la bola de que pretendía comprar el esqueleto del «hombre elefante». Carecía del olfato necesario para apreciar que a los modernos artistas se les exige cierta

correspondencia entre sus actos y su discurso creativo. La idea de la autenticidad le resultaba ajena y tampoco supo aprender de los que adquirieron estatura de símbolo. Sus lagunas culturales eran pasmosas: «¿James Dean? No le conozco. ¿Qué películas ha hecho últimamente?». Fue astuto para hacer negocios pero nunca supo gestionar su vida.

Es apenas una nota a pie de página en la crónica del *rhythm and blues* de Los Ángeles: en los años cuarenta, apareció allí un grupo musical procedente de Gary, Estado de Indiana. Se hacían llamar los Jackson Brothers y, efectivamente, eran hermanos y se apellidaban Jackson. Tenían energía y fueron fichados por una sucursal de RCA. Se esperaban grandes cosas de los Jackson Brothers, pero un arresto por posesión de marihuana descarriló su carrera. Entonces, como ahora, las leyes contra las drogas servían como instrumento de control social sobre las minorías incordiantes.

Dudo que Michael Jackson y su familia conocieran ese desdichado precedente. Pero eran muy conscientes de que la escalera hacia el éxito se presta a los resbalones. Habían sobrevivido al rudo circuito para proletarios negros, en cuyos escenarios alternaban con *strippers*: Gary funcionaba como suburbio de Chicago y la mafia tenía esos caprichos. Tras pasar infructuosamente por un sello diminuto, llegaron a Motown, primera división del pop negro.

Los Jackson fueron fichados justo cuando la compañía planeaba levantar el campamento: Berry Gordy abandonaba Detroit por Los Ángeles, un trauma que dejó colgados a muchos históricos de la discográfica y acabó con su cacareado espíritu familiar. Sin lealtades previas, los Jackson aceptaron trasladarse a California. Al año siguiente, tomaban por asalto las listas: ¡cuatro números uno en 1970! Revivían así un olvidado lema de Motown: «el sonido de la joven América». De hecho, rejuvenecieron el perfil de los compradores: solían ser niños, menores de edad en todo caso. El exuberante interludio de «ABC» explica su magnetismo, con un imperioso Michael gritando: «¡Siéntate, chica! / Creo que te amo / ¡No, levántate, chica! / ¡Enséñame lo que puedes hacer!». Se refería a bailar pero la imaginación juvenil es calenturienta.

De rebote, habían establecido el prototipo de grupo para adolescentes: hasta los Osmonds —quinteto de pálidos mormones cantarines— les imitarían en su «One bad apple». Curioso que alguien tan astuto como Berry Gordy no apreciara aquel filón. Implicado emocionalmente con Diana Ross, consagraba sus energías a transformarla en superestrella para adultos, con películas tramposas como *El ocaso de una estrella*. Los Jackson 5 daban más beneficios pero quedaban relegados en términos de dedicación creativa e inversión comercial.

Como casi todas las figuras de Motown, sufrían un contrato miserable: un porcentaje del 6 por ciento cada miembro recibía medio centavo por single vendido o dos centavos por elepé. De las *royalties* se descontaban los gastos de producción, con

lo que andaban siempre en números rojos: registraron 469 canciones, de las que se editaron 175, pero pagaron por todas. Romper con Motown era necesidad económica y urgencia personal. Michael editaba discos bajo su nombre desde 1971, sin *input* en el producto final. Aunque nunca protestó por su grabación más embarazosa, «Ben» (1972), canción de amor de un niño a su mascota: una rata. El propio Michael criaba ratas.

Motown les exprimió: se cobró 354.000 euros en deudas y el derecho al nombre The Jackson 5. Hasta rompió la formación: Jermaine Jackson, casado con una hija de Gordy, se quedó en Motown y fue reemplazado por Randy. Pero valió la pena: en 1976, CBS les dio 531.000 euros como fichaje, aparte de 354.000 para grabar cada álbum y un porcentaje de entre el 27 y el 30%, según ventas. CBS era la principal compañía en rock y, en 1972, había encargado un estudio a la Harvard Business School, sobre las perspectivas comerciales del *soul*. Harvard recomendó que se asociaran con sellos negros y así se hizo.

Rebautizados como The Jacksons, terminaron con Kenny Gamble y Leon Huff, luminarias del suntuoso *sonido de Filadelfia*. Dos discos con ese equipo les devolvieron a las listas y les permitieron, ya en 1978, el lujo máximo: la autoproducción. Con *Destiny*, los hermanos demostraron su dominio de las baladas y los llenapistas (del calibre de «Blame it on the boogie» o «Shake your body»). Simultáneamente, Michael maquinaba resucitar su carrera en solitario. Fue lo bastante prudente para ponerse a las órdenes de Quincy Jones: el mundo adulto no se fiaba de aquel veinteañero socialmente virgen. Tim White, uno de los raros periodistas musicales que pudieron entrevistarle, le pilló durante el rodaje de *El mago*. Quedaron en un restaurante francés de Nueva York, donde el chico se mostró tan desconcertado por el menú como por la cubertería; terminó comiendo con las manos.

A partir de *Off the wall* (1979), la historia de Michael es patrimonio de la humanidad. Se suele acentuar la aportación de Quincy Jones, pero conviene afinar. Las maquetas demuestran que Michael ya manejaba el concepto global: ecos de la *disco music*, *soul* vibrante, *funk* impecable, pop empalagoso, gotitas de *rock*, hasta algún exotismo («Wanna be startin' something» plagiaba «Soul makossa», del camerunés Manu Dibango). Para todos los públicos y empaquetado con el perfeccionismo de los estudios californianos, sin reparar en gastos: si *BAD* requería unos compases de Hammond B3, se convocaba al organista supremo, Jimmy Smith.

En la jerga musical, la jugada de Michael se llama *crossover*: el salto del mercado especializado al gran público. No fue tan suave como parece: CBS necesitó presionar seriamente a la cadena MTV, que vetaba los vídeos de artistas negros. El proceso pasó por momentos delicados, cuando el público comprobó que Michael diluía sus rasgos raciales. Había mucho de hipocresía: en los barrios negros son populares los ungüentos para decolorarse la piel o cambiar la textura del cabello. Michael dio un paso más allá, al someterse a la cirugía facial. Fue su gran gesto de libertad: rompía el

mandamiento que te obliga a quedarte en el grupo racial o sexual que te tocó en la lotería genética.

B. B. KING NO SE JUBILA

La primera vez que di la mano a B. B. King fue en el aeropuerto de Barajas, ambos esperando un vuelo. La noche anterior había ofrecido un concierto contundente en la capital y quise agradecerse. De repente, se me acercó con un tono confidencial: «¿Puedes hacerme un favor?». Cómo no, Mr. King. Resulta que había escrito unas postales para amigos y familia y no sabía dónde localizar un buzón de Correos.

De golpe, me encontré con un taco de, digamos, cincuenta postales con imágenes turísticas, todas franqueadas y cubiertas de una letra menuda. Mientras buscaba el buzón, se me ocurrió que nadie imaginaría cómo pasó las horas muertas en Madrid el más celebrado de los bluesmen. Ni mujeres ni whisky: escribiendo, dando señales de vida a sus seres queridos.

Parfraseando a Mark Twain, B. B. King podría decir que «las informaciones sobre mi jubilación eran exageraciones». Recuerden que, en el verano de 2006, el *bluesman* de Misisipí (Itta Bena, 1925) se despedía oficialmente de sus seguidores europeos, incluyendo a la parroquia española: actuó en Collado Villalba, Córdoba y Barcelona. Era una retirada con la boca chica: poco después, en gira por Brasil, hacía un guiño a la galería al mencionar una película de Sean Connery, *Nunca digas nunca jamás*.

Efectivamente, el octogenario puede haber bajado el ritmo, pero nunca ha aparcado a Lucille, la guitarra Gibson que en sus manos adquiere extraordinaria locuacidad. En este mes de julio [de 2009] ha tocado por la Europa continental. Su explicación es un puro desafío a la razón: «Le pregunté al médico si podía volver a la carretera. Me dijo que no. ¡Y aquí estoy!».

En realidad, la retirada sería antinatural. Aunque ha conseguido éxitos puntuales, como «Rock me baby» o «The thrill is gone», el Blues Boy no ha sido gran vendedor de discos, lo que le ha obligado a tocar ininterrumpidamente. Entiéndase en sentido literal: contabiliza más de 15.000 conciertos en su trayectoria profesional. Las famosas «giras interminables» de Bob Dylan o Willie Nelson empequeñecen frente al

calendario de este laborioso músico de *blues*: en 1956, ansioso de establecerse en el mercado negro, tocó 346 noches, tanto en su sur natal como en el norte de Estados Unidos; en años posteriores no bajaba de los 250 bolos. Seguía el modelo de Ray Charles y ansiaba triunfar en términos convencionales: la contraportada de *His best*, un elepé de 1969, se preguntaba si B. B. llegaría a hacerse rico con su música.

Su descubrimiento por el público blanco, a finales de los sesenta, no supuso un alivio de la carga de trabajo. Todo lo contrario: B. B. King estaba encantado de ser reclamado por el circuito del *rock*, con sus lucrativos contratos, pero sin olvidar a sus oyentes primigenios, que han ido envejeciendo con él y entienden todos los matices de sus historias del corazón. Y que intuyen, han oído rumores, saben de la turbulenta biografía sentimental de B. B. King. Casado en dos ocasiones, ningún matrimonio soportó su oficio de músico itinerante. B. B. tampoco resistía las tentaciones de la carne: se le atribuyen un total de quince hijos, que le han dado unos cincuenta nietos. Reconoce que no ha sido un buen padre: varios de sus descendientes han terminado en la cárcel; alguno ha tenido el ambiguo placer de escucharle tocando en la cárcel donde cumplía condena.

En otros tiempos, susurra gente próxima a su organización, las giras de B. B. King no obedecían primariamente a la necesidad de proveer a su extensa familia; necesitaba pagar una deuda con la Hacienda federal y alimentar su ludopatía. B. B. King reside en la capital mundial del juego, Las Vegas; asegura, y hemos de creerle, que vivir rodeado de casinos le ha ayudado a moderar su afición. Además, explica que no suele pasar más de dos semanas seguidas en su casa.

Lo que le motiva especialmente es su papel de embajador del *blues* clásico. Aunque su formación musical es sofisticada —ha estudiado desde Andrés Segovia a Django Reinhardt—, se siente responsable de mantener la visibilidad del blues, con los locales que llevan su nombre y varias iniciativas institucionales. Está abierto a patrocinios y campañas publicitarias, que le proporcionan suculentos ingresos y más compromisos públicos.

B. B. lleva con filosofía el hecho de que el *blues* no sea muy popular entre las nuevas generaciones de afroamericanos —«les trae recuerdos de malas épocas»— y acepta feliz que su música tenga alcance internacional. En muchos países tiene discípulos preferidos con los que graba y actúa: en Argentina era Norberto Napolitano, más conocido como Pappo; en España cultivó una relación con Raimundo Amador.

Así que B. B. King no se ha retirado nunca. Debe, eso sí, acomodarse a su deterioro físico, que le obliga a tocar sentado: aparte de problemas con la vista, está aquejado de diabetes. No importa: en esta visita a Europa ha cobrado 200.000 euros por actuación. Aunque parezca improbable, sigue haciendo planes a medio plazo: en 2010, con 84 años, espera volver a España.

EL DIABLO Y ROBERT JOHNSON

Todo es mentira. Bueno, casi todo. Lo único que Robert Johnson tenía de excepcional era la longitud de los dedos de sus manos. Y también, su capacidad para sintetizar ideas ajenas: muchos de los hallazgos que se le atribuyen, en letras y músicas, ya existían anteriormente. Lejos de la imagen de artista atormentado, seguramente se consideraba un entertainer. Asumía la injusticia habitual en el negocio de la música. Y se habría reído al saber que él, que nunca tuvo un representante y que jamás vio un cartel impreso anunciado una actuación suya, llegaría a vender un millón de copias de su integral discográfica. Sí, necesitamos autenticidad. Consumimos leyendas. Y la suya es perfecta.

Pasan los Grammy. La cobertura televisiva lo reduce a una pasarela de divas, pero también tienen contenido musical: la Academia aprovecha para reconocer artistas que quedan por debajo del radar mediático. Así, se entregó un premio especial a David Honeyboy Edwards, una forma simbólica de saldar la inmensa deuda de la industria con Robert Johnson y demás gigantes del delta del Misisipi. Con 94 años, Honeyboy es uno de los últimos supervivientes de la consolidación del *blues* rural, cuyo ADN refuerza buena parte del *rock* y el *rap*.

Simultáneamente, salta a la Red una noticia también conectada con Robert Johnson: ¡el cruce de caminos está en venta! Exacto, la encrucijada donde se supone que el *bluesman* prometió su alma a Satanás, a cambio de poderes musicales. Se trata de un terreno en la intersección de las autopistas 61 y 49 en Clarksdale, pueblo de Misisipi que vio crecer a John Lee Hooker o Muddy Waters. Pero es Robert quien hoy encarna esa música profunda.

El personaje es tan irresistible como misterioso. Se conserva el certificado de defunción de 1938, donde no se especifica —hay versiones para elegir— si le envenenó una mujer celosa, un marido cornudo o simplemente bebió un licor casero particularmente tóxico. No conoció la fama, nunca vio su nombre en un cartel, no tuvo manager. Pero los grupos británicos (Cream, Rolling Stones) se decidieron a recrear sus temas en los sesenta. La bola comenzó a rodar hasta que en 1990 se publicó una caja, *Complete recordings*, que ha despachado casi un millón de copias.

El Ayuntamiento de Clarksdale, necesitado de turismo, bendice la idea de desarrollar un modesto parque temático, con su hotel y su tienda. Pero carece de capacidad económica para semejante inversión ni tiene, desde luego, la voluntad de gestionar la atracción. El propietario se ha cansado y pide 350.000 dólares; el comprador podría construir el Robert Johnson Park, pero también una iglesia, un supermercado o residencias unifamiliares.

Entre los amantes del *blues* han surgido vigorosas protestas. Discúlpenme, pero Misisipi está lleno de lugares donde los vecinos aseguran que allí, precisamente allí,

ocurrió aquella transacción. Por el contrario, no hay referencias al diablo en «Crossroads», la más difundida de las canciones de Robert (sí en otros temas de su exigua discografía). Pero la historia ha inspirado películas como *Cruce de caminos*, de Walter Hill (1987); también se la menciona en la memorable *O brother!* (2000), de los Coen.

Alguien oyó campanas: otro *bluesman*, Tommy Johnson, sí presumía de haber negociado con Lucifer. Todo proviene del rumor de que, inicialmente, Robert era un músico mediocre. Hacia 1930 se retiró y, un año después, reapareció tocando como un maestro. Testigos supersticiosos (¡o bromistas!) lo atribuyeron al famoso pacto, pero probablemente se dedicó a practicar. Un candidato a mentor es Ike Zimmerman; según sus descendientes, Ike y Robert iban por la noche a cementerios para ensayar.

Perdonen mi incredulidad: cuesta imaginar a dos músicos negros tocando en un cementerio, en el Sur de los años treinta. Pero resulta una imagen tentadora, como la del *bluesman* citando al diablo en una confluencia de carreteras. Lo cierto es que alardeamos de racionalidad a la vez que, condescendientes, aplaudimos los mitos de otras culturas.

Johnson estaba dotado para su instrumento: en las fotos se le ven dedos largos y finos. Confesaba Keith Richards que, en primeras escuchas, pensaba que participaban dos guitarristas. Sin embargo, no era depositario de dones divinos o diabólicos: bastantes de las 29 canciones que registró circulaban por el delta e incluso ya se habían grabado.

Ni Robert Johnson era un artista único ni se alió con ningún demonio. Pero, como recordaba *El hombre que mató a Liberty Valance*, cuando la leyenda supera a la realidad, hay que publicar la leyenda.

LA VOZ SUPREMA DEL SIGLO XX

Detesto esa manía de pretender añadir brillo extra a artistas que no lo necesitan. De Sam Cooke se suele contar que fue asesinado por ser un negro arrogante que adquirió demasiada relevancia en la industria musical. Pura estupidez. Hace poco, Bobby Womack me comentaba que Sam «murió en calzoncillos, no en una manifestación proderechos civiles en Alabama». Alumno suyo, Womack lo decía con cariño, sin maldad. La realidad, según el libro de Peter Guralnick, es que —en Los Ángeles y en 1964— funcionaba un latrocinio bastante cruel. Chicas seductoras que

atraían a hombres a hoteles. Una vez allí, tras los preliminares, les sugerían que entraran al baño a lavarse. En ese momento, ellas se iban con la ropa del tipo — incluyendo la cartera— y les dejaban en paños menores. Eso ocurrió posiblemente con Sam. Solo que se enfadó tanto que salió y se plantó en las oficinas del motel, donde peleó con la encargada; esta se asustó y le disparó. Mortalmente.

Sí, hablemos de Sam Cooke. Oigo la respuesta: ¿Sam qué? Simplificando, la voz más cálida, más dúctil, más emocionante del siglo pasado. Escucharle es como paladear chocolate caliente derramado sobre un helado: un torrente de dopamina.

Pero entiendo que las circunstancias conspiran contra su recuerdo. Tuvo una muerte sórdida, con 33 años. Grabó muchísimo, pero desapareció justo cuando cuajaba la música que él estaba anticipando, el *soul*. Apenas llegó a hacer los discos personales que prometía. Se ha quedado reducido a una presencia fantasmal: la voz radiofónica que entona «Wonderful world» y provoca la escena del granero en *Único testigo*, Harrison Ford bailando con la chica *amish*.

Algunos pesos pesados todavía le reivindicán. Lo hizo Barack Obama en Chicago, cuando se proclamó vencedor de sus primeras presidenciales: citó su «A change is gonna come», fondo de tantas batallas por el fin de la discriminación. Simbólicamente, llegaba el gran cambio que soñó Sam.

La génesis de ese himno revela los recovecos del tráfico entre creadores blancos y negros. En actos a favor de los derechos civiles, Cooke escuchó impresionado una plegaria dylaniana: aunque ahora suene desgastada por el uso, «Blowin' in the wind» podía entonces unir multitudes. Sam decidió que aquel movimiento necesitaba algo similar, pero empapado de la sensibilidad afroamericana. Compuso «A change is gonna come» con el sonido y el lenguaje de las iglesias negras.

No pretendía reemplazar «Blowin' in the wind», que Sam incluso incorporó a su repertorio: eran declaraciones complementarias, la requisitoria y la profecía. Así lo entendió el propio Dylan: en 2004, invitado a participar en un concierto conmemorativo de los 70 años del Apollo neoyorquino, en un raro gesto de complicidad política, Bob interpretó «A change is gonna come».

Cooke protagonizó desafíos tan audaces como la decisión de electrificarse de Dylan. Niño prodigio del *gospel*, solista de los sublimes *soul* Stirrers, conmocionó al mundo religioso al pasarse a la música profana en 1956 (primero, con seudónimo). Ya decidido a volcarse en el pop, alternó el repertorio más juvenil con el material para adultos. Cooke aspiraba a hacerse un hueco en el circuito de los *nightclubs*, tipo Copacabana. Hoy nos sugiere conservadurismo estético y vital, pero, profesionalmente, tenía sentido cuando los artistas negros solían actuar en antros terroríficos, por cantidades ínfimas.

Disfruto ahora mismo de *You send me*, triple CD de Not Now que retrata ese momento: 15 temas de ferviente *gospel*, 39 muestras de sus primeros acercamientos al pop. Aclaro que apreciar hoy a Sam requiere cierto esfuerzo: debió lidiar con

arreglos blandos, empalagosos coros femeninos, material inadecuado. Y, con todo, esa voz se imponía.

El asunto se complica, ya que grabó para cinco compañías y eso dificulta la confección de antologías panorámicas. Además, sus últimos *masters* —incluyendo sus producciones para el sello SAR— cayeron en manos del voraz Allen Klein, que luego también arrebató la obra de los Rolling Stones en los sesenta. Por pura codicia, Klein impidió la edición de un retrato completo del mejor Sam Cooke. Estúpida jugada: dentro de pocos años, todas sus grabaciones estarán en el dominio público y cualquiera podrá prepararlo, con más o menos acierto.

En descargo de Klein, se redimió con su generosa participación en la mejor biografía de Sam, *Boogie dream*, de Peter Guralnick. Un tomo demasiado grueso — 749 páginas— para que alguien lo traduzca pero que cuenta minuciosamente su prodigiosa vida y miserable muerte. Y el estrambote escandaloso, cuando la viuda se casaba, pocas semanas después, con uno de los protegidos del cantante.

Esa tragicomedia se desarrollaba en el invierno de 1963-64. Unos meses antes de que triunfara la música que Sam Cooke estaba definiendo vocalmente. El *soul* de Otis, Smokey, Solomon, Marvin, Bobby Womack, Al Green. Hay que fijarse, pero, flotando sobre todos ellos, allí está Sam, pulcro y risueño.

ETTA JAMES, LA FIERA NUNCA DOMADA

Pudo equivocarse a la hora de escoger amantes, pero Etta James nunca desperdició sus poderes: durante su época dura, el redactor de estas líneas acudió a verla una noche a un pequeño restaurante del downtown de Los Ángeles. En un escenario mínimo, con una banda elemental, dio cumplida cuenta de sus clásicos ante dos docenas de comensales... y desapareció nada más cobrar, a pesar de que había accedido a darme una entrevista. Lo urgente es lo urgente.

Etta James, que falleció ayer [20 de enero de 2012] en un hospital de Los Ángeles víctima de leucemia, era la proverbial dama de armas tomar. En 2009, arremetía contra Barack Obama, que prefirió llamar a Beyoncé Knowles para las celebraciones de su toma de posesión en Washington. El presidente y su esposa bailaron acaramelados con «At last», uno de los grandes éxitos de Etta, pero cantado por Beyoncé.

Otra suplantación más, que dolía por venir de quien se suponía lo bastante sensible para evitar esos deslices. Llovía sobre mojado, dado que Etta James había sido encarnada por Beyoncé en la película *Cadillac Records*, un retrato de la discográfica Chess que se tomaba muchas libertades con la historia real de Etta. Su indignación resultaba comprensible: Beyoncé, el modelo *fashion* de feminidad negra, se llevaba toda la atención mientras ella, la original, solo podía actuar en locales modestos.

Y es que Etta James siguió trabajando hasta que su cuerpo dijo basta, debilitado por la leucemia y el alzhéimer. En noviembre, Verve / Universal publicó *The dreamer*, un disco de *soul* sorprendentemente robusto, y no digamos para tratarse de una cantante de 73 años. La jubilación nunca fue una opción para artistas como Etta James, que no componían y que no recibieron suficiente compensación de muchas de las discográficas que contaron con sus servicios.

Paradigma de las glorias y miserias de la música negra, Jamesetta Hawkins nació en Los Ángeles en 1938. Nunca conoció a su padre, posiblemente blanco (ella sospechaba que pudo ser Minnesota Fats, un maestro del billar inmortalizado en la película *El buscavidas*). Educada musicalmente en la Iglesia baptista, era menor de edad cuando llamó la atención de Johnny Otis, otro extraordinario vividor, que la lanzó con una canción lujuriosa, «Roll with me Henry», púdicamente rebautizada en la galleta del disco como «The wallflower».

Tuvo más éxitos considerables durante la segunda mitad de los años cincuenta, pero su visibilidad aumentó en 1960, cuando fichó para el sello Chess, en Chicago. Leonard Chess la vio como vocalista de amplio espectro y la hizo grabar desde baladas empapadas de violines («Trust in me» o la citada «At last») hasta sesiones de *jazz*, aparte de un incendiario directo, *Etta James rocks the house*. Con la eclosión del *soul* a mediados de los sesenta, Etta pudo sacar al aire todos sus recursos de mujer brava y lenguaraz. Fascinó al gran público con «Tell mama» y la dolorida «I'd rather go blind», ambas grabadas en 1967 con los músicos blancos de Muscle Shoals, en Alabama.

Aquello se torció poco después. La muerte de Leonard Chess provocó la decadencia de su compañía, incapaz de proporcionar el impulso que necesitaba Etta. Aún peor: ella, que había flirteado con muchas drogas, se convirtió en heroinómana. Los años, las décadas, se fundieron en un vertiginoso carrusel de malas compañías, detenciones, condenas, intentos de desintoxicación. Aunque también hubo discos con admiradores como el productor Jerry Wexler, responsable del potente *Deep in the night*.

Con la ayuda del experto David Ritz, explicó sus altibajos vitales en una descarnada autobiografía, *Rage to survive: the Etta James story* (1995). Se podía permitir la sinceridad, ya que su carrera se volvió a enderezar a finales de los ochenta. No pudo tomar el puesto de Janis Joplin, como fantaseaban algunos productores, pero facturó discos espléndidos en Island y Private Music. Solucionó elegantemente

caprichos —o encargos— como *Mistery lady*, colección de piezas identificadas con Billie Holiday, y *Christmas*, canciones navideñas.

La reedición de su material clásico, en antologías del calibre de *R & B dynamite* o *The Chess box*, ayudó a situarla históricamente. Había en ella un descaro natural, que explica tanto sus andanadas contra Obama y Beyoncé, como las audacias en su repertorio. Para consternación de sus doctores, su reciente disco contenía odas al alcohol y al tabaco, aparte de una insospechada versión de «Welcome to the jungle», de Guns N' Roses.

LA HIPERSEXUALIDAD DE R. KELLY

Sexo, chantajes, un artista de creatividad torrencial, la aparente impunidad de los poderosos, corrupción en Chicago... la historia lo tenía todo. De hecho, solo faltaba Barack Obama, estrella ascendente en la comunidad afroamericana de la ciudad. No me podía resistir y no lo hice (un colega, Jim DeRogatis, me soplaba detalles no publicados). El proceso se arrastró durante 2007 y 2008; R. Kelly fue declarado inocente por un jurado. El cantante ha seguido en activo pero su carrera posterior ha perdido brillo. Todavía le escucho con placer aunque me inquiete su facilidad, su simpleza, su falta de verdadera ambición.

Que truenen los metales, que se alcen los coros uniformados, que salga el batallón de bailarinas sin túnicas: vamos a hablar de R. Kelly, un gigante de la música afroamericana. Aun a riesgo de sonar como una biografía promocional, debemos recurrir a las cifras: desde que comenzó a grabar bajo su nombre, en 1993, ha despachado unos 38 millones de discos. Ha colocado más de cincuenta temas en las listas de éxitos de lo que allí llaman *rhythm and blues* (R&B), 13 de los cuales llegaron al número uno.

Pero su impacto está circunscrito esencialmente a EE. UU. (más específicamente, a la comunidad negra). Así que, en Europa, mejor recurrir a las comparaciones, aunque parezcan simplonas. Podríamos afirmar que Kelly es tan prolífico como Prince. Ha publicado una docena de álbumes, varios de los cuales son dobles. Al igual que el músico de Minneapolis, es un artista superdotado, capaz de desarrollar música suntuosa sin ayuda externa. Desde luego, no posee la paleta desbordante de Prince: su especialidad son las baladas, aunque también facture algo de *hip-hop* o

remezclas bailables. Dentro de esos parámetros, su creatividad luce incontenible: aparte de su discografía propia, ha confeccionado éxitos para Michael Jackson, Luther Vandross, Britney Spears, los Isley Brothers y numerosas luminarias del R&B.

En España, el aranbi no es una música mayoritaria, pero atrae a un público fiel, con poder adquisitivo: se distribuyen los discos de R. Kelly, aunque difícilmente se escucharán fuera de programas especializados. Los puristas gritarán ¡herejía!, pero podríamos sugerir que estamos ante la reencarnación del sublime Marvin Gaye, un vocalista de alta expresividad y poderosa sensualidad.

Maticemos. El disco más célebre de Marvin es *What's going on* (1971), dolorida panorámica de unos Estados Unidos traumatizados por la guerra de Vietnam y los conflictos raciales. Por el contrario, R. Kelly nunca ha sentido la tentación del comentario social. Sus preocupaciones se limitan al sexo y al amor. Suele ir más allá de las metáforas tipo Marvin, lo de «Sexual healing» (Curación sexual) o «Let's get it on» (Vamos a montárnoslo). R. Kelly prefiere mostrarse explícito cuando canta, cuando se dirige a su pareja y cuando está pagando a *strippers* o seduciendo a *groupies*.

Aun con semejante reputación, millones de sus fans se quedaron noqueados al ver a Robert Sylvester Kelly (Chicago, 1967) convertido en el más famoso delincuente sexual del país. Su expediente se abrió en 2002. El *Sun-Times*, un periódico de su ciudad natal, recibió una cinta de vídeo donde se le veía en pleno zafarrancho carnal: baile erótico, felaciones, masturbación, lluvia dorada, etcétera. Podía interpretarse como sexo mercenario: Kelly entrega dinero a su *partenaire*, que se comporta con las maneras distantes de una profesional mientras él ordena. El problema: ella, reconocida como la sobrina de una colaboradora del cantante; no ejerce la prostitución. Y en el momento de la grabación —que por la música y los *spots* publicitarios que se oyen de fondo, se supone que data de 2000— tenía 14 añitos.

Pocas semanas después, la cinta se vendía en las calles de los barrios negros de Estados Unidos: cinco dólares por copia, o menos si el cliente estaba dispuesto a regatear. Había sido bautizada *Rated R. Kelly triple XXX, Vol. 1*. Y lo de la numeración no era gratuito: al poco circulaban otras dos cintas similares. Se paró una cuarta grabación donde la compañera de juegos era adulta: la esposa (¡y cantante de góspel!) de un popular jugador de béisbol; estaba en poder de un chantajista, que fue atrapado.

Para entonces, R. Kelly ya había sido fotografiado con el uniforme color naranja que las autoridades estadounidenses reservan a los presos. Abierta la veda contra el cantante, la policía de Davenport (Florida) irrumpió en su segunda residencia y halló fotos comprometedoras con la adolescente del primer vídeo. Pero, en el calor de la cacería, los sabuesos de Florida olvidaron pedir la orden de registro, y la causa fue archivada. El sumario contra R. Kelly se dirime exclusivamente en Chicago, donde el 5 de junio de 2002 fue encartado por generar pornografía infantil.

Lo pasmoso es que, cinco años después, todavía se ignora cuándo se pondrá en

marcha el juicio. Incluso en la nación de los abogados expertos en triquiñuelas, tal retraso no tiene precedentes: en un periodo similar, Michael Jackson fue denunciado, enjuiciado y declarado inocente. Obviando la posibilidad de que —saben, no sería la primera vez— se haya sobornado a funcionarios del Estado de Illinois, la táctica de la defensa resulta transparente: cuando llegue la hora de testificar, la víctima será irreconocible. De hecho, ella ha negado ser la actriz del vídeo.

Frente a su actitud, la identificación positiva de su tía, la cantante Sparkle. Más la mala baba del hermano de R. Kelly, Carey, quien insiste en que quisieron convencerle para que se comiera el marrón, reconociéndose como el hombre de la cinta; a cambio, recibiría una casa, un contrato de grabación y 50.000 dólares. Y los antecedentes extraoficiales de R. Kelly, que le muestran como un depredador de menores.

Llegamos al meollo: el mundo de la música negra es orgullosamente machista. Aunque no superen los excesos de algunos raperos, que reducen a las mujeres a objetos sexuales de sus vídeos y sus letras, los vocalistas de R&B disfrutaban de una enorme tolerancia. De R. Kelly se rumoreaba que rondaba por los alrededores de su antiguo instituto, acercándose a las alumnas más bellas y soltando una aceitada versión del «yo puedo hacerte una estrella».

Y no siempre mentía. En 1991, Kelly comenzó a trabajar con la cantante Aaliyah: ella tenía 12 años; él, 23. Su primer disco incidía en esa diferencia: se llamaba *La edad no es más que un número*. En 1994, Kelly y Aaliyah se casaron en secreto; en el certificado correspondiente, ella mentía al proclamar que era mayor de edad. Cuando despegó la carrera de Aaliyah, su familia se anticipó al previsible escándalo y logró la anulación del matrimonio. Se supone que no se volvieron a ver y nunca comentaron públicamente su relación. Aaliyah falleció en 2001, al estrellarse su avioneta en las islas Bahamas, donde estaba rodando un vídeo.

R. Kelly se volvió a casar en 1996, también con una chica del medio: Andrea Lee, bailarina y coreógrafa, de 22 años. Con dos hijas, están divorciándose, y ella ha conseguido una orden de alejamiento alegando que el cantante se pone agresivo. Paradójicamente, la violencia también puede acompañar a algunos divos del R&B romántico. Un tal Henry Love Vaughn, que se describe como tutor musical de R. Kelly, confesó que su «discípulo» le vapuleó cuando exigió una compensación económica como coautor de algunos temas; la denuncia no prosperó. Poco después, R. Kelly fue atacado con un *spray* de gas irritante por un miembro del equipo de Jay-Z, gran factótum del *rap*: estaban promocionando su disco conjunto, *The best of both worlds*, y R. Kelly fue despedido de la gira; ambos se lanzaron demandas millonarias, todavía pendientes de resolución.

Estamos, no lo olviden, en Estados Unidos, donde el deporte nacional es pleitear y exprimir al contrario. También es el país de los veredictos increíbles. Dicen que R. Kelly puede evitar la cárcel. Se supone que sus leguleyos refutarán que el cantante sea la persona que dirige la acción sexual tras soltar unos billetes verdes. Una vez sembrada la duda, desarrollarán la teoría de la conspiración: como todo triunfador,

Kelly se ha hecho enemigos poderosos, gente que le quiere hundir. Finalmente jugarán la carta racial, al modo de O. J. Simpson.

La teoría, aceptada por parte de la comunidad afroamericana, es que The Man (El Hombre, el poder blanco) siempre intenta destruir a las figuras negras que ganan millones y rehúsan seguir la moral dominante. Y R. Kelly no es un Michael Jordan (aunque el cantante y el deportista sean amiguetes). Su carisma le hace peligroso: su apodo artístico —desafortunado, considerando la naturaleza de las acusaciones— es «el flautista de Hamelin del R&B».

En sus primeras comparecencias ante el juzgado, encorbatado y circundado por guardaespaldas, le jaleaban entregadas admiradoras femeninas. Hasta apareció misteriosamente un coro de niños que entonó algunos de sus éxitos para-todos-los-públicos. Pero el tedio del procedimiento judicial ha ido alejando a fieles y curiosos. Y han hecho acto de presencia airados detractores: R. Kelly no goza de apoyo unánime entre la gente de su raza. Los locutores de radio políticamente correctos se niegan a programar sus discos. Las asociaciones de víctimas de delitos sexuales lamentan la impunidad con que actúan Kelly y otros menoreros.

Como recordarán los lectores de *La hoguera de las vanidades*, la novela de Tom Wolfe, estos juicios de «perfil alto» atraen a oportunistas de todo pelaje, buscando réditos políticos o económicos. Dos de los «líderes comunitarios» que encabezaban el movimiento contra Kelly resultaron ser personalidades poco recomendables. Uno pretendió extorsionar al cantante con la citada cinta donde retoza con la esposa del deportista. Otro, un reverendo contratado para una oficina estatal de defensa de la infancia, metió la zarpa en los fondos que tenía a su disposición.

Cinco años después de que se destapara el asunto aumenta la frustración de los luchadores contra la paidofilia. Se han enterado de que, en varias ocasiones, R. Kelly pactó generosos arreglos extrajudiciales con chicas que cedieron a las exigencias sexuales del cantante, experto en utilizar su edad y su posición; una se vio forzada a abortar, otra se enteró de que los colegas de Kelly disfrutaban de vídeos con sus encuentros íntimos. Una antigua novia, Kim L. Dulaney, ha escrito *Star struck: an american epidemic*, ficción que retrata a un vocalista obsesionado por las jovencitas.

Por si no hubiera suficiente carnaza, R. Kelly dirige y protagoniza *Trapped in the closet*, un culebrón que define como su versión de *Mujeres desesperadas*. Se trata de una historia enrevesada de infidelidades, tiros e imposibles giros argumentales en breves capítulos, que se pueden descargar o comprar en DVD. Lo describen como una *hip-hopera*: contiene música narrativa donde Kelly canta, incluso adoptando una voz femenina. Eso y el guiño del título (*Atrapado en el armario*) parecen calculados para sustanciar otra revelación de su hermano Carey: que el secreto de R. Kelly es su bisexualidad.

Mientras latén todas estas polémicas, el cantante guarda silencio. Su ego se mantiene en las alturas. En el penúltimo número de la revista *Hip Hop Soul* se proponía como heredero de su héroe: «Soy el Muhammad Ali actual, el Marvin Gaye

actual, el Bob Marley actual, el Martin Luther King..., todos los grandes que llegaron antes que nosotros. Y mucha gente está comenzando a darse cuenta de ello». No hay palabras para responderle.

RAROS, MALDITOS, INSUMISOS

SE APAGÓ EL CANDIL DE SYD BARRETT

A partir de Syd, se estableció el paradigma del artista de culto: universo estético propio, escasa obra, mínima acogida en su tiempo. Y alguien que se emperra en escarbar entre las ruinas para compartir sus hallazgos con el mundo; en este caso, fue Nick Kent, con una serie en el New Musical Express de la mejor época.

Syd Barrett, fundador de Pink Floyd, murió el viernes 7 [de 2006] en su casa de Cambridge, víctima del cáncer; otras fuentes hablan de diabetes y sugieren que el fallecimiento fue posterior. La confusión sobre la fecha de la muerte se ajusta al carácter de este artista misterioso. De verdadero nombre Roger Keith Barrett, abandonó el negocio de la música en 1971. Se acogió al cuidado de su madre y de sus cuatro hermanos tras años de excesos con sustancias alucinógenas.

La última vez que se habló de Syd Barrett fue a comienzos de año: el 6 de enero cumplía los 60 años de edad y fueron muchos los medios que se acordaron de él. Por esas fechas, los familiares de Barrett redoblaron la vigilancia: no querían que acudieran periodistas y equipos de televisión a burlarse de él. Resultaba fácil: Barrett carecía de maldad y se dejaba liar si se le pillaba solo en casa o haciendo la compra en el supermercado. Con el pelo rapado y pasado de peso, en nada se parecía al taciturno adonis que era objetivo principal de las groupies en el Londres hippy.

Estudiante de Arte, Barrett se unió en 1965 a Roger Waters, Nick Mason y Rick Wright, aspirantes a arquitectos entonces entregados a la música. Era un líder nato y decidió que el nombre del grupo fuera Pink Floyd, partiendo del de dos oscuros *bluesmen* rurales, Pink Anderson y Floyd Council. Pero el pop londinense estaba cambiando velozmente y, en 1966, el popular *rhythm and blues* adquirió formas muy fantasiosas, que se denominaron «psicodelia» por —supuestamente— reflejar la experiencia del LSD, droga que había sido legal durante varios años.

Capitaneado por el carismático Barrett, el grupo se colocó en la primera línea del pujante movimiento *underground* en la capital británica, aunque sus ambiciones eran más estéticas que políticas. En 1967 consiguieron dos éxitos («Arnold Layne», «See Emily play») y editaron su primer elepé, *The piper at the gates of dawn*. A finales de ese año, sus compañeros comprobaron que Barrett ya no podía funcionar en directo:

el consumo masivo de drogas le fue convirtiendo en un músico poco fiable en el escenario y, muchas veces, un vegetal fuera de los focos.

Pragmáticos, los miembros más estables de Pink Floyd alistaron a David Gilmour, guitarrista amigo de Cambridge, para cubrir a un Barrett que se acercaba a lo catatónico. En abril de 1968, finalmente fue despedido del grupo; los mánagers se solidarizaron con él y también dejaron el proyecto. Ese año se publicó el segundo LP de Pink Floyd, *A saucerful of secrets*, con mínima aportación de Barrett.

Las canciones de Barrett ejemplarizaban las particularidades de la psicodelia londinense. Que enlazaba con la tradición británica del *nonsense* y encajaba en el universo de *Alicia en el país de las maravillas*. También se solidarizaba con excéntricos inofensivos: el protagonista de «Arnold Layne» robaba ropa femenina. Musicalmente, era una psicodelia dulce, alejada de las robustas exploraciones instrumentales de los grupos de San Francisco o Tejas.

En sus discos en solitario, Barrett derivó hacia un sonido más bucólico y vaporoso, a veces infantil. Fueron *The madcap laughs* y *Barrett*, editados ambos en 1970. Pero su contacto con la realidad era cada vez más tenue, como muestran los temas inéditos y/o incompletos que salieron en *Opel* (1986). Y él mismo, tras no hallar alivio en el tratamiento psiquiátrico, decidió refugiarse en la casa de Cambridge donde vivía su madre.

Poco se volvió a saber de él. En 1975 visitó a Pink Floyd mientras se grababa *Wish you were here...* y sus excompañeros tardaron en reconocerle. Ese disco contenía precisamente un hermoso homenaje, «Shine on crazy diamond». Para Gilmour y compañía, los problemas de Syd eran intrínsecos, aunque se complicaron con sus excesos. La Seguridad Social británica coincidía con esa valoración: reconoció a Barrett como enfermo mental y le pagaba una pensión de inválido total. En realidad, sus ingresos principales seguían teniendo origen musical: siempre se vendieron los discos que hizo con o sin Pink Floyd, aparte de que, comenzando con David Bowie, muchos artistas grabaron sus composiciones.

Esta fascinación por Barrett fue mirada con sospecha por el resto de Pink Floyd. Se usaba para minusvalorar la segunda etapa del grupo y, peor, para trivializar una tragedia: Barrett quedaba convertido en un mártir, un héroe romántico, un psiconauta que sufrió por todos nosotros. El fanatismo llegó a tal grado que se comercializó, primero en VHS y luego en DVD, una filmación muda de lo que se anunciaba como «el primer viaje en ácido de Syd Barrett». Es preferible recurrir a *The Pink Floyd & Syd Barrett Story* (Sony / BMG), reciente doble DVD que junta evocaciones de quienes vivieron su desintegración con recreaciones musicales de admiradores como Robyn Hitchcock y Graham Coxon.

JOHN CALE: EL ZEN GALÉS

El grupo español al que se menciona al final de este perfil fueron Los Ronaldos. En cuanto Cale quiso meter mano en su música, le respondieron con un ladrido. Años después, reconocieron apenados su error: ¿cuál era el sentido de pagar a un creador si no estabas dispuesto a, por lo menos, probar sus sugerencias? En aquellos tiempos de vacas gordas y papanatismo nacional, se podía contratar a un productor más por sus dimensiones míticas que por lo que efectivamente podía aportar a un proyecto.

Tiene un currículum apabullante, pero John Cale también se merece nuestra simpatía por su comportamiento cotidiano. Si en el *rock* existieran equivalentes a las medallas militares, debería reconocerse su heroísmo: lleva más de 40 años soportando resignadamente los desplantes y las mezquindades de ese monstruo llamado Lou Reed. A Lou, ya se sabe, siguen atribuyéndole todos los méritos de The Velvet Underground, cuando parece evidente que el galés diseñó muchas de sus rupturas sonoras.

John Cale es un genuino caballero: continúa cantando a Leonard Cohen aunque el canadiense le ganó por la mano cuando ambos competían por la misma mujer. Posee una formación académica, experiencias en la música repetitiva neoyorquina y con orquestas sinfónicas, pero no alardea de ello: juega en el campo del *rock* y reconoce su esencia ruda. Sirvió de interlocutor eficaz entre la calle y los despachos: fue el productor-para-proyectos-difíciles de Elektra e Island Records, cuando aquellas discográficas eran modelo de valentía.

Le protege su aplomo europeo. Viene de los valles mineros de Gales y pertenece a una de esas familias proletarias que creen en la superación por la educación. Fue reconocido por la BBC como niño prodigio, ganó una beca Leonard Bernstein para estudiar en Estados Unidos, esquivó las manos ansiosas de Aaron Copland. Sin embargo, nunca perdió las mañas callejeras, que le permitieron sobrevivir en los antros del *downtown* neoyorquino o en la zona decadente de Los Ángeles.

Sin darse aires de genio, Cale explora sentimientos complejos con una paleta musical que va desde las orquestaciones suntuosas (*Paris 1919*) a los fondos ásperos (*Helen of Troy*). No se le conocen grandes concesiones al mercado; para mantener viva su carrera, sabe manejarse con compañías grandes y pequeñas, editando —excepto en tiempos de turbulencia personal— un disco por año. Le ayuda una decisión trascendental: dejó las drogas y, en compensación, se convirtió en un fanático de la moda. En su pragmática opinión, «es igual de caro pero al menos terminas con los armarios llenos de ropa agradable».

Sí, Cale puede dar hasta miedo: durante la época *punk*, parecía un psicópata con aquella máscara de portero de hockey; hasta se fotografió con una camisa de fuerza.

Pero se trataba de imposiciones del guión. La prueba es que, como productor, demostró una extraordinaria cintura a la hora de lidiar con artistas problemáticos. Alguien tan aparentemente cerebral logró encauzar los primeros ímpetus de The Stooges, Jonathan Richman & The Modern Lovers o el Patti Smith Group.

En el estudio, rechazaba el modelo bonapartista: contratado por un grupo español de los ochenta, vio desechadas sus opiniones y, en vez de discutir o conspirar, se lavó las manos. «La vida es demasiado corta para pasarla peleando», resumió luego. Deberíamos preguntarnos, igual que en el título de su autobiografía: «¿Cómo se dice zen en galés?».

YOKO ONO: “SIEMPRE SUPE QUE ME ADELANTABA A MI TIEMPO”

La mujer-dragón se mostró cordial a lo largo de la conversación. Unos años después, conocería su faceta más inflexible. Preparando los textos para unos librodiscos de su difunto marido, que sacó El País, sufrimos la particular censura de Yoko o sus empleados. Estábamos obligados a enviar traducciones de mis escritos, a los que a veces ponían objeciones absurdas; así, no se podía usar la palabra «orgasmo» para referirse al clímax de «Kiss kiss kiss». Sus decisiones iban a misa.

Yoko Ono (Tokio, 1933) lleva una buena racha en lo que respecta a la aceptación de su música. Las remezclas para la pista de sus temas «Walking on thin ice» y «Everyman... everywoman» llegaron a la cima de las listas *dance* de Estados Unidos en 2003 y en 2004, una alegría para alguien que se pone a bailar «en cuanto suena algo optimista». Hoy [6 de febrero de 2007] se edita internacionalmente *Yes, I'm a witch*, un disco llamativo donde figuras actuales reconstruyen grabaciones de la artista japonesa. Entre los participantes aparecen Peaches, Le Tigre, Polyphonic Spree, The Flaming Lips, Cat Power, Antony, Craig Armstrong o DJ Spooky.

Yoko no disimula su entusiasmo ante ese reconocimiento por parte de un inquieto sector del pop contemporáneo: «Son artistas del mundo *indie* que no trabajan para grandes compañías. Si yo empezara ahora, seguramente seguiría su camino: en actitud, me considero una artista *indie*. Gracias a mi hijo Sean, he podido tratar a esos grupos y admiro su pureza creativa. Muchos de ellos son tan adictos al trabajo como yo».

Quizás ya no sea válida aquella queja de John Lennon: «Yoko es la artista famosa menos escuchada en el mundo». Una risita: «Siempre creí que me adelantaba a mi tiempo, y esto me lo confirma. Para *Yes, I'm a witch*, la discográfica llamó a muchos grupos y solistas; todos aceptaron. Yo elegí los que me interesaban más y les di máxima libertad: podían coger cualquier tema mío y recrearlo a su gusto; incluso, podían usar tomas alternativas. La mayoría prescindió de los fondos instrumentales —que eran demasiado *rock* para el sonido que se lleva ahora— y construyó una instrumentación totalmente nueva alrededor de mi voz».

Cuesta creer que Yoko aceptara a ciegas semejante reinención de su obra. Reconoce que pasaron un filtro: «En algún caso pedí que se modificaran detalles, pero la verdad es que me llegaron trabajos muy cuidados, muy respetuosos. Hay casos, como el de Flaming Lips, en los que realmente se ha hecho una obra nueva a partir de lo que eran chillidos míos». Asegura que los participantes han sabido llegar al corazón de las letras: «Me gustan mucho los temas más fantasiosos, pero me emocionó “Revelations”, que ahora es una canción de *piano bar*, con Cat Power acompañándome».

Los colaboradores también piropean a Yoko. Peaches: «Trabajar en “Kiss kiss kiss” me hizo darme cuenta de lo futurista, audaz e inventiva que era Yoko en cuanto a su enfoque de la música». Johanna Fateman, de LeTigre: «Yoko Ono siempre ha sido una heroína para nosotras, una influencia indudable: es una artista que habita un espacio en que se solapan la cultura pop, el arte conceptual y el activismo».

Buena parte de *Yes, I'm a witch* enfatiza el mensaje feminista de Yoko. «Lo de titularlo *Sí, soy una bruja* no es casual: las mujeres debemos rescatar esos estereotipos machistas. Es evidente que la resistencia a mi música tenía mucho que ver con el hecho de que viniera firmada por una mujer, y encima asiática. Quiero decir, en el circuito de la vanguardia había artistas masculinos que tenían una expresión más extremista que la mía y se les reconocía su valentía. Para mí, solo había insultos y bromas. Se me culpaba de la separación de los Beatles y me hicieron pagar algo de lo que no fui responsable».

¿En qué momento advirtió que había una mayor comprensión hacia sus propuestas sonoras? «John lo intuyó antes que yo. Estaba en un club en 1980 y escuchó a los B-52's y otros grupos de *new wave*. Me llamó excitadísimo: “¡Los chavales están acercándose a lo que tú hacías!”. Luego, tras su muerte, sentí una ola de simpatía que traspasaba lo personal y llegaba a lo artístico. El disco de versiones de mis temas [*Every man has a woman*, 1984] partió de una idea de John, pero me encantó que participaran Elvis Costello y otros cantantes a los que no habíamos tratado nunca».

Las condiciones exigidas para esta entrevista pasaban por no despegarse de la actualidad —el lanzamiento de *Yes, I'm a witch*—, pero, a estas alturas del partido, vale la pena intentar acercarse a otros asuntos. Como la agresividad con que Yoko vende el legado de Lennon. Responde con cierta tensión pero de forma contundente:

«No creo haber hecho nada extraordinario. Si no hubiera sacado nada, me dirían que me había olvidado de John. Lo cierto es que, en estos tiempos, si no usas la mercadotecnia, desapareces de la memoria de la gente. Por eso, procuro que cada año haya alguna novedad de John, sea una reedición o un documental o una antología. Todo se ha hecho con gusto, no ha sido como con Elvis Presley».

Sin embargo, quedan curiosidades inéditas: en discos piratas, circulan simpáticas grabaciones caseras de John, realizadas durante sus años de invisibilidad en el Dakota neoyorquino. Yoko no parece entusiasmada por ese material: «Eran entretenimientos, chistes musicales que hacía para nuestro hijo, versiones humorísticas. Pueden tener cierto encanto, pero dudo de que representen a John como artista».

Bien, también hay muchos que lamentamos que Lennon sea representado por «Imagine», que es intelectualmente incongruente y melódicamente previsible. Yoko no entra al trapo: «Puedes pensar lo que quieras, pero “Imagine” tiene un poder mayor que otras canciones más complejas de John. Saben cantarla los niños de todas las razas. Es el himno mundial del deseo de paz».

MANU CHAO. LA VIDA LIBRE

Coincidí con su padre, Ramón Chao, en la revista Triunfo, durante los años setenta. No sé si ese detalle laboral me facilitaba las cosas a la hora de entrevistar a Manu o, por el contrario, me situaba, a sus ojos, nítidamente en la Tierra del Pasado. Tuvimos nuestros agarrones, pero, en el momento de esta entrevista, todo estaba calmado. Hoy, lamento el prolongado silencio de Manu: me cuentan amigos mutuos que acumula en su disco duro media docena de nuevos álbumes (uno de ellos es citado en el texto), a los que prefiere no dar salida, vista la depreciación de la música.

En septiembre [de 2007] lanza ‘La radiolina’. El hombre más libre del negocio musical vendrá esta tarde a ensayar. Estamos en el callejón del Salamandra, un club de rock de L’Hospitalet de Llobregat. Sin camisas, músicos y técnicos dan patadas a un balón mientras esperan a que se materialice su cabecilla. Caso raro el de este artista, que vende millones de discos y convoca multitudes: carece de local de ensayo fijo. Si se le acercan actuaciones, llama y pide que le cedan durante unos días un espacio. Luego, compensa el favor haciendo un concierto. El boca a boca llena

inmediatamente un recinto como el Salamandra, con capacidad oficial para 500 personas.

Cuando aparece Manu Chao (París, 1961), decidimos que un club vacío es un lugar incómodo para una entrevista. Cruzamos la avenida de Carrilet, hacia un bar donde le conocen. Un dicharachero camarero cubano le hace los honores; también es un cantante lírico, especializado en boleros, algo que demuestra al momento. Y quiere actuar con su cliente: «Yo te canto “Dos gardenias” o algo así». Manu acepta inmediatamente la oferta: «Pues te pasas el viernes por el Salamandra, a eso de las doce de la noche». El espontáneo reclusa: «Oh, a esa hora todavía estoy trabajando».

Son las cinco de la tarde y Manu confiesa que acaba de levantarse, que no ha desayunado. Al punto llegan platos de queso, jamón, pan con tomate. Entre bocado y bocado, explica las razones de que las próximas actuaciones sean en pequeño formato: «Cinco o seis músicos formamos un comando, algo con mucha movilidad. Me encantan los metales, pero eso supone contar con [el trompetista napolitano] Roy Paci, que ahora está defendiendo su propio proyecto, Aretuska. La banda se pone entonces en 12 personas y ya no es posible juntarse de una semana para otra».

Se ríe: «A veces, algún músico se queja. Puede que, tras seis horas de ensayo, hagamos un concierto de tres horas. Además, luego sigue la fiesta y podemos terminar a las siete de la mañana. Con todo, la de músico es una de las dos profesiones más bonitas que conozco». La otra, asegura, es la de médico: «Cuando me sienta demasiado seco o cansado, dejaré la música y estudiaré medicina, para curar dolores musculares, de huesos. Por ejemplo, los que trabajan en un estudio de grabación tienden a terminar con la espalda destrozada y yo sé arreglarlo. Lo hago de forma intuitiva, pero quisiera tener más conocimientos». Una sonrisa: «En la siguiente vida quiero ser masajista para mujeres».

De momento, ejerce de músico pluriempleado. Quiere continuar produciendo, tanto a novísimos («Sam, un rapero de Mali, que ni fuma ni bebe») como a veteranos («admiro a Elíades Ochoa, el sonero cubano»). Le gusta colaborar en discos ajenos, generalmente de forma minimalista: «Detesto esas grabaciones rebosantes de música, prefiero quitar pistas antes de añadir algo». Mantiene otra formación aún más simple, capaz de tocar en bares, incluso sin amplificación: «Somos los Musicarios, los que asesinamos la rumba. Vamos a sacar un disco que se llamará *Lo peor de la rumba, vol. 1*». Usa Manu un castellano simpático, heredero de construcciones francesas, enriquecido por jerga callejera, neologismos particulares y mucha gestualidad.

Uno de los misterios de Manu Chao es la divergencia entre lo que ofrece en directo y sus discos de estudio. *Clandestino*, *Última estación...* *Esperanza* y, ahora, *La radiolina* son cuidados collages, seductores rompecabezas donde encaja elementos sonoros captados en sus viajes. En vivo, no hay margen para sutilezas: plantea una descarga de *punk*, *ska* y *reggae* para botar. Como si sus dos principales vocaciones, la de creador y la de animador pachanguero, siguieran trayectorias paralelas, de imposible coincidencia.

Su explicación rompe los esquemas: «Son mundos aparte, que necesitan estímulos diferentes. Para grabar funciona muy bien algo de marihuana. Sin embargo, fumar no le viene bien al directo, es preferible un chupito de algo. El alcohol es peligroso en el estudio; al rato, lo que quieres es dejar la computadora e irte a un bar. La maría también tiene consecuencias: no te deja soñar, puede darte pesadillas».

Se anima con el asunto de las sustancias. «La más traicionera es la cocaína. Su mera existencia da mal rollo. Cuando vivía en Madrid, salíamos de marcha por Malasaña; entonces, el combustible del barrio era la coca. Y la gente se pasaba las horas buscando la siguiente raya. Como nosotros no consumíamos, nos manteníamos frescos y nos miraban con sospecha: “Putos franchutes tacaños”. ¡Se corrió la voz de que Manu tenía la mejor coca, pero no invitaba a nadie! La coca es lo peor. Cuando se vende como *crack*, trae armas y violencia. He visto cómo destroza lugares y no es bonito».

Está rompiendo, le advierto, una de las convenciones de las entrevistas con rockeros; habitualmente, solo se permite hablar de drogas hacia el final de la conversación. «Me fastidia toda esa hipocresía. Cuando Mano Negra giró por Colombia [una aventura narrada por su padre, Ramón Chao, en el libro *Un tren de hielo y fuego*], la guerrilla nos dijo que no tendríamos problemas, pero que nos abstuviéramos de consumir drogas. ¡La misma organización que se financia cobrando impuestos por la coca y la marihuana! No les concedo el derecho a regular lo que yo hago con mi cuerpo».

Tiene la flexibilidad de reconocer que cada cultura genera su ritmo y sus apoyaturas. «En Cuba funciono con ron, como todos los nativos. Sé que hay marihuana, y dicen que muy buena, pero nunca he hecho nada por conseguir algo». Mejor: en el país de los Castro le tienen fichado. El pasado año, Manu visitó La Habana para actuar en la Tribuna Antiimperialista, junto al Malecón. En la recepción oficial, un repentista —según otra versión, un grupo de rumba afrocubana— le mandó un aviso musical, sugiriéndole que obviara las referencias a la hierba en su concierto. Asegura hoy que no recuerda recibir ese mensaje y que no se autocensura: «Si los periodistas cubanos me hubieran preguntado por las drogas, habría sido sincero con ellos; otra cosa es que publicaran mis opiniones». ¿Podría resumirlas? «Estoy por la legalización, con los controles que sean. Me parece contraproducente que los Gobiernos dejen el negocio de las drogas a los malos. Odio que ese dinero vaya a las mafias, que son el peor enemigo de la democracia. Intento que lo que consumo no haya pasado por manos sucias».

En el nuevo disco hay una referencia a Tepito, extraordinario barrio de México DF donde todo lo ilegal está a la venta: armas, discos piratas, drogas. «Tepito me cuidó. Hay muchos chilangos [habitantes del Distrito Federal] que no se atreven a ir allá, pero yo paseaba *empeyotado* por sus calles y nada me pasó». Eso, vamos a ser delicados, va frontalmente contra la liturgia del peyote, que requiere ser consumido en el campo, en compañía de algún guía local. «Ya, ya lo sé. Pero yo soy rata de

ciudad y, para mí, la naturaleza es la urbe. Don Peyote fue bueno conmigo. Aprendí el valor de la intuición, algo contrario al racionalismo cartesiano que te implantan en los colegios franceses».

En el fondo, piensa, sigue siendo un racionalista, aunque abierto a lo improbable. En sus estancias en América comprobó la fuerza de la santería y, especialmente, la macumba y el candomblé brasileños. «Llegará el momento en que sea aceptado científicamente, cuando tengamos instrumentos que cuantifiquen las energías positiva y negativa. Yo he recurrido a un brujo cuando alguien me quería hacer mal. Me dijo que debía blindarme, para que el odio rebotara hacia quien me lo enviaba. Y resultó, te lo aseguro».

En verdad, la voluntad del entrevistador era tratar temas menos espirituales. Por ejemplo, su alto grado de autonomía respecto a la industria musical. En 2003, cuando Manu anunció que dejaba Virgin, alegando que no podía seguir con una compañía que acababa de despedir a muchos de sus «colegas», se pensó que era un gesto cara a la galería y que pronto ficharía por otra multinacional. No ha sido así. Trabaja con Because Music, pequeña compañía fundada por un amigo de Virgin, Emmanuel de Buretel. Allí edita sus producciones y discos como *La radiolina*, aunque también ha probado otros canales de distribución: *Siberie m'était contée*, el emotivo disco-libro hecho a medias con el dibujante Wozniak, tuvo en 2004 una buena vida comercial a través de librerías y quioscos franceses.

Un inciso: *Siberie m'était contée* ofrece veintitantas canciones en francés, donde Manu usa la metáfora de París-es-Siberia para explicar algunas decisiones vitales. «Me he pasado demasiados inviernos sin ver el sol. El alma de la gente, las relaciones humanas, todo se entristece y se amarga. Si hay una prerrogativa de *star* que creo haberme ganado es la de vivir bajo un cielo azul, sin nubes grises. Se trata de algo por lo que nunca voy a pedir disculpas. Oye, hay personas que viven en climas fríos y tienen sol en el corazón. Pero mi opción es esta: Barcelona».

Sigamos con el asunto industrial. Manu evita el tono apocalíptico cuando se refiere a la crisis causada por las descargas irregulares. «Después de todo, yo también me formé con copias piratas, casetes que nos intercambiábamos. Y claro que me gustaban más los elepés. De todas formas, el vinilo no ha desaparecido y vamos a seguir usando el CD. Quizá tengamos que cambiar el concepto de obra: un CD retrata al artista en un momento determinado, pero eso puede ampliarse. Aunque *La radiolina* tenga veinte temas, quiero seguir en la misma onda. El mismo nombre lo explica: voy a convertir mi página de Internet en una pequeña radio que vaya difundiendo mis novedades. Al final, *La radiolina* puede que sean treinta o cuarenta canciones».

Eso encaja mal con las angustias que, según Manu, acompañan el proceso de elaboración de un disco largo. «Para mí, cada disco debe ser un viajecito, que te lleve de un punto a otro. Cuando quieres cerrar un disco, descubres que falta, no sé, un nudo que te permita pasar de un bloque a otro. Idealmente, los cuarenta o cincuenta

minutos de un álbum deben ser como una sola canción, que fluya sin sobresaltos. Suelo escucharlo de noche, en la cama. Sin los ruidos de fuera, sin llamadas, compruebas si sobra o falta algo. Hay temas en *La radiolina* que están hechos a última hora para eso, para tapar un hueco».

A Manu le gusta desmitificar el proceso de creación: «Las canciones son bichitos que se reproducen. La misma música te puede servir para dos o más canciones, no entiendo que se me recrimine por eso». Se reconoce el rey del reciclaje: «Voy probando ideas a lo largo de los años. Un tema que estaba en el disco de Amadou et Mariam [músicos ciegos de Mali a los que Manu produjo en 2004] reaparece en *La radiolina*. Hay canciones como “El hoyo” que llevan siglos rodando por Internet. Igual que “The bleedin clown”, que viene de los principios de Mano Negra».

Para grabar, mantiene «un hangar» en Barcelona donde ha montado su estudio. «Bueno, no se parece a los estudios clásicos: allí guardo las guitarras y las mil cajas que me traigo de los viajes y que luego no vuelvo a abrir». En realidad, la tecnología le permite grabar donde se encuentre: «Saco ahora cosas que hice en hoteles, de gira. En el disco duro del portátil está toda mi obra de los últimos años, lo mío y lo que he producido. Y también la materia prima de la que saldrán nuevas canciones».

Es la estrategia del caracol, afirma: la casa a la espalda. «Te da mucha libertad. Estaba en Madrid con Fernando [León de Aranoa] y me puso su *Princesas*. Me quedé tan emocionado que inmediatamente, raaak, me salió la canción para la película, “Me llaman calle”. De un tirón, como un orgasmo. Lo menciono ya que no es lo normal». La relación con las prostitutas que inspiraron la película está entre lo mejor que le ha ocurrido: «Son personas muy fuertes, con humor y un sentido auténtico de la solidaridad. Cuando vivía en Madrid, las veía en la calle del Desengaño —vaya sarcasmo— y me salió el tema “Malegría”. Diez años después estaba en la misma calle, donde ha abierto la sede su asociación, Hetaira. Iba a llevarles el Goya que me dieron por su canción y aproveché para tocarles unas rumbitas. Uno de esos momentos en que sientes que hay una lógica en la vida».

Con el mismo espíritu, Manu se presta a emparejamientos insólitos. Así, está componiendo una canción con ese gigante, Adriano Celentano. «Para mí, siempre fue un modelo. En lo musical, por hacer *rock & roll* cuando era exclusiva de los yanquis. Me inspiró en los inicios, cuando hacía *rockabilly*. En mi barrio mandaban los rockers y te hostiaban si tocabas algo posterior a 1963; Celentano no se quedó allí. Luego fue capaz de enfrentarse con Berlusconi, cuando mandaba sobre todas las televisiones de Italia. Me mandó llamar a su casa del lago de Como, una mansión muy... celentanesca. Tiene el estudio de grabación en el salón, nada de sótanos sin luz. Charlamos de música, no tocamos la política. Para mí, Celentano está por encima del bien y del mal, como Elvis o Maradona».

Ah, hablemos de Diego Armando. «Con Mano Negra, le dediqué “Santa Maradona” y lo agradeció con un artículo en *Página 12* donde me invitaba a visitarle. Claro, fui luego muchas veces a Argentina, pero nunca me atreví a llamarle. Hasta

que Kusturica me pidió música para su documental sobre Maradona. Nos encontramos y le encantó el tema que le hice, “La vida tómbola”. Me gustó su forma de ser: tiene interiorizados los códigos del barrio pobre donde creció. Y vive a flor de piel, vive al momento». Algo que comparten sus amigos musicales, que insiste en enumerar: «Amparanoia, Tonino Carotone, Che Sudaka, que viven en Barcelona o alrededores. Pero también saco al escenario a los de La Colifata, esa emisora de radio que hacen enfermos mentales en Buenos Aires: son poesía pura, aunque no lo sepan».

El Manu Chao de 2007 se revuelve incómodo cuando se menciona su activismo político. «Detesto que me consideren el líder de los antiglobalización, los altermundialistas o como quieras llamarlo. Primero, es un movimiento que no admite líderes. Perfecto: lo más fácil del mundo es corromper a un líder. Segundo, nadie me ve como líder, a algunos les gustará mi música y otros pensarán que soy un payaso. Tercero, es peligroso. Estuve en los actos contra el G-8, en Génova, donde la represión fue fortísima, hubo hasta un muerto. Ahora, los policías han reconocido que tenían orden de machacarnos. No quiero que me confundan con lo que no soy y vayan contra mí».

Asegura que «Politik kills», «Rainin in paradize», «Panik panik» y otras piezas de *La radiolina* contienen sus avisos sobre lo que está ocurriendo. De acuerdo, pero son declaraciones esquemáticas; ¿podría intentar sistematizar su postura ante el presente del planeta? «Dudo que haya alguien al volante». Los que mandan ni siquiera saben hacia dónde nos llevan. Estamos en una carrera entre un sistema que se ha vuelto loco y el instinto de conservación de los humanos. Por eso el movimiento atrae a gente tan diversa. Vas a una mani y están desde abuelitas con sus nietos hasta los del Black Block, dispuestos a enfrentarse a la violencia de los polis. Hacia el final de mi disco hay un tema llamado «Y ahora ¿qué?», una frase que también va en la portada. No tengo respuestas, sé actuar en el día a día, pero ignoro cómo dirigir toda la energía para que sea eficaz y útil para el movimiento. Allí canto: «Y cada día yo lucho para no decaer, / cada día me espanto de tanto rebuscar».

Cada poco, Manu siente el deseo de huir. «Me suele pasar en las giras, quiero olvidar la música y perderme por los callejones de cualquier ciudad. ¿Qué ciudad? Estambul, por ejemplo. Es la mayor urbe europea y todavía no está envilecida por la especulación inmobiliaria, como Barcelona. Cuando me subo al avión para ir a otro país, a otro concierto, me veo gilipollas. Si reconoces un lugar como el paraíso y tienes que marcharte, te expones a una crisis existencial».

Para descomprimirse, suele escapar hacia latitudes menos agobiantes. Por ejemplo, Bamako, la capital de Mali, que descubrió cuando produjo a Amadou et Mariam. «Allí comprobé que lo lento no es negativo, como nos enseñan en la escuela. Para un drogadicto de la velocidad como yo, supone una bofetada en la cara. Debes entender que quedar para tomar un té y comer puede ocuparte todo el día. Aprendí que dormir no es perder el tiempo; es un derecho, al que no voy a renunciar. Dormir diez horas, pasar un día sin hacer nada son libertades bonitas».

También viaja a Brasil, donde crece su hijo. «Yo rechazaba la paternidad, no quería esa responsabilidad. Aún hoy, con 46 años, me niego a reconocirme como adulto: siempre odié la idea del núcleo familiar, los padres y el niño encerrados en su pisito o en su chalé. Tampoco creo que padres e hijos deban estar todo el tiempo juntos. Vi la última vez a mi niño en diciembre, pero sé que está bien y eso me basta. A veces, cuando voy allí, solo me le encuentro a la hora de comer: tiene su vida, anda con su pandilla, va a la playa. Allí, igual que en África, los niños son un proyecto de la comunidad entera, los adultos cuidan de todos. A su lado he revivido algo que había perdido: el sentido poético de la existencia, la capacidad para vivir lo onírico, el reino de la fantasía. Veo una chispita en sus ojos que me maravilla: así era yo... Y me alegro de ser padre».

PATTI SMITH: «RIMBAUD ESCRIBIÓ EL MANUAL DE LA ESTRELLA DEL ROCK»

He entrevistado a Patti Smith en abundantes ocasiones. Recuerdo con cariño este encuentro. Tal vez por lo informal del lugar —estábamos en un aula de La Casa Encendida madrileña, inundada de sol— o por la bondad irradiada por Laura García Lorca, acompañante de Patti.

Hace 30 años, el Patti Smith Group llegaba a España, trayendo la buena nueva de un rock elemental y arrebatado. Una labor apostólica: conectada con Sam Shepard o Robert Mapplethorpe, Patti Smith ejercía de embajadora de la sensibilidad del Bajo Manhattan. Su guitarrista, Lenny Kaye, preconizaba la recuperación del rock de garaje con su recopilación *Nuggets*.

¡Otros tiempos! Ahora, Lenny firma un libro, *You call it madness*, sobre Bing Crosby y otros *crooners*. Y Patti se mueve feliz por museos y centros de arte: «Para mí, Madrid era el Guernica. Y ahora debo sumar esta exposición, lo mejor que he visto sobre Rimbaud. Cartas, documentos, primeras ediciones...».

Se refiere a *Vida y hechos de Arthur Rimbaud*, la muestra comisariada por Lola Martínez de Albornoz que presenta La Casa Encendida, donde Smith actúa esta noche. Lo de celebrar al poeta francés es un hábito para Patti: *Rock'n'Rimbaud* es un espectáculo cambiante donde puede recitar sus poemas y tocar canciones «marcadas por su influencia». ¿Por ejemplo? «Pienso en “Land”, “Easter” y, sobre todo, “Radio

Ethiopia”. Aunque acepto que me pidan “Because the night” o “Gloria”: yo he llegado hasta aquí por Rimbaud. Era una adolescente cuando pillé una copia de *Iluminaciones* y me enamoré de su foto. Tras leerlo, comprendí el poder de las palabras».

Tiene la respuesta preparada si se le interroga por los aspectos sombríos del periodo africano del poeta: «Si comerció con armas, y tal vez con esclavos, no hizo más que lo que era habitual en aquellas sociedades, antes incluso de que llegaran los europeos. Es el mismo caso de Thomas Jefferson: duele la incoherencia entre tener esclavos y firmar la Declaración de Independencia». Hay una diferencia: no hablamos del siglo XVIII de Jefferson. En 1880, cuando Rimbaud apareció por el mar Rojo, todos los países europeos habían renunciado a la trata de hombres. Pero Patti no tiene paciencia para matices: «Era un joven impetuoso, empeñado en labrarse una reputación y una fortuna como comerciante. Al igual que en su poesía, oscilaba entre extremos. Probó todas las formas de hacer dinero y no destacó en ninguna, era demasiado *amateur*. Lo mismo que Jean Genet; se presentaba como ladrón, y carecía de la profesionalidad suficiente».

Smith asegura que Rimbaud fue una inspiración para su retiro de 1980: «No comparo su valentía al marcharse a África con el que yo me fuera a Detroit a criar una familia. Pero sí pensé en él al cambiarlo todo por el anonimato». En el *rock*, hubo quien homenajeó a Paul Verlaine, el amigo de Rimbaud: el cabecilla del grupo Television se hacía llamar Tom Verlaine. Pero nadie se atrevió a invocar directamente a Arthur, aparte de Van Morrison en su «Tore down a la Rimbaud». Sería una obviedad, opina Patti: «Hay Rimbaud en la imagen o la obra de Dylan, Jim Morrison, Hendrix. Veo ecos suyos en Kurt Cobain, en su relación de amor-odio con su público. Sin saberlo, Rimbaud escribió el manual de cómo ser una estrella del *rock* mítica».

PATTI SMITH: POETA, FEMINISTA, EX PUNK

La primera vez que vi actuar a Patti Smith —en Badalona, año de gracia de 1976 — estaba tan excitada que se orinó encima; sí, suena a leyenda urbana pero tengo fotos para demostrarlo. Ahora se controla infinitamente más. De hecho, ha maquillado su historia para convertirla en un camino espiritual hacia el Palacio del Arte; debo ser de los pocos que detectan el artificio y la falsedad en su celebrada crónica de sus años con Robert Mapplethorpe, Éramos unos niños. Con todo,

siempre resulta estimulante conversar con ella. La siguiente entrevista data de 2007.

Tac, tac, tac. Repiquetean sus botas y todas las miradas se vuelven hacia ella. Desgarbada y esquelética, es imposible no fijarse en Patti Smith (Chicago, 1946). En este sobrio hotel londinense choca además su aspecto: desgastados pantalones militares, una chaqueta oscura y una masa de pelo grisáceo. Ni rastros de maquillaje en su cara; a corta distancia se aprecia un tenue bigotillo. Una bohemia en un establecimiento donde abundan los turistas de carteras repletas:

«Me gusta este hotel por la situación: está junto a las librerías de Charing Cross Road. Un amigo tiene aquí cerca una, Red Snapper, especializada en la *beat generation*. Primeras ediciones, editoriales pequeñas... una maravilla. Cada vez que voy allí quemo la tarjeta de crédito».

Pero hoy es día de trabajo, no de compras. Su discográfica ha alquilado un salón del hotel para atender a la prensa. Comida, bebida y ¿el nuevo disco de Patti? No, ella prefiere que suene una añeja grabación de Bob Dylan. Su último trabajo se titula *Twelve* y, efectivamente, son 12 versiones de clásicos del *rock*. Dado que Patti conquistó al gran público con arrebatadas reconstrucciones de temas como *Hey Joe* o *Gloria*, tiene toda la lógica. Aunque algunos esperábamos a otra Patti, la que enarbola pancartas incómodas.

—El pasado año estrenó en directo canciones políticas. Una sobre la violencia israelí en Líbano, otra sobre los presos de Guantánamo... ¿Le sugirieron que no eran oportunas?

—¡Qué tontería! Mi simpatía por la causa palestina no es nada nuevo. Yo crecí en la posguerra y cualquiera con un poco de cabeza percibía los disparates que hicieron Stalin, Roosevelt y Churchill. ¿Qué era eso de devolver Vietnam a Francia? ¡Vietnam no era de nadie, excepto de los propios vietnamitas! Lo mismo que quitar tierra a los árabes para dársela a los judíos. Que conste que tengo infinidad de amigos judíos, pero creo que aquello fue un error terrible. He visitado Jerusalén y creo que, al ser una ciudad santa para tres religiones, debería tener un carácter internacional: un lugar para el arte, la filosofía y el encuentro de culturas.

—Sin embargo, en Estados Unidos suelen aliarse los fundamentalistas cristianos con los sionistas.

—Olvidamos que muchos de nuestros padres fundadores eran considerados terroristas por las autoridades británicas. Y no exageraban: nuestros héroes usaban tácticas terroristas contra los monárquicos y el sistema colonial. Pero el desconocer nuestra propia historia nos lleva a cometer injusticias crueles. Es aterrador pensar en los billones de dólares que hemos entregado a Israel y que se han transformado en poder militar, contra el que no puede enfrentarse ninguno de los Estados árabes. Muchos lo viven como una injusticia y se rebelan. Volvemos a la historia de David y Goliat: se responde con el terrorismo.

—¿Y el caso de Guantánamo?

—En algún momento, sé que la Administración de Bush sufrirá el juicio de la historia y será tratada con tanto desprecio como el que ahora nos merece la Inquisición. Lo penoso es pensar que nosotros, los que vivimos esta época, también pagaremos por haber permitido, de una u otra manera, tanta injusticia. Cuando viajo y veo la CNN, que tampoco es muy explícita, me aterra lo que estamos haciendo en nombre de la «guerra contra el terror».

La semana pasada, Al Gore estuvo presente en todos los medios por el triunfo en los Oscar de su documental ecologista. Recordemos que Gore perdió las elecciones de 2000 ante George W. Bush, unos dicen que por las triquiñuelas contables en el Estado de Florida, y otros, de visión más panorámica, por los casi tres millones de votos que le robó el candidato de los verdes, Ralph Nader. Patti Smith fue una de las más entusiastas propagandistas de Nader, y la pregunta es obvia.

—Visto el horror de Irak, ¿se arrepiente de no haber apoyado a Al Gore?

—¡No! Gore puede ser muy brillante, pero se cavó su propia tumba. Resultaba imposible respaldar a su candidato a vicepresidente, Joe Lieberman. Joe es un tipo tan derechista como Bush; suele votar con los republicanos en cuestiones de política exterior. El año pasado, los demócratas le rechazaron como candidato al Senado por Connecticut y rompió la disciplina de partido, se presentó como independiente y ganó. Con todo esto, creo que hice lo correcto al implicarme con Nader.

—Nader es famoso por afirmar en 1980 que era mejor que Ronald Reagan derrotara a Jimmy Carter, ya que así se aceleraría el descontento popular y el cambio radical. Aparte de su fallo como profeta, se parece a la praxis de muchos grupos extremistas: «es preferible que todo vaya a peor».

—Esa es una opinión sacada de contexto. Lo que piensa Nader es que los partidos mayoritarios en Estados Unidos no sirven. Representan a los ricos y a los muy ricos. El bipartidismo ha generado tal corrupción, que un observador imparcial podría confundirnos con una república bananera. Está claro que el país necesita a un independiente lúcido, igual que Abraham Lincoln, que terminó fundando el Partido Republicano... aunque hoy no lo reconocería.

—Quizá en España no sepamos muy bien lo que representa Ralph Nader.

—Es un personaje formidable. Mi padre le tenía una admiración ilimitada y, cuando le traté, yo también me convertí en una adoradora: es el hombre más compasivo, inteligente e instruido que haya conocido. Comunica con naturalidad todo lo que sabe y nunca para. Le llamé para su cumpleaños y estaba trabajando como un día normal. Es decir, doce horas o más. En los años sesenta, prácticamente en solitario, Ralph se enfrentó a las grandes empresas automovilísticas y ¡las venció! En aquel tiempo morían muchos niños en accidentes, y él logró que se instalaran los cinturones de seguridad, los asientos para bebés, los *airbags*: literalmente, centenares de miles de personas le deben la vida.

—Cierto, pero hay cierta distancia entre ejercer de defensor de los derechos de los consumidores y pretender ser presidente.

—¿Usted cree? Finalmente, se trata de derechos humanos. Fue el único candidato que explicó la realidad de cualquier guerra moderna: por cada soldado estadounidense caído mueren docenas de civiles del país invadido. Nader es de origen libanés y entiende las complejidades del mundo. Y no se rinde. Gore pudo luchar contra el pucherazo de Florida, pero prefirió renunciar a la presidencia antes que alterar el statu quo. Nader es todo lo contrario: piensa que el país necesita tres, cuatro, cinco, seis grandes partidos.

—¿Va a involucrarse en la próxima campaña presidencial?

—Involucrada estaré: siempre voto. Si me pregunta por poner mi música al servicio de alguien, lo decidiré leyendo sus propuestas. Me lo tomo muy en serio, no lo considero como una opción profesional: «Oh, quedaré bien si me apunto a la campaña de Hillary [Clinton]».

—Parece tener una querencia especial por los candidatos y los asuntos difíciles. Otra de sus batallas es el Tíbet.

—Si lo dice así, parece una frivolidad mía. Yo era una adolescente en 1959, cuando los chinos invadieron Tíbet, y recuerdo haber escrito cartas de protesta. Nuestra impotencia respecto a China deriva de nuestra codicia. Nos hemos endeudado con ellos, hemos trasladado allí nuestras fábricas para aprovechar que allí se pagan sueldos de esclavos. Y ahora estamos aterrados ante China. Me dio mucho coraje cuando el Dalai Lama visitó Washington y Bill Clinton no fue capaz de recibirle. Su santidad lo aceptó resignadamente. Yo he hablado con él y me ha explicado que la independencia del Tíbet no es tan prioritaria como la preservación del planeta.

¿Su santidad? Esta no es la inflamada Patti Smith de los setenta: en los últimos tiempos ha depurado su imagen, eliminando aspectos polémicos. Por ejemplo, se negó a participar en *Por favor, mátame*, la historia coral del *punk rock* de Nueva York [traducida incompleta en 1996, se ha reeditado íntegra a través de Discos Crudos]. Tal vez eso explique que en el libro sea tratada como una arribista y —con cierta admiración— como infalible seductora de chicos guapos, de Tom Verlaine a Jim Carroll.

—¿Ha leído *Por favor, mátame*?

—No tengo mucha simpatía por ese libro. Conozco a los autores [Legs McNeil y Gillian McCain] e imaginé que no estaban interesados en una historia cultural del *downtown* neoyorquino. Se han conformado con una crónica de sexo y drogas. Es correcto, todo eso ocurría. Finalmente, me parece triste. Es como si hicieras una historia del París artístico y solo contaras cuántas mujeres se llevó a la cama Picasso o lo que tomaba Modigliani.

—¿Tenía conciencia de que aquellos años eran una edad de oro del *rock*?

—No, eso se piensa retrospectivamente. Me parece más impresionante haber conocido el Chelsea Hotel en 1969. Allí te cruzabas con Janis Joplin, Jimi Hendrix, Allen Ginsberg, William Burroughs, Leonard Cohen... Sam Sheppard y yo éramos

los recién llegados, con ojos muy abiertos. Pero todos los escritores *beat* estaban en activo y funcionaban como guías espirituales. Puede que esa cadena se rompiera con los *punkis*, que no reconocían fácilmente predecesores fuera del *rock* de garaje. La excepción fue The Clash, donde había vocación política y una enorme cultura musical.

—¿En qué se diferenciaba su planteamiento creativo del de, digamos, The Ramones?

—Eran críos de barrio, no muy diferentes de lo que yo misma era a mediados de los sesenta. Ellos con mucha más energía, desde luego. Pero en 1975 ya llevaba bastante tiempo en Manhattan, en un ambiente muy artístico. Tenía casi treinta años cuando saqué mi primer álbum. No tomaba drogas, no bebía, no aceptaba el nihilismo. Para mí, el *rock & roll* no era un fin en sí mismo: era un medio para transmitir belleza, trascendencia, visiones.

—Usted articulaba un rechazo de las religiones organizadas. «Gloria» comenzaba con una declaración demoledora: «Jesucristo murió por los pecados de alguien, pero no por los míos».

—Oh, por favor. Eso era parte de un poema que escribí en 1970. No podía imaginarme que, casi cuarenta años después, tuviera que seguir definiéndome por esos versos. Ahora lo expresaría de otra manera, no quisiera ofender las creencias de los cristianos o la memoria de Jesucristo. Más que un rechazo de las religiones, era una proclama personal, una afirmación del deseo de crearme una vida fuera de las expectativas que nos legaron nuestros mayores.

—Me da la sensación de que ahora pretende limar sus aristas. Imagino que me dirá que, para usted, ‘White rabbit’, de The Jefferson Airplane, ya no tiene connotaciones psicodélicas.

—Si se le quita las evocaciones hippies, es un trozo de *Alicia en el país de las maravillas*. Yo no estoy en contra de las drogas, pueden ser instrumentos valiosos para el conocimiento del mundo y de nosotros mismos. Lo que no soporto es el uso recreativo de sustancias peligrosas: hemos perdido el respeto por sus poderes. Las drogas son sacramentos y deben ser tomadas como parte de rituales sagrados, igual que en la antigüedad o en las tribus indias. De todas formas, he cantado «White rabbit» como reconocimiento a Grace Slick. En Jefferson Airplane, ella saltaba las fronteras de su sexo. Antes había grandes cantantes femeninas que expresaban sufrimiento o sexualidad. Pero Grace entraba en territorio masculino con gran naturalidad. Recuerdo haber pensado: «Hmmm, esto es interesante».

—Ya que lo menciona, usted también rompía esquemas sexuales. Aparte de su imagen andrógina, también hacía canciones lesbianas, tanto en su primer disco, *Horses*, como en las letras que escribía para Blue Öyster Cult. Es una temática que luego abandonó, pero que ha sido reivindicada por muchas rockeras militantes.

—Era una forma de provocación. Actuábamos en Nueva York, y el problema principal consistía en sacar al público de su impavidez *cool*. En realidad, no merezco

ser modelo de las *riot grrrls* y movimientos similares: soy aburridamente heterosexual.

No está exagerando su normalidad. En 1980, sin siquiera una gira de despedida, Patti abandonó el mundo del *rock*. Se casó con Fred Sonic Smith, guitarrista de una banda antaño revolucionaria, MC5, y se retiraron a vivir anónimamente en Detroit, urbe en decadencia industrial. Durante 15 años no se supo prácticamente nada de ella. Precisemos: sí sacó un disco —*Dream of life*, 1988—, pero era tan convencional en mensajes y sonidos que apenas parecía conectar con el pasado del matrimonio.

—Cuesta pensar que no había un plan maestro en su retiro a Detroit.

—[Risa sarcástica]. Sí, el plan maestro era formar una familia. Me pareció más importante que mantener la fantasía de ser una estrella del *rock and roll*. Había vivido todo lo que me podía ofrecer la música. Empecé recitando con un guitarrista, en pequeñas librerías, y terminé actuando en grandes estadios. Tener dos hijos me resultó mucho más estimulante que lograr discos de platino. ¡No fue un sacrificio! Bueno, sí en algunos aspectos: no teníamos mucho dinero, no teníamos asistentes o chofer.

—Quiero decir, había probado otras formas de expresión antes de llegar al *rock*: poesía, pintura, periodismo, teatro. Pero lo dejé de la noche a la mañana.

—Eso es inexacto. En Detroit mejoré mi técnica con la voz, la guitarra, el clarinete. Fred también me impulsó a componer sin ideas preconcebidas. No dejé el *rock*. Esencialmente, el *rock* es expresión, no un estilo de vida estereotipado. Puedes hacer *rock* sin salir del sótano de tu casa. Fred y yo éramos dos ciudadanos más, con un pasado interesante, pero con vidas tranquilas.

De golpe, el castillo se derrumbó. Fallecieron su amante (el fotógrafo Robert Mapplethorpe), su teclista (Richard Sohl), su marido Fred y su propio hermano Todd. Tras pasar por tratamiento psicológico, hizo las maletas y se volvió a instalar en Nueva York, donde retomó la carrera musical.

—¿Cómo se sintió al regresar a su ciudad adoptiva?

—Decepcionada. [El alcalde] Giuliani estaba convirtiendo Manhattan en un parque temático para turistas. Económicamente, estaba echando a los artistas fuera de la isla. Ahora, en Manhattan solo pueden vivir decentemente los millonarios. Y les gusta presumir de que son los amos. Creo que una ciudad creativa necesita la convivencia de todas las clases, como en Europa.

De todos modos, la ciudad la recibió como una hija pródiga. El pasado año le correspondió el honor de ofrecer la última actuación en el CBGB, el antro que acogió a la insurrección *punk*. En tres horas y media repasó su repertorio clásico, recordó a la quinta del imperdible y hasta tocó canciones de su próximo disco.

—¿Cómo confeccionó la lista de las canciones que terminaron en *Twelve*?

—Cuando intentas hacer un disco de versiones, quieres cubrir diferentes necesidades. Rendir tributo a tus maestros, desde luego, y situarte respecto a ellos. En mi caso, también quería tratar del presente, que es la guerra de Irak. Luego, están las

coincidencias. Yo suelo soñar con canciones. Una noche soñé que estaba escuchando a los Doors tocando «Soul kitchen». Al día siguiente me crucé con un camión enorme y en la cabina estaba sonando «Soul kitchen». Durante una semana la escuché en muchos lugares. Así que miré hacia arriba y dije: «De acuerdo, Jim Morrison, ya entiendo tu sugerencia».

—Es curioso: en *Por favor, mátame* se habla del *punk rock* como algo que pretendía acabar con las canciones de Paul Simon y ese civilizado pop que parece pensado para lectores de *The New Yorker* y espectadores de Woody Allen. Y aquí llega usted con un tema de Paul Simon, «The boy in the bubble»...

—Yo quería iluminar el momento que vivimos. Esa canción habla del terrorismo, de la vigilancia con cámaras, de amenazas que creíamos propias de otros países y que ahora sufrimos en nuestras carnes.

—Para usted, las letras fueron decisivas a la hora de hacer la selección, ¿verdad?

—Son un espejo que refleja nuestro tiempo. Por su gran poder sintético, su capacidad de evocación. En realidad, *Twelve* se centra en las letras. Bastantes de esas canciones tenían originalmente mucha producción, un sonido tan embriagador que no apreciabas su mensaje; he quitado capas de música para quedarme con el núcleo. «Within you, without you», de los Beatles, estaba tan llena de aromas orientales que ahora puedes oírla como una pieza de época, huele a incienso. Si lo tocas con los mínimos instrumentos, como hemos hecho nosotros, descubres que George Harrison decía cosas hermosas sobre el poder redentor del amor.

—Su disco comienza con «Are you experienced?», un tema poco interpretado de Jimi Hendrix, un Hendrix hasta reflexivo.

—Le conocí fuera del escenario y no se parecía en nada al Hendrix salvaje de la leyenda. Era tímido y con una gran curiosidad intelectual: le interesaba cultivarse, preguntaba por poetas sin acomplejarse. Tenía ideas estéticamente revolucionarias: hablaba de juntar músicos de diferentes lugares para crear una Orquesta del Mundo. Había revolucionado la guitarra eléctrica y creo que buscaba una nueva misión: quería crear un esperanto musical.

—Recupera uno de los himnos generacionales de los Rolling Stones, «Gimme shelter».

—Es una canción tan arrolladora, tan buena para bailar, que quizá olvidamos que ofrece opciones. Canta Mick [Jagger]: «La guerra está a un tiro de distancia». Pero también dice lo de «el amor está a la distancia de un beso». Puedes usar un arma para matar a alguien, pero también puedes abrazar a alguien. Es una forma muy simple, pero muy poderosa, para recordar nuestras posibilidades. La letra comienza de forma ominosa; cuando la canto se me vienen a la cabeza fragmentos del *Guernica*, de Picasso. Es un cuadro que me obsesiona. Lo veía regularmente cuando estaba en Nueva York y no dejo de visitarlo cuando paso por Madrid.

—No podía faltar un tema de Bob Dylan, ¿cierto?

—Creo que no hay nadie que me haya influido tanto, desde la forma de vestir

hasta las técnicas para componer. Además, Bob me ayudó cuando volví a actuar, en 1995. Me sacó de gira en un momento muy duro. Y cada noche me besaba en el escenario. Me faltan las palabras para describir mi agradecimiento. A veces me trata como un padre a una hija. Y debo recordárselo: «Bob, solo me llevas dos años».

—¿Tiene una teoría respecto a ese ritmo infernal de Dylan? Se tira casi todo el año girando, y no es por necesidades financieras.

—Creo que es lo que justifica su vida. Es un hombre muy reservado, no está en su naturaleza el ir a fiestas o a conciertos. Su forma de conectar con el mundo consiste en actuar. Es un trovador y debe poner en práctica su oficio.

Bruce Springsteen es la notable ausencia entre los autores de *Twelve*. El mayor éxito comercial de Patti fue «Because the night», una apasionada composición de Bruce que ella adaptó. Aquello ocurrió en 1978, la primera vez que una pieza de Springsteen llegaba a la zona alta de las listas. Dado que ambos venían de Nueva Jersey, se les atribuyó una similitud en trayectorias que ella hoy niega.

—Solo coincidimos en Nueva York, no en Nueva Jersey. Él es del norte del Estado, yo soy del sur, que tira hacia lo rural. Creo que su familia era católica, mientras en la mía eran testigos de Jehová. Dos mundos diferentes. Me ocurre lo mismo cuando veo *Los Soprano*, que se supone que también transcurre en Nueva Jersey: «Esta gente no eran vecinos míos» [risas].

—Sin embargo, se pueden ver paralelismos con Bruce. Dos solitarios que son salvados por el *rock*.

—Habría que matizar. El *rock* era una exclusiva de gente con un ego enorme, que presumía de su seguridad emocional o sexual. Puede que en los setenta apareciéramos personas más frágiles, con muchas dudas y carencias. La primera vez que actué fuera de Estados Unidos fue aquí, en Londres. Aunque hablemos el mismo idioma, no creía que me entendieran. Cuando me aplaudieron, sentí que se me despejaba el horizonte: «Esto funciona». No sé si el *rock* me salvó, pero sí creo que me ha permitido llevar una vida interesante. Cuando voy a Granada y me enseñan la casa de Lorca, creo que todo ha valido la pena.

NICK LOWE, DEL FULGOR NEW WAVE A LA CANCIÓN ADULTA

Algunos envejecen para bien. Lowe demuestra ser cordial, lúcido, educado y

cariñoso (cualidades que, debe saberse, no suelen coincidir en las estrellas del rock británico). Solamente cuando termina la entrevista te descubres apesadumbrado: no hemos hablado de sus inicios en Brinsley Schwarz, el sello Stiff, su teclista Geraint Watkins...

El cantante y productor británico Nick Lowe (Surrey, 1949) se dio a conocer como uno de los adalides de la *new wave*. Incluso, uno de sus títulos sirvió como lema del movimiento: *Pop puro para la gente de ahora*. Pero han pasado 30 años y Lowe factura ahora música más reflexiva: *At my age* (Proper) es su atractivo último trabajo, una colección de canciones adultas, con modismos *country*.

Sin embargo, no ha perdido el filo: allí está «I trained her to love me», pieza sospechosa de misoginia por su retrato de un personaje cruel que se dedica a seducir (y abandonar) a mujeres inocentes. Una de esas polémicas-en-una-taza-de-té que generan los zelotes del pensamiento políticamente correcto: «Un compositor no habla por la boca de sus canciones. No soy de esos que transfieren su vida a sus discos. De hecho, estoy feliz con mi pareja y tenemos un niño de tres años. Por tanto, me alegra encontrar en mis conciertos a mujeres que aplauden especialmente ese tema: saben a qué tipo de bastardos me refiero».

Lowe pertenece a una generación de cantantes-compositores británicos que prosperaron en los excitantes años siguientes a la erupción del *punk rock*: «Sí, me identifico con Graham Parker o Elvis Costello. Produje a Elvis y seguimos siendo amigos, aunque hoy me intimida su capacidad de generar canciones y proyectos. ¿Joe Jackson? Era poco sociable, aunque posee una diversidad admirable. Queríamos crecer artísticamente, no convertirnos en cantantes dependientes de los dos o tres éxitos que lograron cuando eran jóvenes. Yo tengo esos éxitos y podría vivir cómodamente con los derechos de “(What’s so funny about) peace, love and understanding”, que salió en la banda sonora de *El guardaespaldas*, pero me abochornaría no haber desarrollado mi pequeño potencial».

Como sus compañeros, también Nick Lowe probó a instalarse en Estados Unidos: lo hizo en Nashville y a lo grande, tras casarse con Carlene Carter, hijastra de Johnny Cash. «Pensé que llegaba al paraíso de los compositores de canciones, pero me encontré con que era una industria basada en la repetición de tópicos. En Nashville hay una increíble concentración de talento... atado de pies y manos. No se entiende que un artista haga *rockabilly*, *soul* y *country* en el mismo disco. Las emisoras están formateadas de tal manera que tienes que dedicarte a una sola cosa», comenta. Lowe no es de esos: «Me cuesta mucho grabar, necesito estar muy motivado. A veces, debo empezar con canciones ajenas, como un ejercicio de calentamiento». En *At my age* aparecen amistades como Chrissie Hynde, aunque Lowe está más orgulloso de la presencia del trombonista Chris Barber: «Debe tener 80 años y todavía se entusiasma cuando le llaman para grabar o para actuar en el continente. Es un modelo viviente de lo que yo quiero hacer: seguir tocando, olvidar la edad de jubilación». Solo que el

actual Nick Lowe ya no es el monstruo devorador de alcohol y estimulantes que retrata el periodista Allan Jones en sus evocaciones en la revista *Uncut*.

Lowe tocó ayer por la noche en la sala La Riviera de Madrid y hoy [15 de noviembre de 2008] lo hará en el Greenspace valenciano. «Interpreto material de todas mis épocas musicales, los éxitos y los caprichos. Hay pocas canciones que me avergüencen: “I love the sound of breaking glass” no está entre mis favoritas».

Pocos pueden presumir de tener el mismo manager (el temible Jake Riviera) durante 40 años. «Él suele decir que somos como los Aston Martin. Un coche no apto para todos, pero un reconocido producto de calidad, que hace felices a los que pueden conducirlo».

LA PRODUCTIVA VIDA DE TOM WAITS

Enfrentado a las manías del Hombre Lobo de Pomona, abrumado por la adoración que despierta entre oyentes no particularmente músicos, uno tiende a mojar la pluma en el tintero del sarcasmo. Pero hay que resistirse a esos malos impulsos al constatar su laboriosidad, su orgullo de artesano, su testarudez de mula.

Apenas ofrece conciertos, pero Tom Waits no para de hacer música. Nunca confundió creatividad con técnica o tecnología y eso explica que el próximo día 20 publique el formidable *Orphans*, tres discos con 56 piezas (dos de ellas son narraciones escondidas al final), de las que 30 son inéditas.

Olvidemos su vocación iconoclasta y su gusto por la provocación. Se podría afirmar que Waits funciona como una verdadera máquina de parir canciones; eclipsa fácilmente a Bob Dylan y otros cantautores de la primera división. La productividad de Tom (Pomona, California, 1949) es, asegura, consecuencia directa del estilo de vida burgués que adoptó a principios de los ochenta, tras dejar atrás el alcohol y demás lastres de la bohemia. Casado y con tres hijos, reside en la zona vinícola situada al norte de San Francisco, integrado en una pequeña comunidad. Goza de la confianza de los padres del colegio al que van sus chavales. Como disfruta de más tiempo libre que ellos, le encomiendan llevar a los escolares en excursiones educativas. Un día, les acompañó en una visita a una fábrica de guitarras; ninguno de los artesanos le reconoció. Al poco, llevó a los críos al vertedero municipal y allí sí, los trabajadores le pidieron autógrafos.

Es una de las anécdotas que Waits repite con mayor deleite. Cuando edita un trabajo, su compañía le monta citas con periodistas cerca de su casa. Su mujer, Kathleen Brennan, que ahora firma las composiciones con él, no concede entrevistas, pero Tom nunca decepciona. Se baja de un coche destartalado en algún café o restaurante pintoresco, apto para que el cantante desarrolle su personaje: el observador de las excentricidades de sus paisanos, el coleccionista de misceláneas, el reciclador de los desechos de la sociedad. Estereotipos que disimulan su secreta tarea: destapar las historias de desdicha, locura, idealismo que yacen en los cimientos del Sueño Americano. Esas entrevistas son la única concesión al marketing discográfico.

Waits ignora las reglas de la industria, desde las apariciones en televisión a las giras exhaustivas para vender el nuevo producto. Racionaliza las actuaciones, asegura que así evita que sus canciones se asfixien con la repetición del ritual. No siempre visita las capitales mediáticas; en agosto [hablamos de 2006], dio ocho recitales en ciudades como Memphis y Louisville. Su explicación: «Teníamos que pasar por Tennessee para pillar fuegos artificiales y en Kentucky alguien me debía dinero». Parece inmune a los halagos: ignora los eventos en su honor, como *Waitin' for Waits*, en Palma de Mallorca, y *Waistock*, en el Estado de Nueva York. Por el contrario, montó un concierto para ayudar a los gastos legales de un antiguo amigo, acusado de tráfico de drogas.

Inflexible para preservar su arte, Tom rechaza patrocinios y huye de las habituales promociones conjuntas con tiendas digitales o cadenas de cafeterías. «No quiero que alguien oiga una canción mía y piense en hamburguesas». Y lleva a los tribunales — incluso en España— a las agencias publicitarias que, saltándose su veto total, osan utilizar su música, plagiar sus canciones o contratar a imitadores; así ha ganado suculentas indemnizaciones que, vaya, le compensan por los contratos chungos que firmó en los setenta.

Finalmente, se trata de preservar el valor intrínseco de su música y mantener la libertad expresiva. *Orphans* exhibe su asombrosa paleta, que va del *boogie* peleón a las baladas rompecorazones. Todo cantado con su voz de ogro del Misisipi y tocado con músicos que simpatizan con su estética del desguace. Aunque haya temas de belleza convencional, Waits y sus operarios disfrutan sacando al aire las tripas de una melodía, buscando la asimetría en los arreglos, deformando las estructuras. De vez en cuando, canta a solas con su piano o con ritmos bucales.

Las abundantes versiones de *Orphans* remachan que Waits ha metabolizado a Kurt Weill y Leadbelly, los Ramones y Jack Kerouac, Frank Sinatra y *Blancanieves y los siete enanitos*. Es capaz de advertir el pathos de «King Kong», infantil canción de Daniel Johnston basada en la película, y convertirla en un áspero himno a los marginados.

En los temas originales, no se corta. Cuando se le agota la libreta donde apunta ideas o curiosidades, abre una enciclopedia y recita con fondo de jazz nervioso —«Army ants»— las costumbres sexuales de la mantis religiosa.

También recorta noticias de los periódicos: menciona a Kissinger y Bush cuando desmonta el gran consenso de Washington —la bondad del apoyo total a Israel— con «Road to peace», retrato de un terrorista suicida palestino y la consiguiente venganza israelí: «Encontraron un biberón y un par / de zapatos diminutos y los agitaron / frente a las cámaras, pero Israel / dijo que no sabía que / había una mujer y un niño en el coche».

TOM WAITS: DE LAS CLOACAS VINO SU CANTO

Aquí queda evidente mi simpatía por el valiente que se empeñó en escribir sobre Tom Waits sin permiso del Monstruo. Hay algo más que solidaridad gremial: Barney Hoskyns fue a clase con un buen amigo londinense, Mark Kitcatt. Y es uno de los más sólidos practicantes del periodismo musical. Tolero mal los caprichos de artistas que quieren imponer sus fantasías más allá de lo estrictamente necesario.

Barney Hoskyns supo que tenía problemas cuando Keith Richards se echó atrás y le informó que, sintiéndolo mucho, no colaboraría en su biografía sobre Tom Waits. Si ni siquiera un bocazas como el guitarrista de los Rolling Stones —que trabajó fugazmente con el californiano en los años ochenta— se atrevía a romper el silencio, se desvanecía la posibilidad de elaborar un retrato de Waits a partir de testimonios de los que le han tratado.

Tras rechazar hablar con Hoskyns, Tom se había puesto en contacto con su círculo de compinches y conocidos, pidiendo que no participaran en el proyecto. Una orden que casi todos acataron: Waits inspira lealtad, respeto y, sí, temor (son famosas sus explosiones temperamentales, sin olvidar su predisposición a recurrir a los juzgados). Han callado antiguas novias (Bette Middler, Rickie Lee Jones), viejos asociados y hasta colegas aparentemente distantes como Richards o Elvis Costello.

Pero el veto no ha podido evitar que se materialice un grueso tomo, *Lowside of the road: a life of Tom Waits* [en España, lo publicaría Global Rhythm en 2009, bajo el impactante título de *Tom Waits. La coz cantante*]. Hoskyns no es un *killer* tipo Albert Goldman, uno de esos biógrafos que trituran sistemáticamente al famoso buscando atraer ventas morbosas. Todo lo contrario: británico puntilloso, ha firmado memorables libros sobre el *rock* de California o el *soul* sureño. Sus pesquisas revelan el andamiaje del mito Tom Waits y los puntos esenciales de una existencia no exenta

de turbulencias.

Low side of the road traza el perfil de un chico que vivió sus primeros años en medio de una guerra doméstica, desgarrado entre una madre religiosa y un padre alcohólico, profesor de español siempre dispuesto a escaparse de juega rumbo al cercano México. En algún momento, Waits rompió filas con su generación: rechazó la potente cultura juvenil de los sesenta y se zambulló en el mundo de los adultos, incluyendo sus decadentes locales nocturnos. Tenía una fascinación seria por los detritos de la *beat generation*, los románticos del arroyo que soñaban en *jazz*. Algunos le rechazaron airadamente: según Charles Bukowski, Tom no poseía «un solo hueso original en su cuerpo»; le resultaba obsceno tan laborioso aprendiz de perdedor. Por el contrario, un superviviente *hardcore* como William Burroughs le bendijo.

A mediados de los setenta, Tom Waits grababa para Asylum Records, el hogar de los cantautores dorados; era un artista de culto, con razonables ingresos. Sin embargo, prefería vivir en el Tropicana, un motel cutre de West Hollywood, dos habitaciones donde se amontonaban libros, discos, botellas, revistas porno. De gira con figuras como Ry Cooder, evitaba los hoteles decentes previstos para instalarse en el alojamiento más casposo que podía encontrar. La atracción por las cloacas llevada a la perversidad.

Cuando el personaje le está devorando, aparece el hada buena. En 1980, durante el rodaje de *Corazonada*, se enamora de una dramaturga de origen irlandés, Kathleen Brennan, inquilina del taller de talento que subvenciona un Coppola en la cumbre de su poder. Kathleen le retira del alcohol mientras arregla sus barullos económicos y contractuales. Se casan rápidamente y, tras pasar por Nueva York, se refugian al norte de California, en el valle de Sonoma. Adiós a la bohemia: tienen hijos y ejercen de padres.

En contraste con lo ocurrido cuando Dylan se retira de la circulación en 1966, no simplifica su música. Bajo la influencia de Brennan, Waits se ha radicalizado en sonido, estructuras y expresión. Ya no es la simpática destilación de un *beatnik* arquetípico: ahora aúlla, castiga los instrumentos, amplía su abanico estilístico. Kathleen le azuza a arriesgarse, incluso en política. Desarrolla su faceta como actor secundario, generalmente con realizadores de prestigio. Ignora las convenciones de la industria musical: nada de giras promocionales, sí a caprichos como editar dos álbumes simultáneamente. La libertad por encima de todo: tras ejercer de cola de león en Island Records, mejor ser cabeza de ratón en la independiente Epitaph.

Temeroso de que se caracterice a su esposa como una nueva Yoko Ono, Waits se esfuerza en protegerla. Así, lleva su proceso creativo a la zona de sombras. Prefiere que no quede claro cuánto hay de ella en cada disco. Desvía las preguntas incómodas con alardes de excentricidad, exhibiciones muy aplaudidas por los pocos periodistas a los que concede citas. En ese proceso se menosprecia a muchos fieles de la primera época, como el productor Bones Howe. Para Barney Hoskyns, la obsesión de Waits

por el misterio ha desembocado en censura encubierta. Que, inevitablemente, multiplica la curiosidad por la persona que se oculta tras esos discos intimidantes.

LA PATÉTICA RECTA FINAL DE PHIL SPECTOR

Mientras se desarrolló el caso Spector, me impresionó la escasa solidaridad que despertó entre la profesión. Aparte de los músicos de sesión que habían grabado con él, pocos manifestaron el menor pesar. Pero, además, nadie se sorprendió. Con que solo fuera cierta la décima parte de las historias que contaban Lennon, Cohen o los Ramones, no había dudas de que Phil estaba armado y era peligroso. La fama, el éxito, el ego crearon un demonio. Un hijo moderno de Raymond Chandler lo convertiría fácilmente en una Historia Ejemplar de Los Ángeles.

Han sido necesarios dos juicios: el lunes [12 de abril de 2009], un jurado californiano finalmente declaraba a Phil Spector culpable de la muerte de Lana Clarkson, una camarera a la que invitó a su mansión una noche de febrero de 2003. En el primer juicio no se logró unanimidad para condenarle, pero la fiscalía del condado de Los Ángeles volvió al ataque: demasiados famosos del *show business* se libran gracias a sus poderosos abogados. En mayo, un juez determinará la condena, que no bajará de los 18 años. Los familiares de Clarkson también han demandado a Spector por vía civil, exigiendo una indemnización. Han soportado los miserables argumentos de la defensa, que pintó a Lana como una fracasada actriz de serie B que decidía repentinamente suicidarse.

Patético desenlace para el hombre que todavía hoy es sinónimo de productor discográfico. Había entrado incluso en la jerga del negocio: el adjetivo spectoriano se aplica a las producciones densas y arrebatadoras, cercanas a lo que él llamaba muro de sonido. Desde que Tom Wolfe le retratara como «El primer magnate de lo juvenil», su fama trascendió fuera del mundillo musical: encarnaba el paradigma del genio excéntrico, el creador con el toque del rey Midas. Existen al menos cuatro libros consagrados a su asombrosa carrera.

Nacido en el Bronx en 1940, en una familia de judíos huidos de Rusia, Phil Spector debutó con los Teddy Bears antes de descubrir que la creatividad musical estaba detrás de una mesa de grabación. En Nueva York, Phoenix y Los Ángeles aprendió los secretos del estudio y se inventó nuevos trucos; se arropó con eficaces

equipos de compositores, arregladores, docenas de instrumentistas, técnicos de sonido y —finalmente— cantantes que escenificaban los traumas y los éxtasis del amor adolescente. Sus *singles* con las Ronettes, los Righteous Brothers o las Crystals definieron el pop orquestal de principios de los sesenta.

Según avanzaba la Década Prodigiosa, fue perdiendo el pulso del mercado; anunció su reticente retirada tras el relativo fracaso de lo que consideraba su pináculo, «River deep, mountain high», de Ike and Tina Turner (1966). Jugaba a Greta Garbo del pop y aparecía como traficante de drogas en el inicio de la película *Easy rider*. No necesitaba dinero: conservaba los derechos editoriales y discográficos de unas canciones que resultaron inmortales.

Disimulaba su vena competitiva. Su leyenda le permitió reaparecer: aunque había grabado con los Rolling Stones, fueron los Beatles —con la oposición de Paul McCartney— quienes le llamaron para que adornara las cintas de las sesiones que se editaron en 1970 como *Let it be*; también trabajaría con George Harrison y John Lennon en obras triunfales como *All things must pass* o *Imagine*.

Sin embargo, hundió esa segunda oportunidad con su comportamiento extravagante mientras hacía *Rock 'n' roll* (1975) con Lennon. Los Ramones (1978) y Leonard Cohen (1979) se arriesgaron a grabar álbumes completos con él y salieron escaldados: el perfeccionismo había degenerado en despotismo, resolvía las discusiones exhibiendo pistolas, y su comportamiento tendía hacia lo irracional. Después, solo Yoko Ono y el grupo británico Starsailor requirieron sus servicios; dicen que Celine Dion también le contrató pero prefirió no editar los resultados.

En 1990, Ronnie Spector, antigua vocalista de las Ronettes, publicó una autobiografía que describía su vida matrimonial con Phil en términos de pesadilla. No exageraba: tras la muerte de Lana Clarkson han aparecido testimonios de mujeres que pasaron horas de terror con un Spector que, tras beber, las amenazaba con armas de fuego. A finales de 2002, en una de sus raras entrevistas, reconocía estar «relativamente loco», aunque aseguraba que intentaba ser «un hombre razonable». Pocas semanas más tarde salía como lobo solitario y olvidaba sus buenos propósitos.

JERRY LEE LEWIS: EL HOMBRE TERREMOTO

Un par de veces me he topado con Jerry Lee y reconozco que sí, que da miedo. Échenle la culpa a la ficción y disculpen la recaída en los tópicos: se parece al malo

—el sheriff corrupto, el racista redomado, el redneck perverso— de demasiadas películas y novelas situadas en el Sur Profundo. Luego, sin embargo, le ves en acción y... guau. Sugiero investigar ese triple CD llamado *The killer live. 1964-1970. Puede ser un barco ebrio, pero no te importaría naufragar en semejante frenesí.*

En 1984, la revista *Rolling Stone* publicó un devastador reportaje sobre la muerte «por sobredosis de metadona» de la quinta esposa de Jerry Lee Lewis. Aunque el caso no llegó a juicio, aquella investigación planteaba serias dudas sobre el suceso, sobre el funcionamiento de la justicia sureña y sobre la propia humanidad de Jerry Lee. Este, poco habituado a ese tipo de críticas, solo pudo balbucear: «Pero ¿no se suponía que *Rolling Stone* estaba de nuestro lado?».

Jerry Lee Lewis tiene modales de forajido y la simpatía de la sociedad estadounidense, que ama a los pecadores arrepentidos, aunque sean crónicos. Después de todo, se sabe que es primo del telepredicador Jimmy Lee Swaggart, que le solía recriminar su dedicación a la «música del diablo». Mucho riesgo el dedicarse a tirar piedras morales: Swaggart se hundió cuando le pillaron, más de una vez, en compañía de prostitutas. Y aun así, todavía cuenta con feligreses.

Los pecados de Jerry Lee Lewis han sido más visibles. Fue uno de los propagadores del *rock & roll* —¡ritmos negros corrompiendo a la juventud blanca!—, pero se redimió cantando vigoroso *country* en los años sesenta y setenta. Ha llevado una vida rica en excesos, compensada por ese sentido del remordimiento que le empuja a lamentar periódicamente no haberse consagrado a la Biblia.

Estamos hablando de una criatura atormentada, un desastre con patas. Ha soportado el fallecimiento de mujeres e hijos. Se ha declarado en bancarrota, ha sido acosado por la Hacienda federal. Mal bebedor, ha tiroteado a músicos y amigos, aparte de destrozarse coches y casas. De alguna manera se le disculpa todo, ya que se intuye al menos una de las fuentes de su amargura: haber sido eclipsado por Elvis Presley. En 1976 se presentó con una pistola en la entrada de Graceland, la mansión del Rey, reclamando la presencia de su colega; la policía de Memphis se conformó con desarmarle y llevarle a dormir la mona a la cárcel.

¿Y a quién echar la culpa? Jerry Lee ha adquirido reputación mundial, pero siempre ha funcionado como un cantante rural, un patán venido de Luisiana. Nunca entendió las fuerzas liberadas por la eclosión del *rock and roll*. De repente, se encontraba actuando en las fiestas de *L'Humanité*, ante decenas de miles de adoradores, y le preocupaba qué pensarían en Tennessee si se enteraban de que había sido contratado por el Partido Comunista Francés.

Con todo, este paleta tiene magia y derrama poderío. Instintivamente se apodera de cualquier canción, trasportándola hacia su territorio salvaje. Se funde con el piano y se convierte en el epicentro de un terremoto imparable, emitiendo ondas sísmicas que alborotan cualquier recinto. Sus músicos apenas pueden seguirle: estamos ante una fuerza de la naturaleza, un frenesí desatado, un profeta del desenfreno.

LOS REYES DEL GLAM

La imagen de los grupos glam sirvió de revulsivo, como comprobó Sweet en su visita a la TVE franquista. Cuando los músicos salieron de sus camerinos pintados como puertas, algún lumbreras de Prado del Rey decidió que eran demasiado para el telespectador, aunque estuvieran anunciados en un programa de la Segunda Cadena: «¡Son unos maricones!». Sin embargo, las crónicas aseguran que eran heterosexuales.

El mundo ha seguido con pasmo la ascensión de Lady Gaga: puede parecer un esperpento surgido de la nada, pero incluso los esperpentos tienen raíces, influencias, modelos: las indumentarias imposibles, el sentido teatral y la ambigüedad sexual de Stefani Joanne Angelina Germanotta nos retrotraen a un momento único de la música pop. El *glam rock*, a veces conocido como *glitter rock*, dominó las listas británicas entre 1971 y 1974, irradiando al resto del planeta.

Dave Thompson, el más prolífico de los biógrafos del rock, prefiere ampliar ese periodo. Acaba de publicar un minucioso catálogo, *Children of the revolution*, que cubre mes a mes desde 1970 hasta 1975. Hubo un movimiento masivo. Por debajo de las estrellas —T. Rex, Slade, Sweet, Bowie...— aparecen centenares de grupos y solistas que simplificaron su música y recurrieron al rímel. La liberación escénica de Elton John y Freddie Mercury solo se entiende en el clima de tolerancia generado por el *glam rock*, simplificado en España como *gay rock*.

Hasta 1970, en el mundo de la música popular la homosexualidad era el gran tabú. La industria del pop británico de los sesenta estaba controlada en parte por sodomitas muy precavidos, que no toleraban que sus pupilos hicieran la mínima concesión. ¡Ni en broma! Eso habría sido fatal para vuestra carrera, aseguraban: un incidente menor había torpedeado la de Johnnie Ray.

Ocurrió en 1970 que los Kinks triunfaron con «Lola», la risueña crónica de un inocente que visita el Soho, conoce a un travestido y descubre la felicidad. Testimonio de la habilidad de su líder, Ray Davies, es el hecho de que la BBC no pusiera pegas a ese argumento... Solo obligó a cambiar una mención a Coca-Cola, considerada publicidad encubierta. Ese mismo año, el hirsuto Marc Bolan abandonaba el hippismo: su grupo, Tyrannosaurus Rex, se transformaba en T. Rex, a la vez que giraba hacia un *rock* pegajoso, marcado por su voz de borreguito.

La fórmula despegó. Bolan había descubierto un hueco enorme. La escena musical estaba embriagada por el *rock* progresivo, elitista y difícil de tararear; el *prog rock* era escuchado por un público universitario y difícilmente podía seducir a adolescentes. Por la brecha de T. Rex se colaron extraños animales, exhibiendo pantalones ajustados, telas satinadas, botas de plataforma, bisutería, maquillajes descarados, purpurina. Era música de chillidos, de ropa interior humedecida, de fotos

cubriendo las paredes del dormitorio. Resumiendo: de fans.

Una eclosión de fantasía y provocación que arrebató a una generación. Muchos recuerdan el impacto de ver a David Bowie en la televisión, bello como un dios y exótico como un alienígena. Como Bolan, Bowie se había subido a todas las tendencias posibles: había sido *mod*, *hippy*, *folky*, *underground*. Pero también experimentó sexualmente y se vistió de mujer lánguida para su elepé de 1971, *The man who sold the world*. Al año siguiente se recicló en prototipo de la estrella de *rock* con *Ziggy Stardust*. Cimentó su reputación en los escenarios cuando se arrodilló ante Mick Ronson, su guitarrista, simulando una felación a través de la Gibson. Hasta entonces, confesaba Bowie, le habían tratado «como a una rubia tonta».

Destacar a Bolan y Bowie puede ser engañoso: ellos tenían una visión artística personal. Pero la mayoría del *glam rock* era música de productores y compositores. El equipo Nicky Chinn-Mike Chapman confeccionó éxitos para Sweet, Mud, Smokey y la rockera Suzi Quatro. La música era pegajosa y chillona, a veces con ritmos tribales o basada en mutaciones del *rock & roll* de los cincuenta. Eso permitió que veteranos como Paul Raven o Shane Fenton cosecharan éxitos en los setenta, tras rebautizarse respectivamente como Gary Glitter y Alvin Stardust. En realidad, este es un movimiento más definido por su estética que por su sonido. Poco tenían que ver Roxy Music con Slade. Estos últimos eran cazurros que habían probado todo antes de hallar la fórmula sonora, con títulos que se burlaban de la ortografía inglesa. Los primeros eran músicos más cultos y representaban la tendencia *arty*.

Las letras del *glam* tendían a celebrar la agresividad, la exuberancia del adolescente. Aunque fueran obra de compositores adultos, sugerían el fantasma de una juventud belicosa y hormonada. Entre la sociedad biempensante británica despertaba un temor palpable, como comprobó Stanley Kubrick, tras aparecer imitadores de la violencia de su *Naranja mecánica*. Para acallar las críticas y las amenazas, vetó la exhibición de la película en el Reino Unido, una prohibición que se mantuvo hasta su muerte.

El *glam rock* despreciaba el anhelo insurreccional de los sesenta. Lo más parecido a un himno que tuvo el *glam* fue «All the young dudes», canción de David Bowie cedida en 1972 al grupo Mott the Hoople, que explicitaba esa ruptura generacional: «Mi hermano está en casa / con sus Beatles y sus Stones / nunca me inspiró esa historia de la revolución / qué rollo, demasiadas complicaciones».

Su particular anhelo revolucionario habría que buscarlo en la liberación sexual. Si algo llama la atención del *glam rock* de los setenta es precisamente la normalidad de sus letras en lo erótico. La única canción de éxito realmente explícita es «Walk in the wild side», que describe la muchedumbre polisexual que orbitaba alrededor de Andy Warhol. Su autor, Lou Reed, fue agrupado brevemente con la tropa del *glam*, debido a su relación creativa con Bowie y por algunas concesiones mínimas a la bohemia gay de Nueva York.

Claramente apolítico, el *glam rock* no generó un solo cantante capaz de

reivindicar la homosexualidad. Hubo que esperar a 1977, cuando —aprovechando el cambio de guardia causado por el *punk*— apareció Tom Robinson, artista identificado con el Frente de Liberación Gay. Aquello se tomó como una pose. Abundantes boutiques londinenses proporcionaban ropa y calzados audaces para quienes jugaban al equívoco, como Mick Jagger o Rod Stewart.

En Estados Unidos lo tenían más duro. Se identificó con el *glam rock* a grupos en nada distanciados de la sexualidad convencional, como Alice Cooper o Kiss. Aunque en la guía de Dave Thompson se rescatan olvidados grupos norteamericanos de sonido *glam*, desde Milk 'N' Cookies hasta los Hollywood Brats, la aportación más llamativa de EE. UU. fue Jobriath, un imitador de Bowie que consiguió un adelanto entonces astronómico —medio millón de dólares— a cambio de fichar por el sello Elektra. Fue un lanzamiento lleno de caprichos: el apoderado de Jobriath daba las entrevistas, en vez del cantante: «Tiene tanto talento que se comporta como Greta Garbo».

Muy cinematográfico, aunque no hay una aglomeración para rodar películas sobre el *glam*, tras el fracaso de *Velvet goldmine* en 1998, una historia escrita y dirigida por Todd Haynes, basada en la leyenda de Ziggy Stardust, con elementos biográficos prestados de Iggy Pop, Marc Bolan o Lou Reed. El protagonista desaparecía tras un concierto apoteósico y un periodista investigaba el misterio.

El *glam rock* no tuvo un final tan dramático. Fue punto de partida para artistas inteligentes, pero supuso el final para talentos menores. Al ser una música para públicos masivos, pudo reducirse a fórmulas chicleteras como las utilizadas por los Rubettes o los Bay City Rollers. Sus oyentes más valientes pasaron a hacer música con bandas tan populares como los Smiths. Su vocalista, Morrissey, evocaba el huracán: «Cuando era niño quería ser cualquier cosa salvo ordinario. Hasta los setenta, las listas de pop contenían música que podía gustar a tus padres e incluso a tus abuelos. Repentinamente aparecía gente tan subversiva como Marc Bolan. Ahora pueden ser aceptados, pero entonces se consideraba que corrompían la moral de los jóvenes. Yo pensaba que era fantástico, que quería ser corrompido». Lady Gaga podría entenderlo.

RY COODER: «REACCIONAR ES TERAPÉUTICO»

En dos ocasiones, he estado a punto de ver a Ry Cooder en acción, grabando en

el estudio. En Madrid, cuando me susurraron que colaboraba en una sesión con Carlos Núñez y Luz Casal. En La Habana, cuando me despisté y entré en el estudio de EGREM, justo cuando hacían una parada en lo que luego sería Buena Vista Social Club. Algún resto de precaución me hizo retroceder. Bien hecho, Manrique: conociéndole, como luego le he conocido, ahora sé que me habría echado los perros. Perros verdes, como le gustan a él.

Entrevistar a Ry Cooder (Los Ángeles, 1947) comporta ciertas limitaciones. Tiene malas pulgas y se prohíbe específicamente indagar en su relación con los Rolling Stones o preguntar por el histórico *Buena Vista Social Club*. Felizmente, Cooder siempre tiene algo caliente entre las manos. Como el reciente *Pull up some dust and sit down* (Perro Verde), donde revive el concepto *folky* de las *topical songs*, canciones de actualidad con voluntad crítica.

Abundan los asuntos para cantar, explica. La codicia de los banqueros, las guerras neocoloniales, el empobrecimiento de la clase trabajadora, la xenofobia, todo inspira a Cooder: «Cuando me enteré de las medidas contra la inmigración ilegal de Arizona, se me ocurrió “Quick sand”. La primera versión estaba en Internet pocos días después; de vivir ahora, Woody Guthrie hubiera hecho algo parecido».

No se hace ilusiones respecto a su poder de influir sobre la opinión pública: «Los grandes medios en este país te ofrecen toda una gama que va desde la derecha a la extrema derecha. En las cuestiones fundamentales, son un monolito. Pero tienes que reaccionar, aunque solo sea por razones terapéuticas. Cuando te enfadas y no haces nada, se te envenena la sangre».

Si se están imaginando a un predicador seco y cabreado, cambien el chip. Cooder muestra en el disco un grato humor («El corrido de Jesse James», «John Lee Hooker for president») que potencia su habitual dominio del *blues* profundo y las músicas fronterizas. Para los que echan de menos su faceta instrumental, mala suerte: «Estoy obsesionado por las canciones como vehículo de comunicación. Deben tener música excitante, claro, pero lo primero es la historia. De hecho, me sobran tantas historias que ahora publico un libro de relatos *noir* con *City Lights*, la editorial de Lawrence Ferlinghetti. Aunque ya nadie lee...».

Durante la conversación, conviene evitar que Cooder tome la autopista del pesimismo. Pone fecha al fin de la industria discográfica, a la democracia estadounidense, al circuito de salas de conciertos: «Es imposible presentar este disco en directo, con Flaco Jiménez y una banda mexicana de metales. Llenamos en San Francisco... y perdimos dinero». Se podría alegar que, en lo particular, Ry no puede quejarse: en la pasada década completó su trilogía californiana, ambiciosos discos narrativos con envoltorios lujosos. Y se permitió proyectos de fuerte implicación ideológica como *We'll never turn back*, repertorio de la lucha por los derechos civiles vocalizado por Mavis Staples. «Eso salió en 2007 y, desde entonces, nadie me ha llamado para producir un álbum. Lo mismo con Hollywood. Hace 15 años que no

firmando una banda sonora».

En el dilema entre el vaso medio vacío o medio lleno, ya saben lo que elige Cooder. Ni siquiera celebra que el presidente Obama haya eliminado algunas restricciones para los viajes de estadounidenses a Cuba: «Mi mujer quiere ir y yo también, pero desearía hacer algo. Sabes, nunca he sido capaz de tomarme vacaciones. La Habana me pondrá triste: se han muerto todos los amigos con los que grabé».

El último fue Manuel Galbán, el guitarrista de Los Zafiros, con quien Cooder realizó un ejercicio de historia alternativa, *Mambo sinuendo* (2003): «Imaginábamos la música que podría haber surgido en los sesenta, de no ocurrir la ruptura entre Cuba y Estados Unidos. Ahora lamento no haberlo aprovechado más: resulta que a la vez yo estaba produciendo a Ibrahim Ferrer».

Cooder sí disfruta hablando de técnicas de grabación. Por ejemplo, rebate la teoría de que el mítico Robert Johnson cantaba y tocaba de espaldas al técnico de sonido por timidez: «Es estúpido psicoanalizar a alguien a distancia. Con toda seguridad, Johnson y el ingeniero sabían que, en una habitación de hotel, suena mejor si te colocas mirando a un rincón. Quería volumen, necesitaba ¡una guitarra eléctrica!».

No hay grandes misterios en la elaboración de su propia música, insiste. «Mi colaborador principal es Joachim, mi hijo. Él toca la batería y yo, la guitarra. Si la canción se sostiene, yo añado bajo, mandolina, lo que pida. Para los coros y los vientos, vas a un buen estudio. Pero con las ideas muy claras: los estudios tienden a ser templos de la tecnología y yo no soy religioso. Voy a cumplir 65 años, necesito simplificar mi trabajo. Es lo último que me queda».

AMY WINEHOUSE: MARAVILLOSA CALAMIDAD

Olviden esa leyenda urbana del club de los 27, el grupo de rock stars —Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Kurt Cobain— que desaparecen al llegar a esa edad. En realidad, Amy pertenecía a otro club: era más bien la continuadora de vocalistas como Billie Holiday, Dusty Springfield, Nina Simone o Etta James. Algunas de ellas tuvieron hábitos tan peligrosos como los de Winehouse pero vivieron muchos años. En ningún libro estaba escrito que ella tuviera que morir tras hacer únicamente dos discos: cada drama tiene sus razones.

¡La hora de tomar partido! Para unos, Amy Winehouse es un desastre con piernas, paradigma de artista disfuncional, desperdiciadora de oportunidades con las que cualquier mortal se sentiría bendecido. Otros lamentan que creadora tan dotada se haya convertido en carne nueva para la picadora: una víctima de unos medios insaciables, que ejercen el doble papel de *voyeur* y juez de la horca, que ignoran que el arte crece a veces en circunstancias truculentas.

Aún así, la situación tiene algo de rutinaria, ya que recuerda otras muchas artificiosas tormentas *made in UK* alrededor de celebridades. El actual clamor sugiere, exige, impone que Amy ingrese en un centro de desintoxicación, lo que para ella supondría renegar de una de sus canciones más celebradas, «Rehab» («Intentaron meterme en rehabilitación / y yo dije: ‘no, no, no’»). Sumergidos en la cultura de los famosos, estamos convencidos de que no hay nada que no puedan arreglar especialistas bien pagados. Y los medios aumentan la urgencia, ofreciendo su bocina a los observadores más cercanos. En 1986, fue el hermano de Boy George el que saltó a las portadas, proclamando que el cantante estaba a punto de morir por culpa de la heroína. Ahora, es el suegro de Amy, un señor algo descerebrado: propone un boicoteo de sus discos, para que no les llegue el dinero que sostiene sus vicios.

No siempre ha sido así la relación entre medios y adictos ilustres. En 1971, Eric Clapton pasó más de un año en su casa de Surrey, vendiendo sus preciadas guitarras para mantener su hábito de yonqui. La historia tenía todos los ingredientes morbosos: le acompañaba la hija de un aristócrata y había un componente romántico en su viaje a los infiernos: se supone que estaba impulsado por el rechazo de Patti Boyd, la mujer de su amigo George Harrison, inmortalizada como Layla. Todo el Londres musical conocía el trance pero nadie tiró de la manta hasta que Eric se limpió. Hoy, habría salido hasta en los telediarios.

Nuestros tiempos son insaciables: periódicos y televisiones pagan millonadas si tienes una filmación, aunque sea de teléfono móvil, donde se vea al famoso o a la famosa tomando cualquier sustancia prohibida. A continuación, la policía interviene de oficio y el escándalo se embrolla unos meses más, hasta que llegue la confesión: «Mi infierno con las drogas».

Para llegar al punto en que estamos, el *timing* de Amy ha sido impecable: ha entrado en el imaginario de las masas justo cuando la noticia de otro arresto más de Pete Doherty solo provocaba bostezos. Por el contrario, los traspiés de Amy resultan hiperdramáticos. Esencialmente, se puede sintetizar el argumento en «chica atolondrada con novio peligroso», aunque se pierden los matices. El novio, luego marido, tiene un nombre de villano en alguna añeja novela inglesa: Blake Fielder-Civil. Sin embargo, se trata de un chulito *cool* cuyo currículum laboral se resume en «asistente en la filmación de vídeos musicales». Cielos, como está bajando el nivel: el consorte de Madonna al menos dirige largometrajes.

Blake era el perfecto colegui londinense, un guapo con —ay, ay— una imagen a lo Doherty: alguien que usa sombrero incluso cuando lleva camiseta de tirantes. Que

conste que hay quien le admira por su distraída paciencia con las neuras de Amy. Hasta que su papel sobrevenido de cónyuge-de-la-estrella le hizo saltarse las reglas. Una tontería: el pasado verano, en compañía de un colega, propinó una metódica paliza a James King, camarero del pub Macbeth. Mala, mala idea cuando todos los *barmen* de Londres conocen tu cara. Chico de mundo, pretendió arreglarlo sobornando al apaleado: se supone que llegó a ofrecerle hasta 200.000 libras esterlinas, que no sea por dinero (ajeno). Informada por el *Daily Mirror*, la policía puso la oreja: le pillaron y, en compañía de varios amigotes, fue directo a la cárcel sin fianza, al sumar al delito original la acusación de intentar interferir con el curso de la justicia, asunto muy serio en el ordenamiento jurídico anglosajón.

Ese patético episodio colocó a Amy en el rol de esposa destrozada, que está escenificando con demasiado entusiasmo: actuaciones descentradas, conciertos cancelados, pasotes de alcohol y drogas, descontrol vital. Todo recogido puntualmente por los tabloides y eternizado en Internet. En los tiempos presentes, ya no es posible patinar sin que se entere el mundo entero. Aunque puede que esa sea la intención última de Amy: proclamar a toda la humanidad la intensidad de su amor.

Reaparecieron declaraciones que revelaban la naturaleza primitiva del amor, según la Winehouse. Para ella, la liberación femenina es un concepto marciano: «Si estoy con un hombre, le haré sentir como un rey. No espero que él me trate como una reina si yo no le doy lo que él necesita. Soy realmente tradicional: cocinaré y limpiaré por ti, plancharé tus camisas. Y eso significa que cuando quiero que seas un hombre, tú lo seas. Si alguien se porta horriblemente conmigo, tú serás quien vaya a su casa con un bate de béisbol».

Sintomáticamente, esas frases y esas actitudes no han enfriado el entusiasmo por su música: *Back to black*, editado en 2006, ha sido el disco más vendido en el Reino Unido a lo largo del pasado año, aparte de acumular candidaturas y premios de todo tipo. Es decir, coinciden el público y la industria: el sufrimiento, los desastres personales legitiman lo que inicialmente se percibía como teatro o como desvaríos de superestrella reciente.

Hipócritas de salón, justificamos nuestro seguimiento atento del melodrama Winehouse: después de todo, *Back to black* contenía la crónica de su tormentoso noviazgo con Fielder-Civil, el ciclo infidelidades-ruptura-excesos-reconciliación. El álbum mostraba una asombrosa transformación. La primera Winehouse, la que editó *Frank* en 2003, era una chica modosita, de cara algo caballuna y vestimenta convencional. Musicalmente, hacía lo que los críticos perezosos llaman *jazz* (ocurre que en la polarizada escena musical británica, ese circuito está más abierto a una cantautora que el mundillo del *indie*).

Amy tenía, además, una buena historia: origen judío, padre taxista y madre farmacéutica separados, adolescencia rebelde, atracción por los porros y los licores tramposos. Y venía rebotada de una relación agriada con un periodista. Con ingenuidad, Amy reconocía que eso se había filtrado en sus primeras canciones pero

«no voy a decir su nombre, no quiero que vaya al *Sun* a contarle todo». Parecía casi una invitación a hacer precisamente eso, pero el aludido no entró al trapo.

Frank llegó al disco de platino en el Reino Unido. Ya con los focos sobre ella, Amy realizó una asombrosa metamorfosis. Aseguran que los cerebros en la sombra de 19 Management (sí, la empresa de Simon Fuller, el lanzador de esa gama de arquetipos que eran las Spice Girls) determinaron que modernizara su sonido... dentro de un orden. Allí entró Mark Ronson, dj y productor neoyorquino de prestigio probado: pocos meses después, hasta le encargaron que remezclara un clásico de Bob Dylan, «Most likely you go your way (and I'll go mine)». Funcionó el emparejamiento —Ronson aportó una sensibilidad *hip-hop* a las querencias retro de Amy— y la industria británica respiró aliviada. Ya se sabe que, últimamente, parece tener más fortuna exportando vocalistas femeninas —de Corinne Bailey Rae a Katie Melua— que grupos de *rock*.

Conviene recordar que Amy Winehouse no es una *punki* llegada del espacio exterior, sino una criatura incubada por la industria musical. Como Lily Allen o Kate Nash, acudió a la BRIT School, una escuela londinense para las artes interpretativas, que mantiene su gratuidad gracias a las subvenciones de instituciones como el British Record Industry Trust. Aunque tengas un temperamento insurgente, allí te enfrentan con las realidades del negocio, incluyendo las funciones de los asesores de imagen.

Así que se puede imaginar quién empujó a Amy, quién insistió en que debía endurecer su *look*. También se puede calcular que hubo algo de decisión personal, facilitada por la entrada de dinero fresco. Amy ingresó suficiente capital para arreglarse la dentadura, si hubiera querido. Pero no, los huecos dentales gritan «¡autenticidad!». Se apostó por la actualización de una estética tipo The Ronettes: pestañas postizas, rimel aplicado con brocha, masas de pelo apiladas sobre la cabeza, mortales tacones de aguja, vestidos mínimos para exhibir los tatuajes. Aproximadamente, lo que una directora de vestuario imaginaría que podría llevar una buscona del Spanish Harlem allá por 1965. Pero la percha fallaba. En vez de carnes opulentas, Amy luce como víctima de la anorexia y/o la bulimia, aunque puede que estemos ante el resultado del régimen de comidas irregulares que imponen los excesos químicos.

En estos tiempos posfeministas, algunas chicas ven Poder de Género en las prostitutas y siguen sus pautas indumentarias. El *porno chic* tiene, sin embargo, sus inconvenientes: debes interiorizar algo parecido a la fortaleza de las profesionales. Y Amy exhibe una peligrosa debilidad. La devoción por el citado Fielder-Civil roza lo enfermizo, como si fuera un caso extraído de *Mujeres que aman demasiado*. Finalmente, resulta hasta contraproducente: las esposas de presos saben que se requiere actitud risueña y un apoyo sin fisuras, no las escenas públicas de desconsuelo y confusión que ella protagoniza.

Mirando al futuro, cuando se filme el *biopic* sobre la Winehouse, estos incidentes darán mucho juego. De momento, están generando un circo repugnante, donde ella es

a la vez león y payaso. Acuden incluso vampiros oportunistas, como *der kapo* Karl Lagerfeld, que impuso que sus modelos desfilaran por la pasarela londinense con peinados «inspirados» por Amy. Ya solo falta que alguien venda los bates de béisbol Fielder-Civil.

CAZA Y CAPTURA DE AMY WINEHOUSE

Su muerte transformó una carrera extraordinaria en una simple moraleja. Inevitablemente, eso eclipsó su papel en el redescubrimiento del soul y en el boom de las vocalistas femeninas, dos fenómenos que han cambiado el perfil de la música pop internacional en el siglo XXI. Por la brecha que ella abrió, se colaron otras cantantes británicas con educación en el soul y en el reggae: Lilly Allen, Duffy, Adele. Ellas parecen evitar los deslices de Amy, una chica flaquita que se vendía como despampanante sex symbol.

Hace pocos meses, visitaba España una vocalista poderosa y recomendable, Nina Zilli. Nos la presentaban como «la Amy Winehouse italiana», una etiqueta grosera que —suponemos— ya habrá sido desechada. Ahora interesaría determinar cuál ha sido exactamente la aportación musical de Amy: cómo definir su modelo artístico, más allá de su catastrófico final.

Había en Amy algo más que una cantante de *soul*, aunque sí tenía una convincente voz pastosa. No ejercía de purista: usaba producciones modernas, incluyendo sampleados. Tampoco recreaba clásicas del *soul*: cambiaba de ritmo con temas jamaicanos —«Monkey man», «You're wondering now»— y *standards* del jazz tipo «Moody's mood for love», «There is no greater love» o «Body and soul».

Pero la gran baza estaba en su selección de gemas pop de los sesenta —«Cupid», «To know him is to love him», «It's my party», «Will you still love me tomorrow»— por el radical contraste entre su candidez con el repertorio propio de Winehouse. Ella convirtió su vida —y la de sus seres cercanos— en materia de inspiración. Amy se reconcome con las infidelidades masculinas: de su padre, en «What is it about men», o de su novio, en «Back to black»; tampoco participa de la solidaridad femenina («Fuck me pumps»).

La obsesión subyacente en la obra de Amy es la discrepancia entre el amor de las canciones y la realidad. Ella, una cosita esquelética, sexualizó su imagen, para

aproximarse a las voluptuosas Ronettes y demás *girl groups* neoyorquinos. Sin embargo, más que estilistas habilidosos, necesitaba asistencia para sus episodios de depresión. Reacia a los antidepresivos, se automedicaba con cantidades titánicas de alcohol y drogas. Su chispa londinense se apagó bajo los efectos de semejante ingesta.

Inevitablemente, Winehouse se convirtió en protagonista multimedia de su particular *reality show*. ¿Era consciente de estar atrapada en esa dinámica de «la vida como espectáculo»? Un secreto a voces en el mundillo periodístico británico: sus teléfonos —y los de sus padres, hermano, amigas y novios— estaban pinchados. Los sabuesos hasta tenían acceso a sus informes médicos. Lo confirma Charles Lavery, periodista de investigación del *Sunday Mail* escocés.

Eso explica que quedara registrada cada borrachera, cada entrada y salida de una institución. Igual Amy creía que ese acoso era inevitable para cualquier famoso. Lo contrario supone imaginarla desesperadamente paranoica, convencida de que una o más personas de su círculo la vendían a tabloides, a los proveedores de carnaza televisiva. Algo que, advierte Lavery, también pudo ocurrir, ya que los buitres necesitaban disimular su espionaje tecnológico.

Tras su muerte, Amy queda reducida a una historia ejemplar. Los moralistas pueden despedazarla y pisar sus restos para subir al púlpito habitual. Hay predisposición a consagrarla como una mártir feminista, a pesar de que, incluso en el acto íntimo de componer, siempre colaboró con hombres. Y el truco fácil de retratarla como una víctima de la industria musical.

Por ejemplo, a eso se apunta Piers Morgan. El astro de la televisión, que actualmente ocupa el sillón de Larry King en la CNN, arremete contra aquellos que se contentaron con sacar dinero de Amy, pero que no se esforzaron en ayudarla. Pero Piers Morgan, en una reencarnación anterior como director del *Daily Mirror*, se aprovechaba de pinchazos y alardeaba —¡por escrito!— de escuchar un implorante mensaje dejado por Paul McCartney en el móvil de su entonces esposa, Heather Mills.

Y la odiada industria. Circula la idea de que hay algo intrínsecamente perverso en el hecho de vender discos de alguien que acaba de dejarnos: un extraño prejuicio, posiblemente de origen judeo-cristiano, que ignora el humano deseo de honrar a la persona fallecida. Por cada persona que conocía los dos discos de Winehouse, había 100 que solo tenían una idea nebulosa de su cancionero o que pensaban que lo suyo era un montaje, uno más del circo de famosos desesperados. Frente a las sospechas, la muerte es un argumento tajante.

Así que nada de rasgarse las vestiduras. Muy al contrario: urge desear que Metrópolis (management) e Island (discográfica) trabajen bien y conviertan sus maquetas y sus directos en un tercero, un cuarto disco. Siempre se ha hecho y hay buenos motivos, aparte de los puramente económicos: son piezas que nos faltan para intentar montar el rompecabezas, el puzzle del artista meteórico.

LOS COLOSOS

EL PODER DE LAS LEYENDAS

El rock todavía no se ha reconciliado con las realidades biológicas. A diferencia del blues, el jazz o el flamenco, que veneran la longevidad, sigue encandilado con quimeras de eterna juventud: sexo alborotado, vehículos acelerando, resacas asumibles, cortes de manga al futuro. Pero ¿qué ocurre cuando los artistas entran en la tercera edad y quieren, necesitan, les apetece seguir actuando? Por no hablar de los propios seguidores, en la frontera de la jubilación.

El rock nació como música orgullosamente juvenil. «Espero morir antes de hacerme viejo», proclamaba un altivo tema de The Who. Y cada nuevo movimiento ha afirmado su identidad proclamando que viene a enterrar lo inmediatamente anterior. Se suponía que la única opción para mantenerse intacto en el recuerdo era una salida aparatosa: «Vive rápido, muere joven, deja un bonito cadáver».

Pero algo ha fallado: las grandes figuras no solo se mantienen activas, sino que se infiltran en el territorio del *rock* con acné. Un septuagenario como Leonard Cohen corona el FIB, cita inicialmente reservada para la tropa indie. Bob Dylan y Neil Young encabezaron el cartel de un evento como Rock in Rio, una cita alejada de cualquier noción de lo *cool*. Las cifras de los más publicitados festivales palidecen ante el poder de convocatoria de un Bruce Springsteen, en sus recorridos por estadios... Ni siquiera los muertos suponen un inconveniente: treinta años después de desaparecer Sid Vicious, los Sex Pistols alborotan grandes multitudes, sonando mejor que en su primera encarnación.

Y no olvidemos los artistas de culto, los que prefieren recintos recogidos. Este verano [2008], no ha habido entradas más codiciadas que las correspondientes a los conciertos de Tom Waits o Lou Reed. Este último, que siempre mostraba una relación antagónica con su legado histórico, ahora acepta recrear uno de sus elepés clásicos, *Berlin*.

Resulta imposible competir con la propia historia, ha pensado secretamente Reed. Algo que se atreve a verbalizar ese cínico llamado Rod Stewart, que se burla de los artistas como los Rolling Stones o Paul McCartney, que siguen sacando discos con nuevas canciones: «Por mucho que se empeñen, esos temas nuevos van a pasar

desapercibidos». Lo que hace ahora Stewart es cantar éxitos ajenos, buscando pulsar las cuerdas nostálgicas.

Ocurre que las generaciones que crecieron con el *rock* son las que ahora tienen el poder. Poder económico, poder cultural y poder político. Eso explica que hubo años que Bob Dylan actuó más en España que en cualquier otro rincón de Europa. Las instituciones, de cualquier signo, estaban dispuestas a tirar de chequera para que el mito tocara en su ciudad, en su autonomía, en su festejo. Un mito que en España mantiene su potencia quizás debido a que, en su etapa de mayor creatividad (los años sesenta), aquí sencillamente no se editaban sus discos. Solo un concejal nacionalista de La Coruña se atrevió a rechazar públicamente a Dylan, alegando que no tiene canciones conocidas. No era una afirmación tan descerebrada como parecía: Dylan sí cuenta con *hits* pero se ocupa de triturarlos para que pocos los reconozcan.

Lo que estamos comprobando es la fuerza de las leyendas. Los grupos y solistas con muchas décadas de vida tienen un peso específico al que no pueden aspirar artistas más recientes. Como tronaba Gloria Swanson en *El crepúsculo de los dioses*, aquel ácido melodrama de Billy Wilder: «Yo soy grande, son las películas las que empequeñecieron».

Eso exactamente ocurre con el pop actual. La música ha empequeñecido hasta hacerse invisible: un MP3 carece de presencia, de relieve, de capacidad de fascinación. Resulta difícil construirse una mística cuando cualquier presencia en público es recogida por cámaras de baja calidad y conservada en YouTube. La utilización de la música como gancho por las grandes marcas contribuye igualmente a la devaluación de su impacto: las grabaciones de artistas del presente pueden confundirse con los regalos de las ofertas de empresas de telefonía, sus conciertos reducidos a premios para fidelizar clientes. Su ubicuidad conspira contra las ansias de convertirse en algo especial.

También los artistas históricos están sometidos a esos abrasivos procesos de miniaturización y trivialización. Pero llegan a la trituradora con reputaciones demasiado grandes. Y con el prurito de saberse supervivientes. Pete Townshend, autor del «espero morir antes de hacerme viejo», es un sexagenario que todavía se preocupa de que su banda sea relevante: le atormenta pensar que sus nuevas canciones no estén a la altura. Hasta en su exigencia creativa es un modelo inalcanzable.

JOHN FOGERTY Y LA FUERZA DEL RENCOR

En España, hubo un cisma a partir de *Creedence Clearwater Revival*. En el páramo franquista, los desafectos necesitaban certidumbres, aunque fueran tan vaporosas como las promesas del progresivo, que hablaban de un rock en avance constante, que aspiraba a las alturas de la música clásica. Cuando apareció algo tan rotundo y tan elemental como CCR, algunos decidimos que había que salirse de la secta sinfónica. Igual nos perdíamos experimentos valiosos pero urgía huir de aquellos gurús de la «buena música», tan similares a los padres jesuitas. Fue una decisión acertada: evitamos caer en simplezas como la New Age.

The long road home parece un disco lógico y comercialmente infalible: reúne los clásicos temas de Creedence Clearwater Revival (CCR) con canciones grabadas por su cabecilla, el gran John Fogerty, a partir de 1973; sin embargo, hasta el pasado año hubiera sido imposible. La recopilación es el primer fruto visible de la reconciliación entre Fogerty y Fantasy Records, la discográfica californiana que creció con los éxitos de CCR; la resolución del enfrentamiento más enquistado del *show business* estadounidense.

John Fogerty pasó 30 años luchando a cara de perro con Saul Zaentz, propietario de Fantasy. El rockero se consideraba damnificado por las bajas regalías con que Zaentz compensó los inmensos éxitos de Creedence Clearwater Revival. A Fogerty le dolía que la millonada generada por CCR permitiera convertir una pequeña independiente de Berkeley en una compañía fuerte, que adquirió Prestige, Stax y otros catálogos históricos; aún más, Zaentz se transformó en poderoso productor cinematográfico, responsable de títulos de éxito y prestigio tipo *Alguien voló sobre el nido del cuco*, *Amadeus* o *El paciente inglés*.

La guerra entre personalidades tan fuertes provocó momentos ridículos: Fogerty atacó a su antiguo jefe con temas como «Zaentz kan't dance» («Zaentz no sabe bailar / pero te robará tu dinero»). El aludido le demandó, alegando que una canción de Fogerty, «Old man down the road», se parecía a una composición añeja de CCR, cuyos derechos editoriales controlaba. Así que Fogerty debió defenderse de una acusación de autoplagio; el músico ganó pero sus costes legales le dejaron aún más amargado. Por su parte, Fogerty llevó a juicio al bajista Stu Cook y el baterista Doug Clifford, que siguieron girando como Creedence Clearwater Revival o con variaciones sobre el nombre histórico.

The long road home recuerda lo esencial: que Fogerty, al frente de CCR, reinventó el *rock & roll* en plena borrachera psicodélica, con temas rotundos —«Born on the bayou», «Proud Mary»— que evocaban la mitología del Sur Profundo (una región que entonces Fogerty no conocía). Además, Fogerty añadió a su *rock* rudo una carga crítica —«Fortunate son», «Who'll stop the rain»— que reflejaba la polarización social que trajo la guerra de Vietnam. En solitario, Fogerty optó por canciones más festivas, aunque recientemente condenó la intervención en Irak con

«Déjà vu (all over again)». Tuvo un número uno en 1985 con «Centerfield», pero su trayectoria se resintió por agrios conflictos con la industria y largos silencios.

En 2004, Zaentz vendió Fantasy; al poco, Fogerty volvió a firmar con su antiguo sello. Conviene saber que Fogerty sigue a la greña con sus excompañeros, a los que no ha perdonado que se alinearan con Zaentz en aquellas batallas. El libreto de *The long road home* especifica quién tocó qué en cada grabación para destacar la superior aportación creativa de Fogerty. Además, este ha añadido cuatro éxitos de CCR en versiones hechas en 2005, en un nada sutil alarde de que su banda actual es mejor que la original. Genio, figura... y resentimiento.

PRINCE: MÉTODO EN LA LOCURA

Con sus giros ideológicos, sus decisiones antipáticas, sus guerras con la industria, Prince parece un artista emperrado en espantar a sus seguidores y, en general, sabotear su carrera. Sin embargo, aunque haya perdido la capacidad para sorprendernos musicalmente, ha demostrado una habilidad guerrillera para sobrevivir. Este texto, publicado en primavera de 2006, sugiere algunas de sus claves empresariales. En años posteriores realizaría audacias como la tanda de 21 conciertos en el O2 londinense —que Michael Jackson pretendió superar— o el regalo de un disco, 20Ten, con diferentes periódicos europeos.

Hay que restregarse los ojos. Pero es verdad: en su primera semana de venta, 3121, el último álbum de Prince, se colocó en lo más alto de las listas estadounidenses. Según el cómputo de la revista *Billboard*, despachó 183.000 ejemplares en pocos días. Aunque perdió ese puesto en la siguiente semana, es la primera ocasión en que un disco largo de Prince entra directamente al número uno. La anterior ocasión que ocupó esa posición fue en 1989, con la banda sonora de *Batman*. No es pequeña hazaña para un artista al que, hasta hace tres años, muchos consideraban comercialmente difunto.

Tras el agrio conflicto con Warner Bros, que degeneró en situaciones absurdas, Prince ejerce de único dueño de su obra creativa. Liberado, ya no acepta contratos de exclusividad: pacta con multinacionales para que comercialicen un determinado álbum, una fugaz *joint venture* en la que se reserva la mayoría de los ingresos. Para el siguiente proyecto destinado al gran público, Prince salta a otra gran empresa donde

se le trata con guantes de seda.

Así ha hecho con *Emancipation* (sacado por EMI en 1996), *Rave un2 the joy fantastic* (Arista, 1999), *Musicology* (Sony, 2004) y, ahora, con *3121*, un disco ecléctico y accesible que distribuye Universal. Simultáneamente, ha continuado editando sus caprichos a través de su propio sello, NPG, de escasa difusión en tiendas: desde la extraordinaria caja de directos *One nite alone ...live!* (2002) a la dudosa colección instrumental *N.E.W.S.* (2003). Sabe aplicar presión cuando es necesario: logró parar la salida de *Ultimate*, una atractiva antología de sus grabaciones con Warner, que iba a llegar al mercado una semana antes de *3121*.

Su cultivada imagen de excentricidad no impide que Prince sea uno de los mejores hombres de negocio del *show business* estadounidense. Un dato: en su país, es promotor de sus propios espectáculos. Cuando le apetece tocar, alquila los auditorios y promociona las actuaciones mediante el boca a oreja, disparado desde Internet por su NPG Music Club. No suele usar intermediarios y, descontando gastos de producción, toda la taquilla va a su bolsillo. La estrategia funciona: en 2004, la gira de *Musicology* fue considerada por la publicación especializada *Pollstar* como la más rentable del año, con ingresos brutos de más de 87 millones de dólares. Como acicate, recurrió al viejo truco del dos por uno: vendió conjuntamente entradas y copias de *Musicology*. Ante el asombro de la industria, el disco llegó al número tres en las listas de EE. UU. y ha colocado allí dos millones de copias. Todo esto, sin conceder entrevistas ni caer en obviedades promocionales.

Para incentivar la venta rápida de *3121*, la primera tirada incluía un número de invitaciones para acudir a un concierto exclusivo en Paisley Park, su cuartel general de Minneapolis. Las puertas de ese recinto se abren regularmente para que los fans más devotos puedan escuchar temas inéditos e, incluso, conversar con el artista. Algunos de esos encuentros en Paisley Park fueron registrados por el cineasta Kevin Smith, con destino a un documental que finalmente Prince decidió parar.

El título de *3121* hace referencia, aunque no sea la dirección correcta, a la residencia que Prince tiene alquilada en Sierra Alta Way, en West Hollywood. En la mansión californiana, Prince celebró una fiesta que, dicen, logró la mayor concentración de estrellas por metro cuadrado en la noche de los Oscar. Los invitados pudieron escucharle tocando desde temas suyos a versiones de Led Zeppelin o Stevie Wonder.

Sin embargo, si alguno de los asistentes esperaba un ambiente orgiástico, pronto quedó decepcionado. En la Nochevieja de 2001, Prince se casó con una empleada suya, Manuela Testolini, e hizo pública su conversión a la fe de los Testigos de Jehová. Aunque no realice proselitismo abiertamente, en *3121* hay ecos de sus actuales creencias. Ya no ofrece placeres de dormitorio: invita a las damas a regodearse ante las maravillas de la naturaleza y estudiar la palabra de Dios.

LOS DOORS. SOLOS ANTE LA INDIFERENCIA

*Para muchos exquisitos, el grupo de Jim Morrison representa la tendencia más pretenciosa y narcisista del rock. Ya en vida del grupo, atrajo la atención de intelectuales como Joan Didion. Para ella, «los Doors son los Norman Mailer de la radio-fórmula, misioneros del sexo apocalíptico». Joan cayó en una sesión de grabación, para *Waiting for the sun*, y —lógico— se aburrió. No aparecía Jim Morrison y «tensiones no específicas parecían volver catatónicos a todos los presentes en la sala». Cuando llega el cantante, está taciturno y no habla de William Blake. Gran decepción. Pero conviene retroceder, aunque sea un año, para aprehender la radicalidad del reto que proponían los Doors en el florido año de 1967.*

Algunos lo llamarán sobreexplotación, pero otros estamos felices: siguen saliendo discos en directo de los Doors. Los Doors con Jim Morrison, urge precisar. Un cuarteto que solo duró cinco años (1966-1971), pero muy documentado en grabaciones. Eso explica que cada poco nos encontremos con un nuevo *live* de calidad sonora más o menos aceptable.

Los cínicos dirán que tal avalancha es redundante: reiteración de repertorio conocido, reproducido en piloto automático. Pero esa es la mentalidad a la que nos tiene acostumbrados el frígido *rock business* contemporáneo: los Doors no funcionaban como una máquina de tocar éxitos. Por el contrario, sus actuaciones eran elásticas e imprevisibles. En su papel de chamán dionisiaco, Morrison gustaba de increpar a los agentes de policía presentes (no existía entonces el concepto de seguridad privada) y a sus propios fans. Si añadimos su imbécil hábito de embriagarse, ya tenemos los ingredientes para unos conciertos explosivos.

Para imaginar la tensión y el enfrentamiento resultantes, resulta indispensable el triple *Live in Boston*, turbulentos *shows* registrados en 1970. Pero el último lanzamiento, el doble *Live at The Matrix 1967*, es otra película. Corresponde a la pesadilla de cualquier músico: ofrecer un concierto y que (casi) nadie acuda.

Los Doors todavía no habían logrado su primer número 1 con «*Light my fire*», pero eran una banda en ascenso, con un elepé en el respetado sello Elektra que reventaba los esquemas del *rock* en sonido y temática. Sin embargo, se hallaban en San Francisco, territorio hostil. Ellos viajaban felices a la meca de los *beats*; ignoraban que la ciudad vivía intoxicada con los vapores del jipismo y no se sentía impresionada por las propuestas que llegaban de Los Ángeles, capital de la «cultura plástica».

Estaban contratados en el Avalon, típico *ballroom* de la época, donde se proyectaban gelatinosas imágenes sobre los grupos mientras la gente de las flores hacía que bailaba. Ya que estaban allí, se buscaron un par de bolos extra en un

pequeño club, The Matrix, donde había mesas y el público podía sentarse. Era el local de Marty Balin, uno de los cantantes de Jefferson Airplane, con lo que imaginaron que atraerían a los músicos de Frisco.

Para nada. Lo extraordinario de *Live at The Matrix* 1967 es escuchar a un grupo hoy legendario esforzándose ante una sala vacía. Apenas logran arrancar aplausos a un público que el baterista John Densmore calcula en «unas ocho personas». Así que podemos escuchar cómo sonaban los Doors antes del éxito, de la histeria, de los colocones.

Y lo que descubrimos es una banda de club. Músicos acostumbrados a tocar, entre su repertorio personal, éxitos bailables: «Money», «Gloria», «Who do you love», «Get out out of my life, woman». Chicos espabilados: siguiendo la pista de los Rolling Stones y demás conjuntos británicos, también intercalaban algunos *blues* lúbricos de Slim Harpo, Muddy Waters, Howlin' Wolf.

Aparte del repertorio de batalla, no eran el habitual grupo de *rock* de garaje. Se parecían más a un trío de *jazz*: órgano, batería, guitarra (no usaban bajo). Se les escapaban modismos de amable banda de restaurante: ecos de *bossa nova*, bastante de *jazz*, esa versión de «Summertime», una sugerencia del *Concierto de Aranjuez*.

El punto subversivo se aprecia en «Alabama song», pieza de Kurt Weill y Bertolt Brecht que cantaban las prostitutas en *Mahagonny*. En The Matrix, Jim Morrison ni siquiera cambiaba el sexo de la letra: «muéstrame el camino hacia el siguiente muchachito».

Demasiado turbio para el San Francisco feliz de 1967. Enfrentados a un local desierto, los Doors se explayaron a capricho: casi todo su debut y adelantos de la siguiente entrega. En un agujero de la calle Fillmore, pintaron la cara B del inminente Verano del amor: odio a los padres, alienación, soledad, sexo desesperado. Instantáneas de una California hosca que Chandler habría reconocido inmediatamente.

UNA VEZ MÁS... EL AÑO DE LOS DOORS

Puede que los Doors no fueran hippies, pero sabían rodearse de gente amable. Para que se hagan una idea: hacia 1970, escribí a su oficina en Los Ángeles. Corría el rumor de que iban a incorporar —como bajista— al gran Lonnie Mack y yo quería saber si era cierto. Asombrosamente, mi carta no terminó en la papelera. Es más,

debieron de entender mi particular inglés, ya que ¡me respondieron! Me explicaban que los cuatro eran buenos amigos de Lonnie pero que sería una faena reducir a bajista a semejante fiera de la guitarra. Como un detalle, me enviaron también una copia de un librito de poemas de Jim Morrison, en una edición privada. Con la firma del autor...

«Es el Año de los Doors», proclama orgulloso su mánager, Jeff Jampol. ¿Mánager? Sí, los Doors todavía funcionan como potente máquina de hacer dinero y cuentan con un representante. El 3 de julio de 2012 se cumplirán los 40 años de la nebulosa muerte de Jim Morrison en París. Un mes antes, se editaba *L. A. Woman*, que sería el último elepé de los Doors como cuarteto; los supervivientes aguantaron dos discos más en formato de trío.

El relanzamiento de *L. A. woman* es la punta de lanza de la campaña de Jampol. El 24 de enero, Rhino publica una edición ampliada, que incluye un nuevo CD con tomas alternativas más un tema desconocido, «She smells so nice», y una recreación del clásico «Rock me». En esa misma fecha, Eagle Rock lanza un documental, *Mr. Mojo risin': the story of L. A. woman*, donde desfilan los sospechosos habituales. Tres semanas después, las alternativas y los inéditos se juntan en un vinilo doble, *The Workshop sessions*. Ese título hace referencia a The Workshop, el angosto local de ensayo donde el cuarteto grabó *L. A. Woman* entre diciembre de 1970 y enero de 1971.

En realidad, los Doors sí necesitan un mánager, aunque solo sea para poner algo de paz en el grupo. John Densmore, el baterista original, se opone radicalmente a que sus compañeros utilicen el nombre sagrado; también hace valer su veto para rechazar ofertas tan extraordinarias como 15 millones de dólares (11,6 millones de euros) por el uso del tema «Break on through» en un anuncio de Cadillac. En el bando contrario están el organista Ray Manzarek, el guitarrista Robby Krieger y los herederos de Morrison, horrorizados al ver pasar por delante de sus narices cheques con muchos ceros, ofrecidos por Apple y otras empresas ansiosas de rentabilizar publicitariamente «Light my fire».

Se trata de una de esas contiendas fraternales que han llegado hasta los tribunales —con victoria para Densmore— y que tienen difícil solución. Muy de vez en cuando, los tres músicos se juntan: el pasado año aceptaron el reto de colaborar con Sonny Moore, productor de *dubstep* conocido como Skrillex, y surgió una pieza titulada «Breakin' a sweat», que evidenciaba sus orígenes como combo de *jazz* ligero, con querencia por la *bossa nova*.

Naturalmente, fue Jim Morrison quien les sumergió en las aguas turbias del Misisipi: el *blues* proporcionó un vocabulario poético y una *lingua franca* musical a la generación de los sesenta, para la que los Doors ejercieron de profetas y provocadores, sobrepasando frecuentemente la frontera de lo pretencioso. Sus dos últimos discos les muestran atrincherados, concentrados en sus recursos esenciales:

una ceñuda banda de Los Ángeles encarando los demonios que andaban sueltos por el paraíso californiano.

Coppola y otros cineastas de Hollywood recurrieron a los primeros Doors para retratar el impulso dionisiaco de la Década Prodigiosa, en choque frontal con la mortífera realidad de Vietnam. Pero sus canciones tardías reflejaban igualmente su tiempo: la fiesta perpetua del jipismo interrumpida por las matanzas de Charles Manson, el taciturno reconocimiento de que «el hermano de pelos largos» puede ser un enemigo. Eso sugiere «Riders on the storm», el tema que cierra *L. A. woman*. Unos ruidos de tormenta nos introducen en la pesadilla: hay un asesino suelto y puede ser el mismo narrador, como se explicita en la versión hablada que apareció en el disco póstumo *An american prayer*, donde Morrison recrea su novela *noir* particular.

En 1991, la película de Oliver Stone mitificó a Jim Morrison, pero la música de los Doors sigue siendo campo abierto para la batalla cultural. Allí irrumpe ahora Greil Marcus, el ambicioso crítico musical estadounidense, con su nuevo libro: *The Doors: a lifetime of listening to five mean years*.

Abundan las biografías sobre Morrison, generalmente sensacionalistas; Marcus prefiere explorar las ambigüedades del personaje. Hijo de un almirante, rechazó todo lo que su padre encarnaba. Era un anónimo estudiante de cine al que el *rock* transformó en divinidad generacional. Vivió la fantasía de estrella omnipotente, aunque algo le empujaba a pelearse con su público, a convertirse en parodia de la estrella de *rock* ebria e insolente. Siguiendo la pista de la Generación Perdida, huyó hacia París, pretendiendo quizás reinventarse como artista bohemio. Pero llevaba la guerra en su corazón.

LOS WHO, PARA CUALQUIER GENERACIÓN

El concierto de los Who en Madrid barrió todas las dudas. Lamenté no poder comentarlo: Santi Seguro, entonces redactor jefe de Cultura y siempre músico, ejerció sus prerrogativas y facturó él mismo la crónica desde el Palacio de los Deportes. De todas maneras, pronto se me quitó la envidia: resulta descorazonador quedarte en un espacio de conciertos, escribiendo afanosamente en un ordenador, cuando ya se han encendido las luces y los técnicos empiezan a desmontar el tinglado.

Son los que faltaban: llegan con 42 años de retraso. Los Who se estrenan en España con conciertos en Madrid (hoy, 27 de julio de 2006) y Zaragoza (29). Al frente, el guitarrista-compositor Pete Townshend y el cantante Roger Daltrey, que completan su alineación de directo con el bajista Pino Palladino, el teclista John Rabbitt Bundrick, el guitarrista (y hermano de Pete) Simon Townshend más el baterista Zak Starkey, hijo de Ringo Starr. Es un retorno a la vida creativa en todos los sentidos: el grupo tocará adelantos de *WHO2*, su primer disco de canciones nuevas desde *It's hard*, de 1982.

En realidad, el prodigio es que vuelve a funcionar el tándem de los Who, formado por dos elementos aparentemente incompatibles. Roger Daltrey (Londres, 1944) puede ser descrito como un tipo con los pies en la tierra, socialmente bien integrado, un *gentleman* peleón que no canta cualquier cosa que se le ocurra a Pete Townshend (Londres, 1945). Este tiene una bien conquistada reputación de autor atormentado y suele sentirse paralizado por el inmenso legado de los Who.

No es para menos. Con the Who, el pop transportó agudas reflexiones generacionales que, en su momento, se transformarían en crónicas de los rigores del envejecimiento. Lo que empezó como pavoneo arrogante —«My generation», 1965— creció hasta convertirse en exploración de las delicias y miserias de crecer en los años sesenta. Una cantera emocional que también alentaría obras tan ambiciosas como *Tommy* (1969) y *Quadrophenia* (1973), enormemente populares, a pesar de sus inconsistencias *narrativas*.

Aunque llegó a la fama impostando a un *mod*, Townshend se despegó rápido de la juvenofilia imperante en aquellos tiempos. Se apuntó a las enseñanzas de un gurú benévolo, Meher Baba. Reflejó crudamente las incertidumbres derivadas de la desintegración de las fantasías contraculturales en temas como «The seeker» o «Won't get fooled again». Esta última fue recientemente proclamada —por una revista conservadora de Estados Unidos— como la canción número uno del *rock* de derechas. Pasma del compositor, que se preguntaba si alguien cree que la desilusión de los primeros setenta llevó automáticamente a votar por Thatcher o Reagan 10 años después.

En la práctica, Townshend no ha dejado de estar presente en las principales causas humanitarias con que se ha comprometido el *rock*. Remachando, eso sí, la hegemonía intrínseca de la música sobre los eslóganes coyunturales. Su postura quedó inmortalizada en el festival de Woodstock, cuando echó a patadas al *yippie* Abbie Hoffman, que había interrumpido su concierto con intención de soltar una filípica.

En los Who había también una especificidad sonora. Se trataba originalmente de un trío instrumental con un cantante espectacular al frente. Sobre las tablas, eran la apoteosis del *rock*: dinamismo, músculo, estruendo, trascendencia. Al mismo tiempo, Townshend tuvo la flexibilidad suficiente para integrar las querencias particulares de sus compañeros, desde las excéntricas historias del bajista John Entwistle a la

debilidad del baterista Keith Moon por las vocecitas a lo Beach Boys.

Obligados a vivir del directo —es decir, del mercado estadounidense—, se transformaron en una apabullante apisonadora, ejemplarizada por su *Live at Leeds* (1970). A la vez, supieron evolucionar hasta hacerse una minuciosa banda de estudio, con una cegadora cadena de éxitos heterogéneos. Instrumentalmente, fueron pioneros a la hora de integrar secuencias de sintetizadores en el *rock*, con el rotundo *Who's next* (1971).

Tal vez el drama de los Who fue el alto grado de implicación con su público, un contrato que obligaba a las dos partes. Townshend tenía ramalazos de mesianismo que alentaban desastrosos experimentos como *Lifefhouse*, su obra de ciencia-ficción. En el otro extremo, se esperaba de ellos algo más que convertir *Tommy* en una franquicia, incluso con versión para Broadway.

A todo esto, el delicado equilibrio interno de los Who se fue deteriorando: la baja de Keith Moon en 1978 y, al año siguiente, el desastre de Cincinnati, donde 11 fans fallecieron aplastados en una avalancha. En 1982 emprendieron lo que se anunció como su última gira, una promesa que felizmente no han cumplido: aparte de algunas caídas en lo convencional, un disco como *Live at the Royal Albert Hall* (2003) muestra una insultante salud sonora.

Sin embargo, hasta ahora no fueron capaces de completar un disco de canciones nuevas. Y no se trataba de sequía compositiva. Desde 1972, Townshend publica carnosos discos en solitario (que ahora se relanzan en ediciones ampliadas) que han incluido desde un musical, *The iron man*, basado en el cuento infantil del poeta Ted Hughes, hasta una compleja narración de pretensiones operísticas, *Psychodelerict*.

Imposible obviar aquí los variados demonios de Townshend. Intentó estabilizar su vida con un trabajo de nueve a cinco como asesor literario en una potente editorial londinense. No fue bastante para combatir el alcoholismo, la cocaína, la incertidumbre sexual, la grave sordera. Y una sensación de fracaso personal según llegaban movimientos —el *punk rock*, los nuevos mods, el *brit pop*— que se miraban en el espejo roto de los Who. Ante su frustración, sucesivas generaciones han entonado con más o menos lucidez su «espero morirme antes de hacerme viejo». Una frase que, insiste Pete, «no está entre lo mejor» que ha escrito.

CHRISSIE HYNDE REPASA EN PIRATE RADIO LA AGITADA CARRERA DE PRETENDERS

Tratar periodísticamente a Chrissie Hynde es el equivalente a hacer guantes en un gimnasio de boxeo. Por edad y por experiencia laboral —escribió para el New Musical Express— se sabe todos los trucos del oficio. Así, anticipa las objeciones simplonas: «y ahora me vas a decir cómo es que, si soy defensora de los derechos de los animales, llevo una chupa de cuero». Eh... sí, era mi siguiente pregunta.

Los Pretenders acaban de resumir su carrera con una minuciosa antología, *Pirate radio* (Warner), un estuche con un libro de 60 páginas, cuatro discos compactos y un DVD que recuerda que nos encontramos ante uno de los grupos más sólidos surgidos de la tensión entre el *punk rock* y la *new wave*. Estos días, el grupo realiza una breve visita a España para actuar en festivales de El Ejido (hoy, 15 de julio de 2006) y Bilbao (16).

Se trata de una coincidencia ya que los Pretenders están ahora mismo sin discográfica y Chrissie Hynde (Ohio, 1951) afirma rotunda que no concibe hacer una gira para promocionar un producto de su antigua compañía. La cantante, compositora y guitarrista del grupo sabe que eso suena altivo y matiza rápido: «Que se sepa que estoy muy orgullosa de *Pirate radio*. Por contrato, resulta que Warner podía sacar un *box set* y estuve a punto de desentenderme. Hasta que me di cuenta de que tenía la oportunidad de hacer un buen retrato del grupo y hacer justicia con los músicos que me han acompañado en, uf, casi treinta años. Finalmente, yo soy una líder de banda y poco más».

Hay elementos de continuidad en esa trayectoria, a veces tormentosa: el pellizco emocional de la vocalista, la predisposición a explorar su sentido de la feminidad. *Pirate radio* también muestra que este ha sido un grupo que acepta reconocer sus fuentes de inspiración: se incluyen versiones de los Kinks, Hendrix, Warren Zevon, Neil Young y otros.

Chrissie se ríe: «Eso se llama estar dentro de la tradición. La tradición del *rock* de guitarras es dinámica, se reinventa. Por eso, junto a clásicos de los sesenta también está nuestra visión de temas de Morrissey o Radiohead. Pero también hay mucho *soul* en nuestro sonido, y en Europa nadie se da cuenta».

Curioso que el próximo mes sean los Pretenders los homenajeados: el canal estadounidense VH1 les grabará en concierto junto con admiradores como Iggy Pop, los Kings of Leon o Incubus. Chrissie es escéptica: «No leas demasiado en el hecho de que nos dediquen ese especial, seguramente falló alguien. O puede que ya nos tocara por edad. Pero está bien, Iggy fue una de mis obsesiones».

En los últimos tiempos, Chrissie ha levantado el pie del acelerador: desde *Loose screw* (2003), no han sacado una colección de nuevas canciones. También han limitado el número de actuaciones: «Llegar a ser demasiado profesional es peligroso. Si tocas en exceso, vas perdiendo la excitación. Es algo que no tiene relación con lo que te paguen o el número de personas que vayan a verte. Por ejemplo, ya sabemos

que estar de teloneros en un concierto de los Rolling Stones tiene algo mágico».

Se hace evidente que la cantante y compositora Chrissie Hynde tiene sus reservas respecto a la actual industria musical: «Pertenezco a una generación que vivía el *rock & roll* y el pop como una pasión verdaderamente secreta, el lenguaje exclusivo de una secta que debía afanarse por buscar la música y la información. Ahora te lo dan todo en un paquete diminuto y es como si acudieras a la farmacia a comprar un medicamento genérico».

EL SPRINGSTEEN MÁS FESTIVO

Bruce tiene en España una tropa extensa y atenta. Detectaron inmediatamente mi escaso entusiasmo por The Seeger sessions y fui rigurosamente vituperado en los foros donde se congregan los fans. Un posterior texto desafortunado, basado en rumores sobre un inminente divorcio de Springsteen, me situó directamente en el punto de mira (¿Qué puedo decir? A veces, las urgencias te llevan a la estupidez). Es mala idea el obsesionarse por esos odios repentinos y peor excusa el intentar recordar tus méritos brucianos, cuando era un artista ignorado por su compañía española y tú insistías para que editaran sus discos.

La historia de amor entre Bruce Springsteen y el público español continúa en 2006: en lo que se anticipa como un recorrido triunfal, visita cinco ciudades con The Seeger Sessions Band, docena y media de músicos, algunos de los cuales interpretan instrumentos tan escasamente rockeros como el *fiddle*, el bombo, el acordeón o la tuba. Se trata de celebrar la vigencia de canciones folk —populares y de autor conocido— como las recogidas en su disco más atípico, *We shall overcome: the Seeger sessions*, del que ahora Sony BMG comercializa una edición ampliada.

En realidad, Springsteen no se ha reencarnado en un *folk singer* al uso: nada de coplas amorosas o baladas de asesinatos. Los temas que ha elegido, casi todos pertenecientes al repertorio clásico de Pete Seeger, son canciones de conflictos sociales o que reflejan la experiencia comunal del proletariado estadounidense. Además, el tratamiento es muy diferente del que le da Seeger, que —a sus 87 años— todavía sale al escenario con el único acompañamiento del banjo de cinco cuerdas; Springsteen convierte ese cancionero en una estruendosa fiesta colectiva.

Tal vez allí esté la razón de que Seeger haya mantenido cierta distancia respecto a

We shall overcome: the Seeger sessions: palabras amables y poco más. Frente al ascetismo de las grabaciones originales, Springsteen se saca de la manga lo que podríamos bautizar como *folk and roll*: una bola de energía que incluye coros de góspel, piano de burdel, instrumentos típicos de las montañas Apalaches, metales de banda callejera de Nueva Orleans. Es una exuberante celebración de la América eterna, dolorida pero luchadora.

Bajo ese manto festivo, también se aprecia una sorprendente reivindicación del *folk singer* como activista. Es un nuevo papel para Bruce: aunque en el pasado apoyó causas como las de Amnistía Internacional o la sustitución de la energía nuclear, no responde al tópico del cantante comprometido; de hecho, aunque haya adoptado ocasionalmente maneras de cantautor, nunca pasó una etapa folk. Por el contrario, Seeger es el rojo más conspicuo de Estados Unidos: un patriarca que sobrevivió a las *listas negras* de la era McCarthy —que le alejaron de la televisión durante un largo periodo, mientras pendía sobre él una condena de cárcel por desacato— y que, desde los años sesenta, se centró en la defensa del medio ambiente. Es un ejemplo de rectitud y testarudez del que Springsteen parece haber aprendido.

Springsteen también parece haber asumido el lema de Seeger: «Piensa globalmente, actúa localmente». Pete es el alma del Clearwater, una balandra que recorre el río Hudson con mensajes ecologistas; Bruce se ha implicado en los esfuerzos de los vecinos para combatir el declive de Asbury Park, la localidad costera en la que se formó musicalmente. Ofrece allí anualmente unos conciertos benéficos pensados para los fans más militantes y suele ensayar allí sus giras.

En los últimos tiempos, Bruce ha roto deliberadamente con ese estereotipo del *Boss*, el patriótico rockero campechano para todos los públicos. Se enfrentó con los departamentos de policía, que le consideraban uno de los suyos, cuando cantó «American skin (41 shots)», un solemne lamento por Amadou Diallo, aquel inofensivo inmigrante africano que fue acribillado por agentes neoyorquinos de gatillo fácil cuando iba a extraer su documentación. El Springsteen del siglo XXI no se autocensura: su CD de 2005, *Devils & dust*, no se pudo vender en la supuestamente liberal cadena Starbucks —y en bastantes grandes almacenes— por su referencia al sexo anal en un descarnado tema que narra el encuentro con una prostituta; el autor se negó a proporcionar una versión limpia del disco, como hacen muchos raperos.

El creador de «Born in the USA» ha dejado de ser el radiante ejemplo nacional, citado elogiosamente incluso por el presidente Reagan. Hace un año, dos políticos de Nueva Jersey presentaron una resolución para que el Senado de Washington reconociera institucionalmente la aportación de Bruce a la cultura popular estadounidense, coincidiendo con el trigésimo aniversario de la publicación de *Born to run*; lo que debería haber sido un procedimiento automático —mociones similares se aprueban diariamente sin inconvenientes— descarriló por el veto de rencorosos senadores republicanos.

Es evidente que, en unos Estados Unidos polarizados por las tajantes decisiones

de George W. Bush, el posicionamiento de Springsteen no ha pasado inadvertido. Su «No surrender» fue la canción oficial de la (fracasada) campaña presidencial de John Kerry y Bruce ha sido castigado por participar muy visiblemente en actos públicos del perdedor: aunque esperaba con resignación las críticas feroces de los comentaristas *hooligans* de la cadena Fox y las emisoras de *talk radio*, le sorprendió la ira de sus seguidores más derechistas, que le enviaron cajas con discos rotos, animales muertos y mensajes repletos de insultos.

El desgaste de la popularidad de Springsteen en determinadas zonas de Estados Unidos se puede cuantificar: mientras logra la hazaña de llenar durante 10 noches consecutivas el estadio de los Giants, en su Nueva Jersey natal, ha registrado pinchazos relativos en Estados del Sur y del Medio Oeste. Paradójicamente, este bajón ha sido muy pronunciado durante la gira por recintos grandes de *We shall overcome: the Seeger sessions*, tan abundante en narraciones sureñas. Por el contrario, Springsteen no ha perdido gancho comercial en Europa. Y España es una de sus plazas fuertes.

En verdad, esa tibieza del mercado estadounidense también obedece a la añoranza por el *rock* torrencial que factura cuando se junta con la E Street Band. Para Bruce, el dilema está en conseguir que le siga (parte de) el público que vibró con los románticos himnos de los setenta y los primeros ochenta. Esas canciones forman parte de su vida y no puede ignorarlas, pero centrarse en ellas le convertiría en un vendedor de nostalgia, como tantas figuras de su generación. Además, sus intereses creativos han variado: más allá de las historias de coches y chicas, ha explorado el lado sombrío del sueño americano, el sabor agridulce de la vida matrimonial, el efecto del 11-S. El reto del artista, ahora lo sabe, consiste en poder envejecer con dignidad.

Y eso incluye ganarse la tolerancia para sus discos menos comerciales. En 1982 publicó el poderoso *Nebraska*, conteniendo lo que en realidad eran maquetas caseras para un disco eléctrico; el tratamiento acústico resultó especialmente adecuado para aquellas amargas crónicas de perdedores.

Aunque el sonido y los arreglos estaban más cuidados, adoptó modos confesionales en *Tunnel of love* (1987), que luego se revelaría como una oblicua reflexión sobre la decepción que supuso su matrimonio con la modelo Julianne Phillips. Ella agradeció la discreción y, cuando el divorcio se hizo efectivo en 1990, firmó un acuerdo para no revelar intimidades de pareja.

En 1995 intentó repetir el impacto de *Nebraska* con *The ghost of Tom Joad*, confeccionado en un estudio de grabación. Pero le falló la motivación, aparte de que las canciones carecieran de la urgencia necesaria.

U2, DESDE EL OJO DEL HURACÁN

Por pura casualidad, coinciden en este libro páginas dedicadas a Springsteen y a U2. Resulta que el biógrafo oficial de Bruce, Dave Marsh, lleva años emperrado en una campaña de acoso y derribo a los irlandeses. Y no le falta munición: asuntos de inversiones, impuestos, incongruencias ideológicas, lo que fue una omnipresencia mediática de Bono. Por mi parte, asimilo esos argumentos pero no puedo olvidar lo divertido, estimulante e instructivo que siempre resultaba encontrarse con Bono y compañía.

U2 nunca ha sido un grupo opaco: con la excepción de Larry Mullen Jr., el baterista retraído, estos irlandeses se prestan con deleite a las entrevistas. En el caso del cantante, su dublinés *gift of the gab* (don del pico) se acerca al arte: Bono es sencillamente un maestro de la palabra hablada. Además, han vivido bajo los focos desde hace casi 30 años, jugando valientemente con su imagen. Así que quien se haya tomado el trabajo de leer algunos de los numerosos tomos sobre el cuarteto tiene una visión más que completa de su trayectoria y hasta de sus intimidades. *U2 por U2*, el libro de Neil McCormick, cuenta la misma historia, pero desde dentro y sin pudores. Se trata de un ejercicio de introspección a cinco voces: los cuatro músicos más Paul McGuinness, su representante, son los únicos que hablan en un texto torrencial, organizado por el periodista Neil McCormick. Ellos, con un potente respaldo gráfico, cuentan los antecedentes y la evolución de la banda.

Conviene recalcar lo improbable de su triunfo. En 1976, cuando empezaron a funcionar, Irlanda no era la potencia musical (y económica) de tiempos recientes. Se trataba de un país culturalmente acomplexado y limitado en libertades. A los cuatro miembros de U2 les salvó el contar con padres tolerantes, que incluso supieron poner dinero cuando los chicos necesitaban dar algún paso adelante en su pasión. También destacaban por su desfachatez.

Bono recuerda cómo se agenciaron su primera actuación en la televisión estatal: «Tocamos “Glad to see you go”, de los Ramones, y el tipo dijo: “Impresionante. ¿La habéis escrito vosotros?”. Y yo respondí: “Sí”. Hicimos otra de los Ramones y se repitió el diálogo. Así conseguimos el bolo y cuando llegamos al estudio de televisión tocamos nuestras propias canciones. No se dieron ni cuenta».

Les había mordido el perro del *punk rock*. Adam Clayton, el bajista, pasó el verano de 1977 trabajando en un mercado londinense y se volvió a Dublín con discos frescos. The Edge, guitarrista, explica la herejía que suponía escuchar a Patti Smith en la Irlanda ultracatólica: «La música de Patti mostraba un aspecto agresivo, pero la poesía de sus letras marcaba la diferencia. El *punk* tenía toda la rabia, pero nada de la poesía. Aquel disco me gustaba tanto que quería ponérselo a todo el mundo, así que invité a un amigo que no era muy musical. Escuchamos “Gloria” y al oír lo de

“Jesucristo murió por los pecados de alguien, pero no por los míos”, me miró y me dijo: “¡Tío, esto me pone enfermo!”. Le pareció demasiado fuerte que aquella criatura extraña y de sexualidad ambivalente vomitara letras que ponían a prueba su fe».

Ellos compatibilizaban su aprendizaje musical con la militancia cristiana, en el seno del colectivo Shalom. Bono lo explica: «Eran una comunidad como no habíamos visto nunca antes. Vivían en la calle como cristianos del siglo I. Estaban convencidos de que se producían milagros a diario y transitaban el camino de la fe». Para el guitarrista The Edge, «era maravilloso pasar el rato leyendo las Sagradas Escrituras e investigar aspectos de la cristiandad y su significado. Posteriormente, descubrimos que el movimiento rasta demostraba una fascinación similar por las Escrituras. Nosotros hacíamos lo mismo, pero sin fumar hierba».

Shalom no toleraba un cristianismo a tiempo parcial. A los miembros de U2, en 1981 ya una banda de primera fila, no se les eximía de las reuniones. Las presiones fueron brutales y dos de ellos decidieron que su búsqueda espiritual tenía prioridad. Bono: «Edge dejó la banda. Pero no se lo comunicó a todos, solo a mí, y yo no quería estar en la banda sin él. Me dijo: “Lo que estamos haciendo es genial, pero ahí fuera hay otro mundo y yo quiero formar parte de él. Y el verdadero remedio a los males del mundo no está en una banda de *postpunk*, sino en el desarrollo espiritual de uno mismo, en encontrar tu lugar y el objeto que Dios dio a tu vida”. En ese momento, Edge sentía que no podía servir a Dios y al hombre. Decidí que yo tampoco, así que nos fuimos los dos».

La crisis fue resuelta por McGuinness con una andanada de sentido común: «Mirad, francamente, si Dios tenía que decir algo sobre esta gira debía haber levantado la mano un poquito antes porque hemos contratado a una enorme tropa y nos hemos comprometido con mucha gente y, desde mi punto de vista, debemos cumplir con ellos». U2 aceptó el razonamiento; Bono lo consideró un triunfo: «Lo estábamos llevando todo al extremo para demostrar que no nos dejábamos comprar por la ambición. Casi desmontamos el grupo, pero, a la vez, lo recuperamos con más fuerza: iremos donde tengamos que ir. Romperemos las leyes de la modernidad. Seremos tan emocionalmente claros como sea necesario para ser sinceros».

El mundo que les abrazaba también podía malinterpretar sus intenciones. Por ejemplo, en la carátula del disco *Boy* iba un retrato del hermano menor de un amigo. Bono: «Una cara de niño sobre fondo blanco, como una fotografía que no se ha acabado de revelar, es una magnífica metáfora. Sentía que era un tema que nadie antes había explorado en el mundo del *rock and roll*: el final de la angustia de la adolescencia, el carácter esquivo de la condición masculina, la sexualidad, la espiritualidad, la amistad. Ese disco tuvo una gran acogida entre los homosexuales. Entonces no lo comprendí, pero ahora miro atrás y veo que puede leerse en clave de homoerotismo: “Entre las sombras, el chico encuentra al hombre”». De hecho, el temor a las insinuaciones de pedofilia determinó que en Estados Unidos se cambiara la portada por una foto del cuarteto.

U2 se lanzó a Estados Unidos como un pato al agua. En *U2 por U2* evocan el impacto al llegar a Nueva York: Edge estuvo en un tris de quedarse sin sus guitarras, que había dejado en la acera mientras iba a registrarse al hotel. Bono también sufrió un *shock*: «No quería volver al hotel porque dejaba de ver cosas, así que salía y seguía investigando. Cuando el color negro de mi abrigo de piel falsa empezaba a blanquear por la nieve, un caballero paró su coche a mi lado y me ofreció sexo. Volví corriendo al hotel y les conté a todos lo que me había pasado. Me miraron como diciendo: “¿Y qué esperabas? ¡Llevas un puto abrigo de piel, maricón!”. Todavía no me he acostumbrado a Nueva York. Cada vez que voy tengo que respirar profundamente. Nadie habla en un volumen normal: los taxistas, la gente de los restaurantes... Hay en la ciudad una energía tercermundista».

El enamoramiento por la cultura estadounidense, reflejado en el documental *Rattle and hum*, fue la consecuencia de minuciosas giras por aquel inmenso territorio a bordo de autobuses alquilados a cantantes de *country*. The Edge cuenta cómo se les cayó la venda de los ojos: «Atravesábamos Estados en los que no se vendía alcohol, algo que sacaba de quicio a dublineses como nosotros. Hay cosas que uno ignora: en otro condado, y en cada esquina, aparecían carteles anunciando cohetes y petardos. Y es que en muchas zonas de América los elementos pirotécnicos son ilegales. Allí conviven cientos de culturas diferentes. La homogeneización americana de que tanto se burlan los europeos es, curiosamente, una celebración de lo contrario. Se trata del éxito de poder encontrar un punto en común entre tantas entidades étnicas, religiosas y geográficas diferentes. Uno de los mayores aciertos de McGuinness fue darse cuenta de que para triunfar en América necesitábamos, más que nada, estar allí y ver todos aquellos lugares. Realmente, empezamos desde abajo. La primera vez que tocamos en Tejas fuimos teloneros de un concurso de Miss Camiseta Mojada en un bar horrible, anexo a unos grandes almacenes de Houston».

La adaptación a Estados Unidos fue facilitada por la acogida fraternal que les dispensaron artistas emblemáticos de aquel país. Larry todavía agradece que Bruce Springsteen se ofreciera como consejero: «Cuando llegaba el momento de tomar decisiones sobre la medida del local donde debíamos tocar, acudíamos a él para que nos diera consejo, y siempre fue muy generoso. Había recorrido toda América con bastante estilo y clase. Y aunque musicalmente provenía de una tradición absolutamente diferente a la nuestra, había conexión a nivel espiritual. Lo que hacía en directo era lo que nosotros aspirábamos a hacer. Aprendimos mucho de él».

Debieron enfrentarse con la identificación sentimental de tantos irlandeses-americanos con el IRA. Bono se sentía atormentado por el caso de Bobby Sands, «que hacía huelga de hambre en Irlanda del Norte, se estaba muriendo. La gente coreaba su nombre mientras estábamos en el escenario y gritaban consignas a favor del IRA, que, en aquel momento, despertaba simpatías. Yo no podía evitar admirar el valor de Sands y comprendíamos la reacción de la gente que se armaba para defenderse, aunque pensáramos que no era la mejor solución. Estaba claro que el

movimiento republicano se estaba convirtiendo en un monstruo para vencer a otra monstruosidad. Así que recurrimos a la bandera tricolor de Irlanda. Cuando salíamos al escenario, doblaba las franjas verde y naranja y me quedaba únicamente con la blanca, la del centro. La bandera nacional se convertía así en una bandera blanca. Era una manifestación sencilla, pero en aquella época suponía una declaración de principios muy poderosa».

U2 se implicó tanto en las contiendas ideológicas de Estados Unidos que Bono tuvo que afrontar el odio puro. Ocurrió durante la gira de *The Joshua tree*, cuando el cuarteto respaldó la declaración del Día de Martin Luther King como fiesta nacional: «Me habían amenazado de muerte y el FBI se tomó muy en serio una de las amenazas. Venía de un racista que se sentía ofendido por nuestro trabajo, creía que nos estábamos metiendo en los asuntos de otra gente y tomando partido a favor de los negros. Una noche me dijo el FBI: “Mira, es bastante serio. Dice que tiene una entrada, que va armado y que si cantas ‘Pride (in the name of love)’ te disparará”. Así que dimos el concierto, con el FBI por allí y todo el mundo con los nervios a flor de piel. No sabías si podía estar en el edificio, entre las vigas, en el tejado. Durante “Pride” canté en la tercera estrofa lo de “mañana del 4 de abril, un disparo resuena en el cielo de Memphis” y cerré los ojos. Y cuando volví a abrirlos, Adam se había puesto delante de mí».

Bono se había transformado en una celebridad, con todas las prebendas: «Los Ángeles es una ciudad construida a partir de la imaginación de la gente. Lo que son Boeing y Microsoft para Seattle, la industria del cine y de la música lo son para Los Ángeles: si te has convertido en una estrella te tratan como si fueras un capitán de la industria. Los coches de policía se nos acercaban con cautela, con las sirenas luminosas en marcha, y nos decían a través del megáfono: “Nos encanta el disco nuevo”. Yo conducía un Chevrolet del 63 y una vez me paró la poli. “¿Tiene alguna identificación?”. Respondí que no. “¿Nada? Algo debe llevar”, insistieron. Así que saqué una foto que me había hecho con Bob Dylan. Me dijeron algo así como: “Muy bien, puedes marcharte, colega”. Era como si Bob fuera el alcalde. Bueno, para mí es mucho más: Goya y Shakespeare en una misma persona».

Otros grupos se habrían conformado con una situación tan confortable. U2, sin embargo, intentó el triple salto mortal: revolucionar su imagen, romper las expectativas de su público, mantener el compromiso con sus ideales. También el mundo estaba cambiando: para grabar el disco de ruptura llegaron a Berlín Este en medio de la reunificación de Alemania, y era tal la confusión que se sumaron a una manifestación de gente muy seria («¡estos alemanes no saben celebrar nada!») que resultaron ser comunistas irreductibles. Se instalaron en lo que se conocía como Villa Breznev, y esa misma noche un Bono desnudo se topaba con la invasión de una familia alemana: eran los propietarios de la mansión, incautada por el régimen anterior.

En plena efervescencia, Bono decidió trabajar con la idea del álter ego. Primero

fue *The Fly* (La Mosca): «Empecé a darme cuenta de que quizá el personaje chiflado podría decir cosas que yo no podía porque estaba limitado a ser Bono, un joven honesto. Era la idea shakespeariana del loco que había representado cuando era un adolescente». Durante la gira de *Achtung baby*, Fly telefoneó desde el escenario y pidió 10.000 pizzas para el público (solo llegaron 100) e intentaba infructuosamente hablar con el (primer) presidente Bush, en la Casa Blanca.

Tuvieron mejor suerte con el hombre que ocuparía su lugar, Bill Clinton. Coincidieron en un hotel de Chicago, donde Bono ocupaba la *suite* presidencial y Clinton debió conformarse con una habitación más modesta. La reunión fue inevitable. El cantante confiesa: «Mi habitación estaba completamente hecha polvo por una fiesta que se había desarrollado la noche anterior. El gobernador estuvo relajado, riéndose ante las botellas vacías, las cajas de pizzas y los ceniceros a rebosar. Yo llevaba todavía un traje de terciopelo completamente arrugado. Hablamos de muchas cosas, desde los problemas de Irlanda hasta el lugar que ocupa el saxo en el *rock and roll*. Es un tipo muy amable con la gente y tiene una enorme curiosidad por descubrir cómo hacer del mundo un lugar mejor. Una nueva clase de político había entrado en el escenario mundial, el primero parecido a nosotros, alguien que había crecido escuchando *rock and roll*. Auténtica fuerza intelectual, auténtico encanto, auténtico sentido del humor».

Bono ponía en marcha su faceta de interlocutor con los poderosos. Sin renunciar a su *look*, se colaría en despachos, salones oficiales y reuniones en la cumbre. Fue aprendiendo las sutilezas de la diplomacia: en 1995 insultaba en televisión («vaya un gilipollas») al presidente Jacques Chirac por las pruebas nucleares francesas. Años después buscaba complicidades con el (segundo) presidente Bush: «Hice una sesión de fotos con él que levantó críticas en algunos ámbitos, y algunas de las personas que me criticaron estaban en mi grupo. En la fotografía puse cara seria, pero hice el símbolo de la paz cuando pasábamos junto a los medios de comunicación y entonces Bush susurró: “Ahí va una portada para alguna revista: la estrella del *rock* irlandés y el tejano tóxico”. Bush es un tipo divertido. Tenía que arriesgarme a entrevistarme con él porque yo no quería estar en el anuncio del Desafío del Milenio a menos que se comprometieran a emprender una iniciativa histórica respecto al sida. Y pasaron la prueba. Durante el discurso del Estado de la nación, en mayo de 2003, anunció la donación al extranjero de 15.000 millones de dólares en tres años para luchar contra el sida».

En ocasiones, U2 comprobó la insensibilidad del poder. En 1997, miembros de su equipo fueron literalmente atropellados por el servicio de seguridad de los hijos de Ernesto Zedillo, entonces presidente de México, que entraron en uno de sus conciertos por la cara. Para tapar el escándalo, Zedillo ofreció disculparse en persona. Cuando se presentaron estaban también sus tres hijos, con discos para firmar.

En Chile, parte de sus espectadores pitaron cuando sacaron al escenario a las madres de los desaparecidos. Bono supo relativizarlo: «Me encantó no estar tocando

solamente para los fans que estaban de acuerdo con nosotros».

La iniciativa más audaz de U2 se desarrolló durante la gira de *Zoo TV*: conectaban vía satélite con el Sarajevo sitiado y la música se interrumpía para que sus habitantes pidieran ayuda. Esa intrusión de la realidad resultaba demasiado brutal. El baterista del grupo llegó a argumentar que era factible pensar que estaban aprovechándose de una tragedia. A McGuinness, el mánager, todavía le duele el *show* en el estadio de Wembley: «Cuando tres mujeres aparecieron en la pantalla y dijeron: “No sabemos lo que estamos haciendo aquí. Vosotros os lo estáis pasando bien. Nosotros no. ¿Qué vais a hacer por nosotros?”. Bono intentó responder, pero ellas siguieron: “Sabemos que no vais a hacer nada. Vais a volver a vuestro concierto de *rock*. Vais a olvidar incluso que existimos. Y todos nosotros vamos a morir”. Eso pasó justo a la mitad del concierto. Y el concierto, en realidad, no se recuperó».

Hoy, el gran reto de U2 consiste en mantenerse como entidad musicalmente creativa, conservar credibilidad artística, a pesar del desgaste que supone la omnipresencia mediática de su vocalista en la faceta de agitador de conciencias. Sus compañeros conviven con el hecho de contar con un miembro hiperactivo e intentan paliarlo alejándole del estudio de grabación o prohibiéndole beber café. Bono tiene respuestas para todo: «A veces se me ocurre que no me metí en U2 para salvar al mundo. Me metí en U2 para salvarme a mí mismo. Me encuentro con gente por la calle que se me acerca como si fuera Mahatma Gandhi. Y cuando alguien dice: “Ave, hombre de la paz”, oigo a Larry riéndose por lo bajo: “Tienes suerte de que no se te haya arrodillado”. Siento furia dentro de mí, pero he adquirido buenos modales para disfrazarla».

EL REY DE LAS VEGAS

Años después, traté con la familia Sinatra cuando El País editó una colección de libro-discos de Frank. Estaban empeñados en mellar todas las aristas de su imagen: el hombre no tuvo más tratos con los bajos fondos que cualquier artista de su época, nunca se dedicó a la seducción sistemática de mujeres, jamás tuvo problemas con el rock and roll. En definitiva, fue un ángel y nunca nos enteramos. Que conste aquí y ahora.

Es un binomio que simboliza una época de hedonismo: Frank Sinatra y Las

Vegas. Una ciudad sobre la que Sinatra imperaba espiritualmente, como refleja el libro *Rat pack: viviendo a su manera* (Editorial Almuzara), que firma el periodista Javier Márquez Sánchez. Su edición coincide con la salida de *Frank Sinatra...Vegas* (Reprise/Warner), una caja con cuatro CDs y un DVD, un total de cinco conciertos inéditos realizados allí entre 1961 y 1987.

En 1965, al reportero Gay Talese le llegó la gran oportunidad. Ayudado por su buena reputación (y su origen italiano), consiguió lo imposible: acceso ilimitado a Frank Sinatra y su familia. La magistral síntesis de aquellas semanas de convivencia y viajes se publicó al año siguiente en *Esquire*, bajo el título de «Frank Sinatra tiene un resfriado».

Puede que, para entonces, Frank ya hubiera dejado atrás la cima de su poder. En su libro sobre el *rat pack*, Javier Márquez lo sitúa a principios de los años sesenta, cuando disfrutaba de acceso a la Casa Blanca y a la mafia, mundos que enlazaba al ejercer de celestino tanto de John F. Kennedy como del peligroso Sam Giancana (incluso con la misma mujer, Judith Campbell). Una posición difícil de mantener, ya que los Kennedy eran conscientes del desgaste político que suponía asociarse íntimamente al gran libertino. Y Sinatra exhibía lealtad ilimitada al tal Giancana, aunque este fuera un patán. Lo demostró una noche en México, al agredir a dos miembros destacados de la «pandilla de ratas», Shirley MacLaine y Sammy Davis Jr., por la «ofensa» de no querer comer pasta cuando a él le apetecía.

Para el *rat pack*, Las Vegas era su patio del recreo. Sinatra tomó literalmente la ciudad en 1961, al combinar el rodaje de *Ocean's eleven* (aquí, *La cuadrilla de los once*) con una serie de apariciones de la plana mayor de la pandilla —Sinatra prefería denominarlo The Summit, La Cumbre— en el hotel Sands. En realidad, los compromisos profesionales quedaron en segundo plano ante el objetivo principal: divertirse a fondo y ejercer de anfitriones para la nube de famosos y poderosos que volaron hasta Nevada.

Los espectáculos de The Summit no eran estrictamente musicales: en esencia, se trataba de una comedia donde Sinatra y compañía exageraban su imagen pública; el humor tendía hacia lo cruel y nadie se libraba. Cuando Frank se presentaba en solitario, se mantenían algunos chistes lamentables, pero la música mandaba. Lo evidencian los cinco conciertos íntegros recogidos en *Frank Sinatra...Vegas*, donde el vocalista suele mencionar a los compositores de su repertorio y manifiesta un (comprensible) entusiasmo cuando le respalda, por ejemplo, esa rotunda máquina de *swing* que era la orquesta de Count Basie, dirigida por Quincy Jones. Un inciso: Frank fue decisivo a la hora de eliminar las barreras raciales en los hoteles-casinos, que contrataban a artistas negros pero no dejaban que se alojaran allí.

Pero la simbiosis entre Sinatra y Las Vegas se malogró: las autoridades del juego en Nevada no apreciaban su amistad con Giancana y otros gánsteres. El cantante terminaría alejándose, con mucho estruendo, aunque *Frank Sinatra...Vegas* recuerda que, menos altanero, volvió para actuar allí en los ochenta.

Javier Márquez articula su texto alrededor de la Together Again Tour, de 1988, cuando Sinatra pretendió revivir los años de gloria resucitando The Summit para grandes recintos, sin ocultar que se trataba de hacer caja con vista a las jubilaciones. El capo no supo entender la magnitud del distanciamiento de Dean Martin, demasiado golpeado por la muerte de su hijo piloto y nunca excesivamente motivado como artista. Al poco de comenzar, un apático Dino abandonaba la gira, que se vio obligada a reclutar urgentemente a Liza Minnelli y rebautizarse The Ultimate Event. Fue el final metafórico de una era de supremacía masculina: en los 10 años siguientes, el *rat pack* se iría extinguiendo físicamente.

BEE GEES: LA SECRETA GRANDEZA

Olvida las mansiones, los amigos poderosos, las fortunas almacenadas en lugares seguros: cuando entrevistabas a uno de los Bee Gees, se palpaba un rencor, una furia ante el hecho de que nunca gozaran del reconocimiento debido. Los artistas especialmente dotados para complacer al gran público no llegan a entender los procesos de canonización. Demasiado tarde, descubren que lo quieren todo: los discos de platino y los profundos masajes de ego que proporcionan los medios especializados.

Saltó a las noticias a finales de 2006. Un accidente menor en el aeropuerto de Miami reveló que Tony Blair y familia pasaban sus vacaciones navideñas en la residencia de Robin Gibb, miembro fundador de los Bee Gees, no muy lejos de donde vive Alejandro Sanz. La prensa británica, largo tiempo en pie de guerra contra el primer ministro, se cebó con la historia. El secretismo de Blair sugería que él mismo reconoce vergonzante su hábito de relajarse en las mansiones de amigos millonarios.

Latía, nuevamente, un conflicto de intereses: Gibb está implicado en la campaña para aumentar la protección de los derechos de autor en la era de Internet que desarrolla la British Academy of Composers and Songwriters.

Pero muchos comentaristas cargaron las tintas en lo intolerable de mostrar debilidad por los Bee Gees. Blair, venían a decir, evidencia una vez más su hipocresía: llegó al 10 de Downing Street como paladín del *brit pop*, el hedonista movimiento guitarrero que encabezaban Oasis y Blur, y ahora resulta que prefiere un grupo decididamente «carroza».

Una tormenta en un vaso de agua, muy propia del microclima mediático londinense: ¿en qué parte del contrato democrático se especifica que un político deba tener un gusto musical impecablemente *cool*? Las acusaciones sí ponen al descubierto la penosa imagen de los Bee Gees: en contra de lo habitual, no se celebra su longevidad creativa o su triunfal comercialidad; todo lo más, se les considera un «placer culpable», como se llama un famoso programa radiofónico británico que reivindica el pop de los setenta. Ciertamente tienen todas las papeletas en el sorteo para caer mal: residen en Estados Unidos e ignoran el Reino Unido; además, su megapopularidad en la era de *Fiebre del sábado noche* permite identificarles con los excesos horteras de la *disco music*.

Falso, alegan ellos débilmente. Ni siquiera les gustaban aquellas ropas blancas y satinadas: «Fue una idea del fotógrafo, Francesco Scavullo». No eran habituales de las discotecas y llegaron a esa música por evolución natural: a mediados de los setenta, el productor Arif Mardin les encaminó hacia el R & B que su discográfica (Atlantic Records) sabía manejar, como había demostrado con el *soul-funk* escocés de la Average White Band. Vendieron tanto que quedaron eclipsadas sus otras etapas musicales. Se olvida incluso que llegaron a ser un quinteto, con el baterista Colin Petersen y el guitarrista Vince Melouney.

En parte, es un problema de presentación discográfica: lanzaron recopilaciones que prescindían de sus grabaciones en el Reino Unido (obviamente, también de las realizadas en Australia) y no han sido reeditados con el tratamiento *upgrade* otorgado rutinariamente a cualquiera de sus coetáneos. Se quiere rectificar esa situación con una serie de cajas, inaugurada con la asombrosa *The studio albums 1967-1968* (Rhino/DRO). El primer pasmo es su productividad: en dos años, publicaron tres elepés —*1st*, *Horizontal*, *Idea*— que ahora ocupan seis CD, sumando tomas alternativas, canciones inéditas, *singles*, discos de Navidad y *jingles* publicitarios. Considerando que, a diferencia de los Beatles, ellos hacían giras, cabe deducir que su ética del trabajo era incompatible con el desmadre general de los sesenta.

El segundo pasmo corresponde a su riqueza de registros. Su baza principal consistía en pop orquestal tipo «New York mining disaster 1941» pero, como era de rigor en aquella época, también incursionaron en la psicodelia. Sus majestuosas baladas se demuestran proteicas: «Massachussets» es esencialmente una canción *country*; «To love somebody» fue compuesta para Otis Redding (las discografías del *soul* recuerdan que muchos artistas negros recurrieron a su cancionero). Su facilidad para componer se conjugaba con el dominio de los recursos del estudio: excepto por su impermeabilidad a las tendencias contraculturales, jugaban en Primera División.

Sin embargo, estuvieron a punto de tirarlo todo por la borda. El ritmo de trabajo les llevó a hospitales y centros de recuperación. El guapo Barry Gibb anunció en 1968 que dejaría el pop para dedicarse al cine, aunque fue Robin el primero en marcharse (le demandó Robert Stigwood, su implacable *mánager*). Durante un tiempo, los Bee Gees quedaron reducidos a dúo, Barry y Maurice Gibb. En 1971,

reconciliados, se establecieron definitivamente como trío. Y volverían a comerse el mundo.

LA CRUDA VIDA DE JIMI HENDRIX

Han pasado más de 40 años y nadie le ha eclipsado. Es un dato, no una opinión.

Todo lo relacionado con Jimi Hendrix (1942-1970) parece descomunal. Cualquier persona interesada por la música sabe que su discografía es oceánica: abarca centenares de lanzamientos, algo asombroso para alguien que apenas grabó —bajo su nombre— durante cinco años. La bibliografía sobre su persona también impresiona: músicos, amantes, productores han firmado libros hendrixianos. Una pila a la que ahora se suma Jimi Hendrix: la biografía (Robinbook), de Charles R. Cross.

Se trata de una biografía ortodoxa y minuciosa, escrita por un autor que no trató a Jimi pero que está especializado en el rock del noroeste de Estados Unidos (su anterior tomo estaba dedicado a Kurt Cobain). Cross argumenta que la obra de Hendrix adquiere sentido si se conoce su origen —Seattle, una ciudad multicultural— y sus primeros años de vida. Decir que la familia Hendrix era disfuncional parece un eufemismo: Al y Lucille, sus padres, pasaron más tiempo separados que juntos y aun así tuvieron seis hijos.

Jimi nunca conoció un hogar convencional. Su madre, enferma de cirrosis, murió misteriosamente en 1958. Su padre nunca pudo mantener a su prole (tres de los críos fueron dados en adopción) y Jimi pasó, literalmente, hambre y frío. Le salvó la informal red de solidaridad existente en la comunidad afroamericana. En tal abismo de pobreza, le costó conseguir una guitarra miserable. Y no llegó a hacer de la música su profesión. Cuando le arrestaron por segunda vez en un coche robado, le ofrecieron el trato habitual: cárcel o alistarse en el Ejército.

En un rasgo de audacia, eligió apuntarse a la famosa División Aerotransportada 101. Pero Jimi no tenía madera de militar; Cross ha descubierto que consiguió la licencia declarándose homosexual. No es la única revelación que ha sentado como un tiro entre los viejos amigos de Hendrix: el libro describe la penosa existencia del guitarrista en Nueva York, cuando dependía de los ingresos de una prostituta menor de edad, a la que dejó embarazada.

En Nueva York se forjó la alianza cultural de Hendrix, que se puede simplificar así: Harlem + Greenwich Village. Se había pateado el circuito negro tocando detrás de Little Richard, Solomon Burke o los Isley Brothers, pero también conectaba espiritualmente con el *rock* blanco; adoraba a Bob Dylan, incluso imitaba su peinado alborotado de *Blonde on blonde*.

Dominaba el lenguaje de dos mundos, pero fue alguien del *rock* quien descubrió su excepcionalidad. Linda Keith, novia de Keith Richards, difundió incansable las maravillas de aquel guitarrista zurdo de vestimenta extravagante. Finalmente, consiguió que Chas Chandler —antiguo bajista de los Animals, reconvertido en representante— se llevara a Hendrix a Londres.

Llegaron el 24 de septiembre de 1966 y en menos de 24 horas ya tenía novia y era la comidilla del mundo pop tras participar en una *jam session*. La rapidez con que Jimi tomó por asalto el Reino Unido sugiere que apareció en el lugar justo y el momento exacto, cuando la pasión por el *soul* cedía ante el descubrimiento del *blues*. Tal vez encajaba en un estereotipo soñado por los públicos europeos: Johnny Hallyday le llevó de gira por Francia antes de que hubiera sacado un disco. Lo cierto es que mental y musicalmente estaba preparado para cabalgar sobre la ola de la naciente psicodelia. Él y la guitarra formaban un todo; disponía además de un creciente arsenal de efectos. Su capacidad de asimilación dejó boquiabiertos incluso a los Beatles: tres días después de su salida, tocaba ante ellos «Sgt. Pepper» en directo.

Los cuatro años posteriores forman parte de la más inoxidable leyenda del *rock*. La ascensión de un músico prodigiosamente dotado y la caída de una estrella que se excedió en todo: grabaciones, drogas, giras. Sin repartir culpas, Cross pasa lista a los secundarios del drama: el representante que no le permitía parar, las concubinas que tampoco, los militantes negros que le recriminaban su éxito entre el público del *rock*. Inútil especular por su evolución musical: siempre complaciente, lo mismo prometía grabar *jazz* que volver al *rhythm and blues*.

Cuando Jimi fallece en Londres, de una forma particularmente estúpida, deja detrás un caos mayúsculo en lo personal y en lo profesional. Han seguido más de treinta años de litigios que han dejado montañas de amargura.

No se han reconocido los al menos dos hijos que Jimi engendró, pero es que ni siquiera sus hermanos se beneficiaron demasiado de un legado cuyo valor ha crecido exponencialmente: a su muerte, en 2002, el padre dejó la mayor parte de la herencia a una hijastra que ya antes exprimía al máximo la ubre de la sociedad Experience Hendrix, adjudicándose sueldos anuales de 800.000 dólares (607.557 euros). A poca distancia del inmenso panteón que acoge los restos de Al y Jimi, ahora una de las atracciones turísticas de Seattle, está la tumba abandonada de Lucille, respectivamente, su esposa y su madre. Ni siquiera tiene una lápida.

THE POLICE VUELVE A LA CARGA

Rara vez se encuentra uno con alguien tan seguro de sí mismo como Sting. Resultaba fácil imaginar el sufrimiento de sus compañeros de grupo. Copeland ejercía de estadounidense atípico, con mirada global (era hijo de un famoso funcionario de la CIA). Por su parte, Summer daba el tipo de músico con callo, un profesional habituado a los sobresaltos, insospechadamente erudito y paciente.

Vamos a situarlos. A principios de los ochenta, Police era el grupo más popular del mundo. Aun a riesgo de parecer sacrílego, se podía argüir que Sting, Andy Summers y Stewart Copeland habían alcanzado el nivel de omnipresencia de los Beatles: como los de Liverpool, llenaban el neoyorquino Shea Stadium, pero además, y más importante, eran imitados en todo el planeta. Police había hallado la vía para integrar los espaciosos ritmos del *dub reggae* en los arrebatados esquemas de la *new wave*. La fórmula, imposible de patentar, fue explotada por cien mil grupos en los cinco continentes; de hecho, todavía colea.

Sin embargo, Police no funcionaba como colectivo: celos, rencores, juegos de poder. Fríamente pensado, no debería escandalizarnos. Eran tres seres humanos muy dispares que se habían juntado en 1977 exclusivamente para intentar subirse al tren del éxito, aprovechando la fantástica confusión creada por la explosión del *punk rock*. Para Andy Summers, se trataba aproximadamente de la última oportunidad. Nacido en 1942, llevaba quince años tocando sin haber pillado cacho. Para que nos hagamos una idea de su veteranía: Andy fue el primer guitarrista británico que trató a Jimi Hendrix cuando este aterrizó en Londres allá por 1966, un encuentro que le incitó a escaparse por la tangente, en busca de una expresión más sutil.

Stewart Copeland, estadounidense de 1952, sí paladeó cierto éxito en su época como baterista del grupo Curved Air; de hecho, hasta se casó con la vocalista, Sonja Kristina, y tuvieron tres hijos. Pero de eso no podía presumir en los círculos *punkis*, que despreciaban el *rock* progresivo. Sin embargo, Copeland tuvo la visión. Había conocido en Newcastle a Gordon Matthew Summer (1951), alias Sting, un maestro que combatía las frustraciones vitales tocando *jazz* en grupos de aficionados, donde cantaba mientras manejaba el bajo. Copeland reconoció el carisma de Sting y le ofreció probar suerte en Londres, donde las jerarquías musicales estaban temblando tras la eclosión de los rebeldes del *punk rock*. En la propuesta latía, reconoce ahora Stewart, un punto de arrogancia: «Hagamos lo mismo que ellos, pero tocándolo bien». El plan maestro lo redondeaban sus dos hermanos, los despiadados Ian y Miles Copeland, que se ocupaban del *management*, la discográfica (The Police comenzó en una independiente) y la contratación.

Había un obstáculo en su objetivo de convertirse en el megagrupo de la era de los imperdibles. Musicalmente, Sting se mostraba como un esnob: el *punk rock* le

resultaba horrible. Empezó a intuir posibilidades creativas en Police cuando entró Andy Summers, músico más sofisticado que su primer guitarrista, aquel corso llamado Henri Padovani. De hecho, Sting pronto se convertiría en un autor prolífico, desbancando a Copeland, que inicialmente veía Police como vehículo para sus canciones (frustrado, el americano terminaría recurriendo al seudónimo de Klark Kent para lanzar sus ocurrencias *new wave*). Por otro lado, al ser falsos *punkis*, podían aceptar cualquier oportunidad que les pasaba al lado, por mercenaria que resultara. Si había dinero, podían implicarse en proyectos de *rock* pretencioso (*Strontium 90*, *Eberhard Schoener's Laser Theatre*) en la Europa continental. Hasta aceptaron protagonizar un anuncio televisivo para un chicle; el guión exigía que se tiñeran el pelo de rubios, y de ese modo adquirieron uno de sus rasgos más reconocibles.

Socialmente nada tenían que ver con los bárbaros. Si coincidían con otras bandas *punkis*, Sting marcaba las diferencias enfrascándose ostentadamente en un libro. Copeland se indignaba ante la provocación: escenificar su desprecio les cerraba puertas. De cualquier forma, no encajaban en el movimiento: Police exhibía ética del trabajo y metas definidas. Por ejemplo, los Sex Pistols fueron de gira a Estados Unidos y se autodestruyeron. Por el contrario, los tres miembros de Police viajaron por vez primera a Nueva York en una línea barata, llevando algunos de sus instrumentos como equipaje de mano. Una vez allí, se subieron a una furgoneta y se dispusieron a actuar en cualquier club estadounidense que aceptara pagarles 300 dólares, lo justo para la gasolina, comida rápida y un hotel barato a dos personas por habitación.

La vida de Police fue intensa y productiva: entre 1977 y 1984, año en que anunciaron un «periodo sabático» que escondía una disolución, grabaron cinco elepés, de los que se extrajeron joyas tipo «Roxanne», «Walking on the moon», «Message in a bottle», «Every little thing she does is magic», «Every breath you take». Podían jugar a ser simplistas —«Do do do do, de da da da»—, pero simultáneamente se aproximaban al *jazz* y las músicas étnicas. Sting exhibía maneras de dios del *rock* mientras señalaba qué canciones referenciaban a Carl Jung o Paul Bowles. La pedantería que hubiera hundido a otros, en el caso de Sting potenciaba su *sex appeal*.

Fuera de los focos, sus compañeros se divertían como podían. Stewart Copeland se compró una cámara de súper 8 y rodó unas cincuenta horas del grupo en acción, que en 2006 se refundirían en el instructivo documental *Everyone stares: The Police inside out* (un servidor aparece allí, durante una rueda de prensa celebrada en Barcelona). Andy Summers fue más modesto: adquirió una Nikon y llegó a montar un mecanismo en sus pedales para retratar al público mientras tocaba.

Ahora, Summers publica sus fotos «policíacas» como *I'll be watching you*. Unas imágenes que se complementan con anotaciones de su diario. Se trata, naturalmente, de una crónica de la pérdida de la inocencia, lo que ocurre cuando unos músicos —

por muy resabiados que sean— ascienden a la estratosfera. En 1979, recuerda Andy, intentaron ligar con unas chicas estadounidenses que, de acuerdo con su indumentaria, parecían militar en la subcultura sado-maso (tardaron en descubrir que simplemente estaban disfrazadas, algo habitual en la noche de Halloween). Dos años después viajaban en avión privado y las azafatas les ofrecían prestaciones sexuales.

Summers explica cómo, paulatinamente, se pierde el contacto con la realidad: «Una banda en la carretera es como una chusma de niños a los que atienden fieles gnomos cansados. Todo se hace en un mar de bromas escabrosas y sonrojantes comentarios sobre los fallos de los demás. No puedo recordar la última vez que afiné personalmente mis guitarras. ¿Me estoy relacionando con mi instrumento tan profundamente como debiera? Nunca dejamos de tocar, imagino que eso lo compensa. Creo que estamos en Alemania, pero no estoy seguro».

De fondo, tensiones crecientes. En teoría, Police tomaba decisiones por la vía democrática, lo que significaba que ganaba el bloque principal, formado generalmente por Summers y Copeland. Pero Sting, compositor de los principales éxitos y centro visual del trío, se empeñaba en hacer prevalecer su voluntad. A veces, Sting entraba en razón tras intercambiar unos cuantos puñetazos con Copeland. El baterista llegó a escribir insultos para Sting en sus tambores, para que todo el mundo supiera lo que pensaba del «querido líder supremo».

Con aquellas batallas, incluso perdían oportunidades estimulantes. Summers se asombra hoy de que la cantautora Joni Mitchell les pidiera grabar con ellos y que se negaran. Empeñados en combatir el tedio mediante conciertos en India, Egipto y otros países fuera del circuito convencional, acumulaban malentendidos culturales: en México DF tocaron ante los cachorros de la dirigencia del PRI y fueron vituperados por los fans de base. En el Chile de Pinochet se les consideró criaturas no civilizadas por un gesto genital que, en el código interno de la gira, equivalía a una petición de cocaína. Funcionaban como «una manada de sátiros sueltos».

Las relaciones internas estaban más que deterioradas. Para esquivar los impuestos británicos, tanto Sting como Summers trasladaron sus domicilios a Irlanda. No fue una decisión fraternal: sus mansiones estaban en diferentes costas de la isla para que no saltaran las chispas. Sting fue tomando el control: se presentaba a grabar con el repertorio totalmente estructurado, negando así la posibilidad de aportaciones ajenas.

Hoy, Andy cree que fueron tontos al aceptar los envites de Sting y responder a cara de perro. Podían, piensa, haberle concedido margen para funcionar como solista sin romper el juguete principal. Esa es una teoría dudosa. Uno recuerda haberles visto en su reaparición de 1986, durante el estreno en Atlanta del espectáculo Conspiracy of hope, caravana estelar montada por Amnistía Internacional, y resultaba penoso comprobar que habían perdido filo y elasticidad: tres superdotados imitándose a sí mismos, con caras de frustración. Conscientes de que no había magia, dieron un portazo. Sting quemó los barcos al declarar públicamente: «Si alguna vez hablo de resucitar The Police, autorizo a que me internen en un psiquiátrico».

Ofendidos, sus socios se construyeron vidas profesionales fuera de los grandes escenarios. Stewart Copeland desarrolló una fructífera carrera como compositor de bandas sonoras, trabajando para Oliver Stone o Francis Ford Coppola. También participó en grupos más o menos experimentales; sin embargo, en 2002, ansioso por reencontrarse con el gran público, se apuntó a tocar la batería con los resucitados Doors (una lesión le impidió ese necrófilo placer). Por su parte, Andy Summers también realizó música cinematográfica, aunque dedicó más energía a sus discos guitarrísticos, a veces con socios como Robert Fripp o Victor Biglioni, ocasionalmente centrados en *el jazz*, como el bello *Green chimneys: the music of Thelonius Monk*, de 1999.

Musicalmente, lo que hizo Sting a partir de 1984 es de dominio público. Tras abundantes títulos como actor, se fue desencantando del cine. Ejerció de conciencia ecológica y paladín de los derechos humanos, pero, vapuleado por los observadores suspicaces, dejó el campo libre a almas más impetuosas como Bono. Procuraba no herir las sensibilidades de sus excompañeros: su autobiografía, *Música rota*, apenas araña en la aventura de Police.

Ha sido Sting quien ha tocado a rebato. Después de permitirse un gran capricho —grabar la música de laúd de John Rowland— y comprobar que las ventas han sido mínimas, ha ofrecido a sus dos contrincantes lo que llevaban décadas deseando. Police vuelve a lo grande, en estadios. Signo de los tiempos: viajan hasta con un instructor de Pilates.

Serán unos ochenta bolos y se lo toman muy en serio: se han tirado semanas ensayando en Canadá, buscando recuperar la tensión de sus mejores épocas. Sting ha impuesto algunas de sus condiciones: como grupo telonero ha colado a Fiction Plane, la banda de su hijo Joe. El nepotismo, han decidido los demás, es un pecado menor tratándose de Police.

BOB DYLAN Y ESPAÑA

Unos minutos antes de que se hiciera pública la concesión del Príncipe de Asturias de las Artes de 2007, alguien me llamó desde Oviedo. Necesitaban pero con urgencia una vía de acceso a Bob Dylan, para comunicarle la noticia del premio y convencerle de que viniera a recogerlo. Sugerí una posible aproximación, a través de su promotor en España, pero avisé de que no me le imaginaba prestándose al paripé.

Se escandalizaron: «¡Son 50.000 euros! ¡Y una escultura de Miró! ¡Le saludan los príncipes!». Efectivamente, no apareció. He visto recientemente la imagen (penosa) de la entrega de su Medalla de la Libertad, un acto en la Casa Blanca de Obama, y me he sorprendido pensando: «¿cómo te has dejado engañar, viejo?». Aquí le preferimos huraño, inmune a la campechanía de los Borbones.

Asombro y deleite. El último reconocimiento oficial a Bob Dylan llega de un país que ignoró su obra durante sus años álgidos: en los sesenta, en España apenas se publicaron discos de Dylan. No estaban en las tiendas, no se pinchaban en las grandes emisoras, no existían para TVE. Los derechos de su compañía, Columbia Records, habían caído en manos de Discophon, disquera barcelonesa que no entendía cómo aquello se podía considerar música. No eran los únicos pillados fuera de juego: en una revista musical de la época, se excusaban de publicar la letra de “Like a rolling stone’ por ser, aseguraban, «intraducible».

Más allá de las anécdotas, propias de la autarquía cultural del franquismo, resulta comprensible el desconcierto de la vieja guardia: Dylan no era un cantante más. Hasta su electrificación, en 1965, su música sonaba árida, una guitarra de palo y una voz nasal. Y si se entendía su inglés, el desconcierto aumentaba: podía hacer canciones de amor pero no trataban de dilemas tipo «ella me quiere / ella no me quiere»; de hecho, era capaz de regodearse ante las miserias de antiguos objetos del deseo, como en la catártica «Like a rolling stone». Le adjudicaban el papel de cantante protesta, pero eso constituía una porción menor de su repertorio.

Tras sus gafas oscuras, Dylan dinamitó muchas convenciones de la música popular. En un momento de candor, él mismo se pasmaba de su brutal impacto: se atribuía el haber hundido Tin Pan Alley, como se conocía al entramado de compositores y editoriales neoyorquinos que generaban el cancionero que animaba Broadway, Hollywood y los clubes nocturnos. Hasta los conjuntos británicos, encabezados por los Beatles y los Rolling Stones, acusaban su influencia: con Dylan, se renovaba el lenguaje literario del *rock* y se ampliaba su temática. Todo se podía cantar, incluso de la manera más personal y compleja.

El liderazgo social de Bob Dylan en los sesenta no tenía parangón. Gracias a «The times they are a-changin» o «Blowin’ in the wind», se había convertido en profeta de la insurgencia juvenil, un movimiento generacional que estallaría en 1968 en Praga, París o México DF. Para entonces, cierto, Dylan ya había renunciado simbólicamente a cualquier papel de portavoz o guía espiritual. Refugiado en una casa de Woodstock, en la zona montañosa de Nueva York, ignoraba al mundo hippy y cuidaba de su familia.

Se pueden entender sus últimos 40 años como un constante intento de escapar de aquel personaje de gurú generacional. Nadie, ni siquiera John Lennon, era seguido tan estrechamente por sus adeptos: hasta se fundó un esperpéntico Dylan Liberation Front, que vaciaba su cubo de basura en busca de información sobre un mítico pacto

según el cual renunciaba a ser el Lenin del *rock* a cambio de tranquilidad y —según una teoría delirante— tolerancia para una supuesta adicción a las drogas.

Esa vigilancia desembocó en un antagonismo latente que ha marcado la relación de Dylan con parte de su parroquia. Aparte de su retirada del politiquero contracultural, se atragantaron inicialmente decisiones como la aproximación a la música vaquera (*Nashville skyline*, 1969) o al góspel, que comenzó con *Slow train coming* (1979). Sus vaivenes religiosos, de la recuperación del judaísmo familiar a la integración en una secta fundamentalista, no le impidieron actuar ante Juan Pablo II. Un divertido tema del cantautor vizcaíno Íñigo Coppel, «Blues hablado sobre el mayor fan de Bob Dylan del mundo», especula sobre la existencia de «un malvado hermano gemelo», al cual se responsabiliza de discos penosos como *Self portrait* o *Dylan & The Dead*.

La relación de Dylan con España ha sido menos estrecha de lo que podría hacer creer la abundancia de títulos con la palabra *spanish*: solo «Boots of spanish leather» se refiere específicamente a España, y lo hace en un contexto doloroso (el abandono de una novia, Suze Rotolo). En 1977, también por motivos sentimentales, se planteó editar un elepé en español, aunque el proyecto —consistía en añadir letras traducidas a las pistas instrumentales ya grabadas— resultó impracticable.

Tardó en debutar en España; su estreno en el madrileño estadio del Rayo Vallecano, en 1984, fue un significativo acto social de la primera era socialista. Desde entonces, ha venido con regularidad y hemos podido disfrutar del arriesgado placer que supone verle en directo, su especialidad consiste en reinventar su cancionero, no siempre con resultados estimulantes, ignorando al respetable. Una cuidadosa explotación de sus archivos ha servido para recordar sus inmensas aportaciones a la música popular. Ahora mismo, la recopilación de grabaciones con los Traveling Wilburys es número uno en el Reino Unido. Este jugador siempre tiene un as en la manga.

LA TORMENTA DEL 7 DE JULIO DE 1982

Somos enfermos. Enfermos de la música. Recuerdo casi todo de aquel concierto de los Rolling Stones, pero he olvidado completamente el nombre de la chica que me acompañaba, que se fundía conmigo en el césped del estadio mientras nos empapaba la lluvia. Lo siento.

Desde la perspectiva actual, cuesta imaginar lo que supuso el concierto de los Rolling Stones en el Vicente Calderón madrileño el 7 de julio de 1982. Hablo en singular aunque fueron dos *shows*, el segundo dos días después, en compensación por la imposibilidad de actuar en Barcelona, en el estadio del Español.

En aquellos tiempos, tampoco era automático que las superestrellas pasaran por España. Con reflejos franquistas, las autoridades prohibían conciertos que temían conflictivos: maldición eterna para aquel miserable que impidió que Bob Marley cantara en Madrid.

Los Stones habían debutado en 1976, en una plaza de toros barcelonesa, tarde violenta de cargas y bombas de humo (¡incluso contra los que habían pagado entrada y estaban dentro!). El promotor, Gay Mercader, que también les trae ahora, aún se lamenta de que fue despellejado por los medios, aparte de perder hasta la camisa. Así que no era simplemente «vamos a ver a los Stones, que hay que cumplir con el rito», como ha ocurrido en sus últimas visitas. Más bien, dominaba el «nos corresponde tener a los Stones en Madrid».

El año anterior, unos golpistas nos habían hecho temblar. Disfrutar de sus Satánicas Majestades suponía una confirmación de que lo peor había pasado y que el país entraba en una normalidad europea que entonces —y ahora— resultaba reconfortante para una sociedad con tendencia a dejarse arrastrar por instintos cainitas.

Tensos, mil y pico policías controlaban el Vicente Calderón y sus alrededores. El acceso al estadio resultó lento y enojoso (en eso, ay, no hemos avanzado mucho). Pero se había esperado demasiados años a «los Rolling» —Madrid, antes de *la movida*, presumía de ciudad rockera— y soportamos las incomodidades, los retrasos. Tengo la memoria de una multitud alegre y escasa de ropa, dispuesta a que nadie aguara la fiesta.

Reconozco con pesar no haber prestado mucha atención al grupo telonero, la bostoniana J. Geils Band. Lo importante era situarse, conectar con los amigos (no, tampoco había móviles para quedar «a la izquierda de la mesa de sonido») y confirmar que se iba a materializar el sueño, a pesar de unas nubes amenazadoras.

A partir de aquí, los recuerdos se mezclan con la mitología. Suena el piano de Duke Ellington con “Take the A train” y los Stones aparecen cuando ha comenzado a llover, uno de esos chaparrones veraniegos que sorprenden más que incomodan. Deleite: ¿también tienen pacto con las fuerzas divinas?

Están escupiendo «Under my thumb» y uno se traga una fugaz decepción, esperaba algo más cargado de simbolismo que ese abrumador alarde misógino, donde Jagger presume de tener bajo su pulgar a la dama que una vez le hizo padecer.

El viento arrecia y, por un momento, parece que se cae el tingladillo. El montaje stoniano de 1982 no es precisamente una exhibición de *hi-tech* escénica: unas inmensas telas pintadas que se hinchan, a punto de alzar el vuelo.

Racimos de grandes globos se desploman sobre el escenario y Mick, que lleva un

chubasquero, duda si ponerse a resguardo. Keith y Ronnie siguen a lo suyo, machacando sus guitarras. Bill, el bajista díscolo, saca sus recursos de inglés imperturbable. Charlie y su batería deben estar allí, entre los apurados pipas que despejan globos y afianzan el decorado. Pero deciden resistir.

Tres minutos de «Under my thumb» y los Rolling han conquistado Madrid para siempre. No importa que Jagger suelte luego esas simplezas en castellano que ha aprendido en el camerino, sobre su felicidad al estar aquí y la belleza de las españolas. Tenemos delante a los Rolling Stones y vamos a gozar. Apretados y mojados, sabemos que nos lo merecemos: es nuestro tiempo y nadie nos lo va a arrebatarnos.

LA QUINTA DEL 77

No me siento orgulloso del presente texto. Cierto que Willy DeVille estaba intratable en aquella noche malagueña, pero no fingía su malestar. Dos años después, fallecía en Nueva York, víctima de la hepatitis C y de un cáncer de páncreas.

En ese frenesí de conciertos que vivimos en el julio español, suele ocurrir que carteles muy apetitosos pasen desapercibidos. Por ejemplo, el sábado [14 de julio de 2007] coincidían en Málaga dos héroes de 1977: Elvis Costello, proteico cabecilla de la *new wave* británica, y aquel veterano del CBGB llamado Willy de Ville, unidos por el festival Terral, la iniciativa veraniega del Teatro Cervantes. El periódico local prefería recomendar la actuación de Andy y Lucas, pero, ah, no hagamos sangre.

Elvis y Willy son ejemplos —positivo y, me temo, negativo— de cómo desarrollar una carrera. Elvis no para nunca y ha decidido permitirse defender discos que, para otros artistas, serían comercialmente mortales: coqueteos jazzísticos, música para un ballet, canciones con un cuarteto de cuerda, material para Anne Sofie Von Otter. Además, cuida personalmente de reeditar regularmente su discografía más pop, en espléndidas versiones ampliadas. No pasan muchos meses sin que haya una novedad de Costello en las tiendas.

Por el contrario, Willy no tiene perrito que le ladre (vamos, que carece de grabadora). Y nadie se responsabiliza de potenciar su legado, disperso por diferentes compañías. Así que el mercado del neoyorquino está actualmente restringido a

algunos países europeos: en EE. UU., su nombre ha desaparecido de las enciclopedias de *rock*, como si nunca hubiera existido. Willy se lo ha buscado, diría un malvado. En Málaga, mostraba su lado autodestructivo: había perdido la maleta donde llevaba sus «medicinas» y echaba pestes de la ciudad, del festival y de la vida en general. Con un corte de pelo mohicano y melena azabache, parecía un pirata en horas bajas. Así que hizo sus formidables temas en versiones descentradas, entre divagaciones y malos modos. Ni siquiera parecía ser consciente de la pareja de *groupies* de primera fila que le miraban con ojos ansiosos. Alegaba luego ser diabético, pero bebía Coca Cola, en pueril protesta contra el mundo.

Los que le sufrieron no sabían si intentar controlarle o acelerar su vocación suicida. Por de pronto, sus caprichos alargaron el final de su concierto y consiguieron enfurecer a la estrella de la noche, Elvis Costello. ¿Han visto alguna vez a Costello enfadado? Manos en los bolsillos y dientes apretados, no dice nada pero sobre su cabeza se intuyen rayos y truenos. El retraso no parecía afectar a su socio, el gran Allen Toussaint, que intentaba calmarle. Como los instrumentistas de Nueva Orleans que les respaldaban, la actitud de Toussaint —69 años bien llevados— recordaba aquello del «en peores garitas haremos guardia»: estaban en la playa del Peñón del Cuervo y soplaban una brisa suave desde el Mediterráneo.

Contra lo previsible, el *show* de Costello y Toussaint resultó ser profesional e intenso; hasta la mala leche del británico añadió filo a sus temas básicos, a las joyas de Allen, a un «Slippin' and slidin'» final. No recortaron repertorio y triunfaron ante un público internacional, muy Costa del Sol. Y uno lamentaba lo mal que se lo hace Willy de Ville. Méritos no le faltan: Mucho antes de que Elvis grabara con Burt Bacharach, él colaboraba con otro compositor histórico, Doc Pomus. Y también se le adelantó, casi veinte años, en trabajar con músicos de Nueva Orleans (de hecho, Willy hasta se instaló a vivir en aquella ciudad). De Ville se aproximó a la *chanson* cuando Costello todavía no sabía quién era Edith Piaf. Pero eso no basta: unos saben venderse, otros prefieren hundirse sin gloria.

LA VERDAD, LA MENTIRA Y ELVIS PRESLEY

Volé hasta Memphis, hice cola ante Graceland, me detuve unos minutos frente a su tumba, compartí el gesto serio de tantos visitantes, me gasté una fortuna en la tienda de recuerdos. Esperaba a cambio una revelación particular, como en la

película de Tony Scott. No llegó.

Lo cuenta Alastair Campbell, el doctor brujo de Tony Blair. En su libro *The Blair years* refleja una conversación entre su jefe y José María Aznar. Las encuestas informan de que solo un 4% de los españoles apoya entrar en guerra con Irak. En un momento, «Blair dijo a Aznar que un 4% era aproximadamente lo que saldría en una encuesta sobre la gente que cree que Elvis está vivo, así que tenía una dura batalla».

El sarcástico primer ministro británico minimizaba la «dura batalla» del presidente del Gobierno español. La última vez que se planteó esa pregunta —«¿piensa usted que Elvis sigue vivo?»—, en Estados Unidos salió un 14% de creyentes. ¿Disparate? Estos fieles están convencidos de que Presley fingió su muerte para esquivar una nebulosa amenaza por parte de la Mafia, que sabía que ejercía clandestinamente como investigador de Washington y quería impedirle que testificara; otro argumento es un cansancio del artista ante las imposiciones de la fama.

Abundan los libros que desarrollan esa teoría. Gail Brewer-Giorgio es una novelista que incluso acompaña sus delirios —*¿Está vivo Elvis?*, Plaza y Janés, 1988 — con una casete que, asegura, contiene la voz de Presley en la clandestinidad. En *La tumba sin sosiego*, Belkis Cuza-Malé, una periodista de origen cubano, insiste en que Elvis se llama ahora Jon Burrows y vive en Tejas. Se trata de una fantasía tan persistente que Nik Cohn, el autor de *Fiebre del sábado noche*, ha decidido darle carpetazo. En un relato publicado en junio en *The Observer* se encuentra con el cantante en un pantano de Luisiana: Elvis tiene 72 años... y un cáncer de próstata.

Cohn es un excelente ventrílocuo, que imagina un Elvis reflexivo: «Todo lo que hice fue abrir la boca y cantar. La música era mi forma de dejar salir los sentimientos, tan natural como hablar, posiblemente más natural. Nunca se me dio bien lo de expresarme con palabras, pero cantar era como respirar. Me brotaba, no podía evitarlo. De repente, el mundo estalló ante mí —bang, bang, bang— y me convertí, podrías decirlo así, en la mayor estrella del planeta. Un día no era una mierda y al siguiente la gente hablaba de mí como si fuera el diablo, incluso como si fuera Dios».

El Elvis de Nik Cohn revela que su *rock & roll* simplemente llevaba al terreno profano la música que escuchaba en las iglesias, en los *sings* donde actuaban artistas de góspel: «Creo que los periodistas se equivocaron. Todos siguieron a Sam Phillips [descubridor de Elvis] y dijeron que yo era un chico blanco que sonaba negro, como si eso explicara todo. Pero nunca soné negro, ni siquiera lo intenté. A lo que yo sonaba era a iglesia. Esos cantantes, cuando se bajaban del escenario, eran gente normal, pero cuando les llegaba el espíritu, se elevaban, eran transportados. Lo mismo me pasaba a mí. Cuando me subía al escenario, algo entraba en mí. La gente que no sabía de dónde venía decía que estaba loco, que era indecente, pero cualquiera que hubiera ido a una iglesia sureña sabía que estaba poseído. Y todas aquellas chicas que chillaban, se desmayaban, montaban disturbios, me convirtieron en un ídolo;

ellas no lo sabían, pero estaban alabando a Dios».

Habla, sigamos la ficción, alguien cercano a la muerte, reconciliado con la fe de sus mayores. En la realidad, Elvis se alejaba bastante del cristiano modélico: no interrumpía su hedonista ritmo de vida los domingos y prefería el trato con los médicos a las consultas con los reverendos. Sus creencias tendían hacia una ensalada espiritualista, muy propia de finales de los sesenta, donde cabían hasta las religiones orientales. Fue iniciado por su peluquero californiano, Larry Geller, que le vendió el paquete completo: teosofía, rosacruces, maestros tibetanos, gurús hirsutos, numerología.

Elvis se sentía atraído por lo esotérico. El 16 de agosto de 1977, cuando se fue al lavabo de su dormitorio para combatir su insomnio con la lectura, se llevó un libro sobre la sábana de Turín, el supuesto sudario de Jesucristo. Cuando Ginger Alden, su última novia, quiso recordarle que debían volar rumbo a la primera fecha de su gira, ya estaba frío, y los esfuerzos para reanimarle fueron inútiles.

Elvis era la mayor gloria de Memphis, y las autoridades de la ciudad de Tennessee decidieron ocultar la causa de su muerte, atribuida a una «arritmia cardíaca». No se podía revelar la verdad: que en su cuerpo había rastros de 14 medicamentos, desde morfina hasta diazepam.

Una de tantas paradojas de Elvis: era un drogota, aunque se presentó en la Casa Blanca en 1970 y ofreció al entonces presidente, Richard M. Nixon, convertirse en agente secreto para combatir la cultura de las drogas que promovían los Beatles y las campañas antibelicistas de personajes como la actriz Jane Fonda. Elvis consiguió su objetivo —una chapa de la Oficina de Narcóticos y Drogas Peligrosas—, y Nixon se quedó encantado de contar con semejante aliado.

Según Elvis, el mundo de la música era una ciudad demasiado pequeña para alojar a dos fenómenos planetarios: los Beatles sobaban. En 1965, los músicos de Liverpool se habían aproximado a Elvis, una reunión en la cumbre concertada por sus representantes. Resultaron ser unos súbditos algo irrespetuosos: John Lennon le reprochó que ya no hiciera discos al viejo estilo. Magnánimo, Elvis prometió grabar uno, por pura diversión. «Pues nos lo compraremos», respondió Lennon, dejando ver que no le interesaba lo que Elvis estaba editando en los años sesenta.

Lennon había malinterpretado, igual que la mayoría de los fans europeos, la vocación artística de Elvis. Para millones de adolescentes que vivieron los años cincuenta, era símbolo y catalizador de los asombrosos cambios culturales que estaban alborotando las sociedades occidentales. Todo eso le sonaba absurdo a Presley: él se consideraba esencialmente un entretenedor, nada más y nada menos. Por circunstancias, se había convertido en el Moisés del *rock and roll*, un profeta de la rebelión juvenil, pero no había que rascar mucho para entender que habría preferido ser lanzado como un nuevo Dean Martin: cantante y actor, un vividor.

Es decir, Elvis no traicionaba sus impulsos cuando, tras la temporada en el Ejército, renunció a los directos y se consagró a Hollywood. El problema es que le

encasillaron en películas simplonas, que acabaron con sus sueños de transformarse en el continuador de James Dean. Sin quererlo, se encontró haciendo cine de serie B. Puede que no llegara a enterarse, pero sus títulos —baratos, rentables— fueron moneda de cambio para que su productor pudiera financiar filmes de prestigio, como *Beckett*.

El desperdicio de sus posibilidades cinematográficas llevó consigo la degeneración de su carrera musical. Durante los años sesenta, Elvis editó esencialmente temas extraídos de sus bandas sonoras, que estaban al servicio de los argumentos. Una recopilación reciente, *At the movies* (Sony BMG), revela que no todo lo que grabó entonces era basura, o al menos eso pensamos ahora, que hemos aprendido a paladear la música popular con ironía. En su tiempo, aquella dedicación a la banalidad se vivió como una tragedia por parte de sus seguidores más exigentes. Y hasta el propio Elvis terminó asqueado por el proceso: muchas de las canciones que grababa únicamente tenían sentido en el contexto de las películas y, de todos modos, solo podían proceder de compositores contratados por las editoriales en que Elvis tenía participación, que no estaban a la altura de Leiber-Stoller, Pomus-Shuman y sus demás proveedores de los cincuenta.

Si la historia de Elvis nos ha seguido fascinando en los treinta años que han pasado tras su muerte, se debe a lo que tiene de ejemplar. Cuenta incluso con el villano perfecto, el malvado irredimible, su mánager. Se hacía llamar coronel Tom Parker, pero mentía: el título militar era honorario y había sido bautizado como Dries van Kuijk. Holandés de nacimiento, este chaval ambicioso emigró ilegalmente a Estados Unidos. Ese pequeño detalle explica que nunca permitiera que Elvis actuara en el extranjero o que no visitara a su pupilo cuando cumplía el servicio militar en la República Federal de Alemania: no podía arriesgarse a solicitar un pasaporte.

De profesión feriante, Parker adquirió unos conocimientos de psicología que le permitieron prosperar. Finalmente, tras trabajar en la segunda división con figuras del *country*, le tocó la lotería: desplazando a los que primero se habían fijado en Elvis, se hizo con el *management* del cantante tras embaucar a sus padres. Su gestión se caracterizó por la búsqueda de los beneficios rápidos, sin pensar ni por un minuto en la dimensión artística. Sus contrincantes se levantaban noqueados de la mesa de negociación, pero, a la larga, sus contratos resultaron desastrosos. Durante un tiempo, Elvis pudo ser el actor mejor pagado de Hollywood, pero hundió su reputación, rescatada *in extremis* por el especial navideño de 1968 para la cadena NBC, que recuperó —superando las objeciones del mánager— al cantante intenso, vestido de cuero negro y seguro de sus poderes.

A continuación, Presley tuvo hambre de directo. Parker le colocó en Las Vegas, en lo que se describió como una jugada maestra. Por el contrario, cuando pasaron los años, se comprobó que le había vendido muy barato. Como siembre, Parker tenía motivos subrepticios: adicto al juego, consiguió allí todo tipo de prerrogativas. Bien es cierto que Las Vegas permitió el nacimiento de un nuevo Elvis. El cantante, que

había pinchado en su primera visita a la ciudad de los casinos, en 1956, esta vez estudió el terreno y aprendió de Tom Jones, que seducía al personal cargando las tintas eróticas. Además, Elvis se hizo acompañar por un batallón de músicos y coristas. Triunfó a lo grande y volvió a las giras: entre 1969 y 1977 realizó 1.145 conciertos.

Ya no era el rockero que emocionaba a John Lennon. Repasaba su repertorio de los años cincuenta con una impaciencia que bordeaba el desprecio: prefería las grandes baladas y las clásicas del *country* y el *gospel*. En realidad, interpretaba todo lo que servía para glorificarse. Le robó a su enemigo Frank Sinatra su canción emblemática, «My way». Hasta cantó «Yesterday», una pieza identificada con los odiados Beatles. Su vestuario estaba más allá de las definiciones de elegancia: pedrería, cinturones gigantes, colgantes, patas de elefante, capas. Un cruce entre la ropa de los cantantes de Nashville y los uniformes de trabajo de los *pimps* (proxenetas) de Harlem, eran trajes que le permitían hacer exhibiciones de kárate y, con el tiempo, disimularían su obesidad y su incontinencia.

Visto desde la estética del *rock*, el movimiento que él puso en marcha, el Elvis de los setenta parecía un monstruo. Pero había encontrado un público, más cercano al proletariado que a la clase media, que se identificaba con su epopeya. Volvió a vender discos en grandes cantidades, con historias adultas como «Suspicious minds» o «In the ghetto». Fue entonces cuando Parker firmó uno de los contratos discográficos más desastrosos. En 1973, por 5.400.000 dólares, cedió a RCA los derechos a las regalías futuras de los centenares de canciones grabadas por Elvis. Lo que parecía una fortuna resultó una minucia en comparación con las *royalties* que generaría aquel repertorio.

Un error mayúsculo, aunque el apoderado aquí podría defenderse: Elvis necesitaba liquidez, ya que sus gastos superaban sus ingresos (no ayudaba, claro, que Parker se quedara con el 50%). El cantante era un manirroto: el capricho de convertirse en propietario de un rancho le vació los bolsillos, dado que regaló vehículos —una costumbre suya, de la que se beneficiaron incluso desconocidos— a todos sus asociados y compró abundante maquinaria agrícola; convertido el lugar en atracción turística, debió renunciar a su sueño de señor de la plantación. Las extravagancias estaban a la orden del día: usaba sus aviones para, por ejemplo, invitar a sus colegas, la llamada mafia de Memphis, a unos gigantescos bocadillos de mantequilla de cacahuete y plátanos que se elaboraban en un restaurante de Denver (Colorado); cinco horas de vuelo y 42.000 galones de combustible invertidos en satisfacer el antojo.

Es leyenda que, cuando falleció Elvis, un listillo de Hollywood sentenció: «¡Bueno para su carrera!». Coincidió con la reacción del coronel Parker, que tardó en acercarse a Memphis: antes de acudir al entierro, negoció los derechos de *merchandising* y se ocupó de que las fábricas de RCA se concentraran en prensar discos de Elvis. El impacto de aquel acontecimiento iba a superar cualquier tipo de previsión.

Se puede hablar de un antes y un después en las muertes de celebridades. Con Elvis, fue la primera vez que esas noticias saltaron de las necrológicas o la sección de espectáculos a la primera página de los periódicos. Tenía matices que justificaban ese tratamiento: resultaba inexplicable, a no ser que se hubiera leído *Elvis, what happened*, libro publicado unas semanas antes en el que tres de sus antiguos empleados desvelaban por vez primera la peculiar existencia del Rey.

Además, los medios de comunicación estaban en manos de periodistas que habían crecido con Elvis: podían ser admiradores o detractores, pero todos habían discutido sobre el personaje y sus bandazos. Los más listos entendieron que aquello significaba algo más que la desaparición del patriarca del *rock*: Elvis había derribado barreras morales, raciales, culturales; se trataba de una noticia extramusical.

Lo que nadie podía imaginar es que el culto de Elvis Presley evolucionaría hasta transformarle en un santo canonizado por voluntad popular. Millones de estadounidenses se reconocieron en la vertiginosa ascensión del cantante. De las posibles lecturas, se quedaban con la que potenciaba el mito de EE. UU. como tierra de las oportunidades: el muchacho sin educación, hijo de un presidiario, que supo buscarse la vida; el paleta que se codeó con presidentes y la élite de Hollywood. Hasta su caída fue asumida en clave religiosa: el pecador que buscaba la redención, el cordero del sacrificio. Al poco, los vendedores de retratos en terciopelo advertían que Elvis superaba en ventas a Jesucristo y a las escenas de ciervos en el bosque.

Eso se traduce en ríos de dinero. Expresado con rotundidad, digamos que Elvis genera ahora más beneficios que cuando estaba vivo. Durante unos años, el coronel Parker disfrutó de lo lindo: tenía el control de una máquina de imprimir billetes, sin las complicaciones de tratar con aquel artista que le daba tantos disgustos (chicas embarazadas, sobredosis, números rojos...). Hasta que la heredera, Lisa Marie Presley, de la mano de su madre, le llevó a los tribunales y se descubrió el pastel. Lo que siempre se había proclamado como genialidad empresarial se reveló que tenía nombres más feos en diferentes apartados del Código Penal: era de libro, pero en lo negativo.

A mediados de los ochenta, Parker había sido expulsado del paraíso. Para hacerlo más doloroso, una sociedad creada por él, Elvis Presley Enterprises, se ocupó de explotar el filón. EPE ha elevado Graceland, la mansión de Elvis, a la categoría de uno de los mayores destinos turísticos de Estados Unidos. Tennessee ha sido generoso: la legislatura del Estado aprobó en 1984 el Acta de Protección de Derechos Personales, que otorga a perpetuidad la facultad de explotación de la imagen de los famosos nacidos allí a sus herederos. Bastó con llorar un poco: se explicó que las ventas millonarias de discos de Elvis no reportaban ingresos para su descendiente. Años después, RCA terminó pactando un porcentaje para EPE, aunque la discográfica no estaba obligada a pagar por lo grabado antes de 1973.

Les conviene estar a bien. Sony BMG, que integra actualmente a RCA, se esfuerza por preparar discos bien cuidados, tanto en sonido como en presentación,

reforzados por textos eruditos; prefieren olvidar algunos lanzamientos desafortunados que salieron tras la muerte. Igual es el planteamiento de EPE, que se niega a autorizar iniciativas que linden con el mal gusto. No pueden hacer nada contra los aspectos más chirriantes del culto a Elvis, como la proliferación de imitadores o los centenares de libros escritos por las personas que trataron a Elvis.

El negocio va a seguir boyante mientras vivan los que contemplaron, con más o menos deleite, la trayectoria del cantante. Se ha convertido en un arquetipo estadounidense, incluso en el mundillo de los profesionales de la política. Según ellos, «nadie puede llegar a presidente de Estados Unidos sin tener algo de Elvis». Es una gracia que surge cuando se pretende explicar los fracasos de Al Gore o John Kerry; por el contrario, añaden, George W. Bush tuvo unos años de vida peligrosa, a lo Elvis, que le permitieron mostrarse arrepentido y ganar simpatías. Puede que Tony Blair estuviera pensando en el factor Elvis aquel día que charlaba con Aznar sobre maneras de embarcarse en una guerra que sus ciudadanos no querían.

EL VUELO INTERRUMPIDO DE LED ZEPPELIN

Había entrevistado a los supervivientes de Led Zeppelin por separado. Eran modestos, tenían aguante, incluso ironizaban sobre los aspectos más excesivos de su antigua banda. Pero no había bromas aquel día de otoño de 2007, cuando se olía la posibilidad de volver a sacar al monstruo del hangar. Jimmy Page se mostraba imperial, John Paul Jones agachaba la cabeza, Robert Plant no se presentó; el impacto del disco que acababa de hacer con Alison Krauss le permitiría alejarse de la tentación de revivir el Zeppelin de Plomo. De la reunión en The O2 Arena solo quedó Celebration day, un directo publicado en 2012.

Conviene confesarlo: el Landmark Hotel trae malas vibraciones al periodista. De golpe, recuerda que estaba alojado en este sobrio establecimiento londinense cuando supo que Kurt Cobain se había quitado la vida, esas casualidades que enturbian el recuerdo de un lugar. Pero no hay tiempo para melancolías: en algún piso, Led Zeppelin espera.

La entrada del hotel está sitiada: masas de adolescentes alborotadas, cámara en mano. Muchas de las fans son españolas, y, efectivamente, no están esperando para captar al grupo máximo de los setenta; aguardan a los Backstreet Boys, aquel invento

surgido de una fábrica de *pop stars* en Florida.

«Pero ¿todavía existen los Backstreet Boys?». La pregunta recibe rayos de odio. Era una duda inocente, pero, finalmente, gratuita: en el negocio del espectáculo, nadie se retira si puede evitarlo, da lo mismo que se comercie en canciones con acné o en *rock* con testosterona.

En el caso de Led Zeppelin, el asunto no es tan sencillo. Teóricamente, solo actuarán una noche de noviembre. Serán los tres miembros supervivientes más Jason Bonham, hijo de John, el baterista muerto en 1980. La demanda por las 20.000 entradas disponibles, a 125 libras esterlinas (180 euros), fue tan intensa que el sistema informático se cayó. La industria de la música tuvo una erección espontánea: han comprobado que sí, que aquello es una mina de oro por explotar.

Oficialmente, les ha reunido el recuerdo del disquero que los fichó: Ahmet Ertegun, fundador del sello Atlantic. El hombre que, desde el inicio, les concedió control creativo sobre sus discos, «igual que a Ray Charles»; ni la mínima interferencia, aunque en la práctica eso no evitara tensiones. John Paul Jones, bajista y teclista, dice que grabar para Atlantic supuso todo un masaje para el ego: «Era tener el mismo sello que [el contrabajista de jazz] Charles Mingus. Y todos los grandes del *soul*: Aretha Franklin, Otis Redding, Wilson Pickett...».

La historia recuerda que el fichaje de Led Zeppelin supuso también que Atlantic se distanciara del *soul* y el *jazz* para trabajar el mercado del *rock* blanco, mucho más lucrativo por expresarse a través de elepés en vez de *singles* de dos caras. Jimmy Page, guitarrista, corta esa línea de razonamiento: «Atlantic no cambió con Led Zeppelin, ya había cultivado ese nuevo público con los Cream [el trío encabezado por Eric Clapton]. Nosotros no quitamos el puesto a nadie. Era un negocio diferente y ayudamos a construirlo».

Page carece de sentimentalismo por la marca: «Atlantic es solo un nombre, eso solo significa algo para los fetichistas. Durante un tiempo, Atlantic fue parte de Kinney, un conglomerado que controlaba aparcamientos y funerarias. Lo que importa son las personas. Ahmet era un gran negociante, pero también sabía divertirse. Igual que nosotros». Una risa seca. «¿Sabes cómo murió Ahmet? Se cayó yendo a saludar a los Rolling Stones en los camerinos de un teatro de Nueva York, cuando estaban rodando esa película con [Martin] Scorsese. Y ni siquiera grababan ya para Atlantic. Ahora se trata de recaudar dinero para su fundación educativa, y no podemos faltar».

En su tiempo, Led Zeppelin dio muchos dolores de cabeza a Ertegun y Atlantic. Para su cuarto elepé decidieron prescindir de cualquier palabra y decorar su portada con cuatro símbolos que se supone representaban a sus integrantes. Page se ríe: «Nos dijeron que era un suicidio comercial. Pero el disco lleva vendidos veintitantos millones de copias».

Otra jugada de Led Zeppelin fue negarse a editar *singles* extraídos de sus elepés, algo que todavía es una práctica en nuestros días. De vez en cuando, Atlantic se saltó la regla y convirtió temas como «Whole lotta love» en pelotazos de las

radiofórmulas. John Paul explica que aquello no era un capricho: «Concebíamos cada álbum en una obra que no se podía desmontar. Si querías “Whole lotta love” o “Stairway to heaven”, debías comprarte el elepé. Parecía un gesto arrogante, pero tenía sentido comercial».

Hasta este mes de noviembre, Led Zeppelin se resistía a vender su música vía Internet, alegando que la calidad sonora era deficiente. Ahora han entrado por el aro: se podrán comprar sus álbumes o temas sueltos. Page no tiene simpatía por los consumidores que se quedan con una canción y prescinden del resto: «Es una equivocación creer que lo mejor de un artista está en sus temas de éxito. Más bien sucede todo lo contrario».

Con sus ojos achinados y su cabellera totalmente blanca, Jimmy Page parece hoy un malo de película de David Lynch. Bajo el barniz de amabilidad promocional se tensan los músculos del tipo voluntarioso que decidió salir de la zona de sombras de la industria musical para conquistar el mundo. Demuestra el mayor desinterés por evocar sus años como músico mercenario en Londres: «¿Que si toqué en el “Black is black”, de Los Bravos? No me suena. De todas formas, yo no quisiera que se me recordara por un trabajo tan poco estimulante. Tocar en el estudio era como fichar en una oficina. De las nueve a las doce, con una cantante. De la una a las tres, con un grupo. Por la tarde, con una orquesta. Muchas veces, ni sabíamos el nombre de la canción... ¡o del artista!».

John Paul Jones, que también procede del mismo medio profesional, intenta alegar que había sesiones en las que sí se podía desarrollar la creatividad: «Bueno, yo recuerdo momentos divertidos, cuando hacía cosas para los Rolling Stones o Donovan». Page le corta impaciente: «No debías de divertirse tanto cuando me pedías que te metiera en mi grupo». «Mi grupo», no «nuestro grupo». Una corriente gélida se ha colado en la habitación.

El guitarrista hace bien en atribuirse la génesis de Led Zeppelin, una idea que gestó tras un par de años en un conjunto desmotivado como eran los Yardbirds. Page imaginó una banda que pudiera abarcar desde las baladas *folk* dramatizadas hasta el *rock* más violento, pasando por el *blues* pirotécnico. Su antiguo compañero en los Yardbirds, el virtuoso Jeff Beck, había tropezado con esa misma fórmula, pero no se molestó en patentarla.

La carrera de Led Zeppelin fue deslumbrante. Superaron velozmente el modelo del Jeff Beck Group y profundizaron en otros palos, desde el *rock* orientalista de «Kashmir» hasta el lirismo hippy de «Stairway to heaven». En sus abrasadores conciertos, siempre más de dos horas, tocaban desde *funk* hasta *reggae*, sin olvidar repasar clásicos del *rock & roll* o el *soul*. Confundirlos con una banda tópica de *heavy metal* sería miopía; incluso los detractores reconocían su voluntad de grandeza, su energía descomunal, su atmósfera de misterio.

Cambiaron todas las reglas. Su representante, una montaña hirsuta llamada Peter Grant, impuso el modelo de contrato que ahora es habitual entre las superestrellas: se

embolsaban el 90% de los beneficios, una vez descontados gastos. Page muestra despuntes de emoción al hablar de Grant: «Si te sientes remunerado tienes una red de seguridad para experimentar en lo musical. Peter no permitía que nos pasara nada malo. Además, cosa rara en un mánager, procuraba ir a casi todos nuestros conciertos». Excepto a Canadá, le puntualizo. «Exacto», sonríe el guitarrista. En Vancouver, Grant vio a un caballero con un micrófono. Creyendo que se trataba de un captador de grabaciones en directo, ordenó que le aplicaran «un correctivo» y que le destrozaran su máquina. Pero no era un pirata: se trataba de un desdichado funcionario, que controlaba el nivel de decibelios.

En ese ascenso a la cima, también se convirtieron en la banda más detestada por la prensa musical. Cometieron pecados mortales como atribuirse arreglos, estrofas, frases musicales, canciones completas que tenían autores más o menos conocidos. Y no corregían si se les llamaba la atención: ensoberbecidos, solo cambiaban los créditos y aflojaban la pasta tras demandas judiciales. Tal rapacidad resultaba impresentable cuando se trataba de autores de escasos medios. Page no se conmueve: «Muchos *blues* tienen orígenes ancestrales; ya se cantaban antes de que alguien se molestara en registrarlos. Y si se popularizaron fue por nuestros arreglos».

Esa actitud se correspondía con un comportamiento bárbaro, más propio de una partida de vikingos en expedición de rapiña. Hoy, tanto John Paul como Jimmy rechazan hablar de su leyenda negra: «No nos reconocemos en esos libros». Se refieren a *Hammer of the gods*, la biografía de Stephen Davis, basada en las revelaciones de su *road manager*, Richard Cole, que posteriormente firmaría su propia crónica analfabeta, *Stairway to heaven: Led Zeppelin uncensored*. Muchas de las anécdotas allí recogidas tienen matices escatológicos que, descontextualizadas, amargarían la tarde al lector. Y los encuentros carnales parecen ejercicios de humillación más que entretenimientos eróticos.

Teniendo amigos como Cole, un grupo no necesita enemigos. Con brutal naturalidad, el antiguo empleado describe la vida de Led Zeppelin en la carretera como una perpetua bacanal: épicos banquetes de drogas, alcohol y sexo. Músicos y asociados usaban y abusaban de sus *groupies*, frecuentemente adolescentes menores de edad. Pero también asaltaron a una periodista de *Life* enviada a cubrir su gira. Las historias lúbricas se relativizan al conocer la atmósfera general que rodeaba al cuarteto. Escudados tras policías fuera de servicio, arrollaban a cualquiera que se cruzara en su camino, incluyendo fans; de pasada, Cole revela que su método para controlar la histeria de las masas consistía en golpear con un martillo.

La impunidad solo se rompió en 1977, cuando el baterista de Led Zeppelin; su manager, Cole, y un guardaespaldas, encerraron y vapulearon a placer a un asistente de Bill Graham, el principal organizador de conciertos en Estados Unidos. Fueron detenidos, pero, con sus recursos legales, se libraron de cumplir cárcel.

Todo se torció unos días después. Karac, el hijo de cinco años del cantante, Robert Plant, falleció de repente. Se suspendió la gira por Estados Unidos, aunque

solo Bonham regresó al Reino Unido con el afligido cantante. Ni Jimmy Page, ni John Paul Jones se tomaron el trabajo de acudir al entierro. Tres años más tarde moría John Bonham mientras dormía una monumental borrachera de vodka. Y el grupo se acabó.

Para la prensa popular, todo aquello fue una maldición, doble dosis del mal karma acumulado a lo largo de sus salvajes años setenta. Hoy, en el Landmark Hotel, Page ni siquiera acepta reflexionar sobre el papel de los medios en su carrera: «Solo contaron basura sobre nosotros. ¿Sabes cómo llamábamos a las revistas musicales? Los tebeos. No tenían relación con la realidad».

¿Le resulta difícil encajar en la actual escena musical? «No, los chavales nos admiran. Cuando salió el *punk rock*, se suponía que tenían que odiarnos. Pero me encontraba cara a cara con el guitarrista de los Sex Pistols y se ponía de rodillas». ¿Llega a proporcionar consejos a los nuevos aspirantes? «¡Ja!, solo recomendaciones técnicas, sobre guitarras y pedales. Aparte de eso, mis errores y mis aciertos son intransferibles».

¿Algo de lo que se arrepienta particularmente? «Sí, haber roto con Peter Grant. Honestamente, fueron las drogas las que nos alejaron. Cuando murió [1995] comprendí lo importante que había sido para mi vida. No eras la misma persona tras tratar con Peter».

Resulta imposible reconocer en el actual Jimmy Page al príncipe infernal de la leyenda, con sus trajes de terciopelo y sus camisas bordadas. El exadicto a la heroína se molesta cuando descubre que en la *suite* donde se celebra la entrevista no hay bebidas descafeinadas. En los setenta era más seguidor del ocultista Aleister Crowley: compró la casa campestre del brujo y acumuló muchos de sus manuscritos y objetos personales. Si se le pregunta por el destino de aquella colección, se le congela la sonrisa: «Solo colecciono instrumentos musicales». Insistir en el asunto no funciona: «Podemos hablar de mis mil y pico guitarras».

Hace un par de años, Isabel II le nombró miembro de la Orden del Imperio Británico. Y no por sus méritos musicales, sino por sus actividades caritativas a favor de los niños de la calle brasileños. Curiosa paradoja. Se niega a entrar al trapo: «No necesito que me den más premios como guitarrista. Pero agradezco ese reconocimiento o que me hayan nombrado ciudadano honorario de Río de Janeiro».

Jimmy Page no solo mantiene a raya al periodista, también interrumpe las palabras de su afable compañero de grupo, que parece hundirse paulatinamente en las profundidades del sofá. Y eso que John Paul Jones ha desarrollado una fértil trayectoria tras 1980, que incluye producciones y colaboraciones con figuras de la vanguardia tipo La Fura dels Baus o Diamanda Galas. No tiene las manchas del expediente de Page, que acumula discos dignos del olvido, con Puff Daddy o David Coverdale. Sin embargo, Jones sabe quién lleva las riendas: a mediados de los noventa, cuando Jimmy Page y Robert Plant recuperaron parte del repertorio de Led Zeppelin con colores étnicos, no le llamaron.

Un inciso: John Paul no participó en la mayoría de los episodios de vandalismo que constituyen la leyenda de Led Zeppelin. Hasta parece incómodo al explicar sus tácticas para evadir la locura: «Yo necesitaba descansar, no podía estar toda la noche de fiesta. En los hoteles me alojaba en otro piso diferente del resto de la banda. Claro, muchas veces me iban a buscar y no había escapatoria». Fue por su salud, añade con tono de incredulidad, que llegara a plantearse dejar Led Zeppelin por el puesto de director del coro en la catedral de Winchester. «Así que, en cierta manera, entiendo que Robert tenga ahora reticencias a entrar en una gira de alta presión».

Hemos llegado al centro de la intriga. Robert Plant muestra un majestuoso desinterés por la reunión de Led Zeppelin. Se ha desentendido de la promoción del recopilatorio *Mothership* (24 canciones en un doble CD) o de la reedición remezclada de la película *The song remains the same*, con seis canciones inéditas, todo pulido obsesivamente por Page. Robert prefiere concentrarse en su último lanzamiento, *Raising sand*, una colección de delicados duetos con Alison Krauss, la artista de *bluegrass*. Actuará con Page y Jones el 26 de noviembre, pero nada quiere saber de una gira por la que babean los promotores de conciertos del planeta.

«Cosas de Robert», minimiza Jimmy Page. Se intuye que el plan consiste en que, tras un concierto triunfal ese día de noviembre, Plant cederá. Lo de la noche gloriosa está por ver: en realidad, Led Zeppelin —más baterista invitado— se han juntado para tres actuaciones breves, que dejaron mal sabor de boca, aunque Page propone una batería de excusas: «En Live Aid, alguien se equivocó y me pasó una guitarra desafinada. En la celebración del 40º aniversario de Atlantic Records, Plant estaba despistado y se olvidó de las letras. Y la tercera, cuando ingresamos en el Rock’N’Roll Hall of Fame, bueno, no quedó mal».

Se avecina un pulso entre el dinero y el idealismo. Plant está orgulloso de Led Zeppelin, pero, camino de los 60 años, preferiría olvidarse de su papel de dios del *rock*. Las letras del grupo han envejecido mal. Están protagonizadas por machos en perpetuo estado de calentura, que advierten a sus «nenas» que no esperen nada, que hoy están aquí, pero que mañana ya habrán desaparecido.

Plant aguanta con buen humor las aberraciones del *show business*: se le pudo ver sirviendo de telonero a un reciclador como Lenny Kravitz. En general, prefiere actuar en festivales recónditos, de esos que pasan inadvertidos para los grandes medios. Viaja al Sáhara para actuar frente a los tuaregs, se apunta a carteles atípicos, renuncia a parte de su caché por conocer lugares llamativos. Se reinventa en cada disco y acepta riesgos: para *Walking into Clarksdale*, su segundo álbum con Jimmy Page, impuso a Steve Albini, el radical productor de *grunge*.

Con el corazón en la mano, ¿qué esperan de la reunión de Led Zeppelin? John Paul se expresa con timidez: «Sería bonito levantar la bandera por última vez, con dignidad». Jimmy Page se toma su tiempo: «Una oportunidad para hacerlo bien. Plant y yo hemos tenido una relación nada fácil tras 1980. Somos testarudos, hicimos muchas tonterías. Pero esta vez deberíamos lograr algo de lo que podamos

enorgullecernos. En memoria de Bonzo (apodo de Bonham), de Peter, de Ahmet».

MADONNA, PRINCE, MICHAEL JACKSON: LAS ÚLTIMAS MEGAESTRELLAS

Una coincidencia demasiado buena para desperdiciarla: tres de las mayores figuras del pop cumplían medio siglo en 2008. Podíamos creer que, desde sus imperiales alturas, los tres se ignoraban, pero era lo contrario: se vigilaban con fervor de paranoicos. Cabría afirmar que la desesperada apuesta por superar el récord de Prince en el O2 londinense fue finalmente la causa de la prematura muerte de Michael Jackson.

Quizá habrían preferido que la fecha pasara inadvertida. En el negocio de la música popular, viejo parece ser la palabra más fea: el de la edad es el flanco desprotegido, por el que llegan ataques triviales. Olvidemos esas mentes simplonas: cada uno envejece como mejor puede. Ni Madonna ni Prince parecen haber bajado su ritmo, dentro o fuera del escenario; el caso de Michael Jackson tiene otras peculiaridades, que desdichadamente le alejan de las giras regulares y los discos entregados con puntualidad. Aun así, Michael cuenta con un extraordinario capital: se trata de una de las personas más reconocibles del planeta. Y todos los desastres acumulados en los últimos 20 años, desde su reconstrucción física hasta sus crisis de liquidez, no oscurecen sus logros: seguramente, Jackson tiene más canciones universales que Madonna y Prince juntos.

En realidad, entre ellos hay más contrastes que coincidencias. Sí, se podría hablar de un origen similar: la América proletaria, clase media-baja. Ninguno de ellos nació con una cuchara de plata, aunque tampoco pasaron estrecheces. Todos crecieron en familias frágiles o problemáticas.

Prince Rogers Nelson vino al mundo en Minneapolis el 7 de junio de 1958. Hijo de un pianista de jazz y una cantante, la pareja se separó y Prince no congenió con su padrastro. Algo parecido, con respecto a la mujer que reemplazó a su madre fallecida, le ocurrió a Madonna Louise Veronica Ciccone, nacida el 16 de agosto de 1958 en un suburbio de Detroit. Madonna tuvo la desgracia de ser la mayor de una familia numerosa, una adolescente abrumada por tareas de persona adulta. Mientras que Michael Joseph Jackson fue el juguete de otra tropa de mocosos desde que se materializó en Gary (Indiana) el 29 de agosto de 1958. No le duraron mucho los mimos: Michael tuvo que lidiar con las ansiosas expectativas de su padre, que deseaba que sus hijos se hicieran un hueco en el mundo del espectáculo.

Y lo logró gracias a la potente maquinaria de Motown Records: Michael Jackson ya era toda una estrella cuando Prince y Madonna todavía iban a la escuela. Triunfó primero con sus hermanos, los dinámicos Jackson Five, y con su carrera paralela como solista a partir de 1971. En realidad, la experiencia vital de Michael es única. De crío conoció los locales más sórdidos de los barrios negros, donde los Jackson

actuaban como una novedad, entre humoristas resabiados y veteranas damas del *strip tease*. Dicen que lo que allí vio, incluyendo alguna broma pesada de sus hermanos, le creó una fobia al sexo que puede explicar algunas de sus desdichas.

Estamos hablando de alguien que apenas tuvo niñez, alguien que ingresó a los 11 años en el olimpo de la fama y que nunca lo ha abandonado. Michael ha pasado cuatro quintas partes de su existencia en una burbuja dorada, y su conexión con el mundo real ha sido tirando a tenue. Todos sus actos parecen calculados para seguir escalando por la cucaña, incluyendo la construcción de su personaje de gran excéntrico, una creación tan lograda que estuvo a punto de mandarle a la cárcel.

Algunos ingenuos creen que aquellas acusaciones de pederastia acabaron definitivamente con sus posibilidades de reconquistar algo parecido a la posición que tuvo en los años ochenta, cuando *Thriller* le convirtió en el vocalista (¡y el bailarín!) más popular de la Tierra. Pero no, siempre hay margen para un retorno triunfal: nos encantan las narrativas del héroe destrozado que, rompiéndose las uñas, vuelve a salir a la superficie tras público arrepentimiento.

De hecho, Michael tiene relativamente fácil volver a triunfar. La industria de la música negra funciona con productores que aportan su conocimiento de las últimas tendencias en dosis matemáticamente calculadas para destacar en el mercado. Michael ya ha contado con este tipo de mercenarios y podría volver a hacerlo. El problema es que Michael no debería conformarse con sonar como alguien del montón: en *Thriller* y su maravilloso predecesor, *Off the wall*, funcionó como sintetizador de tendencias, y allí estaba un Quincy Jones para potenciar sus hallazgos. En el siglo XXI, con sus garrafales errores de juicio, cuesta imaginar a un Michael Jackson ejerciendo de alquimista.

Pero siempre se puede regresar. Lo demostró Prince al romper con Warner, la discográfica en la que desarrolló la parte más brillante de su trayectoria, tras una sonrojante batalla pública en la que incluso se escribió la palabra «esclavo» en la cara. Sin embargo, su emancipación se ha demostrado modélica. Desde hace 10 años, Prince no busca contratos de grabación: prefiere los acuerdos de distribución, firmados disco a disco. Se puede permitir irregularidades como regalar su último lanzamiento a los lectores de un periódico británico, o —lo hizo en Estados Unidos— a los compradores de una entrada para verle en directo.

La fiereza con que Prince pelea por sus derechos resulta agobiante. Se halla en litigios con YouTube y eBay para que no comercien con su música. Se ha ganado la antipatía de sus fans más devotos al exigir que eliminen de sus páginas web cualquier foto, portada, música o letra sujeta a *copyright*. Está tan seguro de sus poderes que puede permitirse irritar al núcleo duro de su público.

La base económica de Prince son sus conciertos. Por lo menos en su país, ha prescindido de los intermediarios: es el promotor de sus propias giras, alquila grandes recintos y deja que Internet difunda la noticia. Saca rendimiento a su afición por tocar: explota sus *jam sessions*, que tienen lugar después del concierto, en clubes que

pagan caro por el privilegio. Ese sistema le permite una insólita flexibilidad.

Incluso está pensando en quedarse en Las Vegas: en vez de viajar buscando a su público, exige que los paganos viajen para verle. Lo hizo el pasado verano: 21 noches en un recinto londinense. Funcionó, ya que sus seguidores saben que suele tener bandas extremadamente eclécticas. Un concierto de Prince puede sorprender incluso al seguidor habitual, algo imposible en otras superestrellas, milimetrados de principio a fin.

Lo que hace grande a Prince es la confluencia de arquetipos. Primero, ejerce de músico itinerante, como los *bluesmen* y *jazzmen* de leyenda. Segundo, se parece mucho a ese mito del genio total: domina los secretos del estudio, puede grabar en total soledad, es extraordinariamente prolífico, se expresa en muchos lenguajes musicales. Tercero, se vende como amante perfecto, incluso ahora, que ha renunciado a sus fantasías libertinas.

Con todo, fue eclipsado durante sus triunfales años ochenta por el estrellato de Michael. Prince también generó una niebla mística a su alrededor, pero su misterio empequeñecía al lado de la megalomanía imperial de Jackson: sus fantasías eran más asimilables, con su paraíso privado (Paisley Park, combinación de residencia y centro de trabajo), un supuesto harén, su control de los medios de producción, su club particular. Tiene gracia que semejante hedonista haya terminado convertido en testigo de Jehová, miembro de una Iglesia que contó con la familia Jackson entre sus devotos. Las casualidades no cesan: el mayor de los hijos de Michael es apodado Prince, y el menor se llama —¡de verdad!— Prince Michael Jackson II.

Las relaciones entre Prince y Michael han sido distantes y llenas de suspicacias. Por el contrario, Prince ha entrado cautelosamente en el planeta Madonna, con la que ha colaborado discográficamente. Eso no debe sorprender: Madonna tiene un déficit en lo musical y está abierta a transfusiones de talento, siempre que ella regule el flujo. En realidad, la gran obra de la *chica material* es su propia carrera, y allí ha realizado jugadas que Prince no ha sabido concluir con éxito. El chico tuvo que aguantar que Warner cerrara el grifo que alimentaba su sello particular, Paisley Park Records, mientras que la misma multinacional terminó comprando la parte de Madonna en su exitosa discográfica, Maverick Records.

Y está el cine. Prince ha abandonado sus pretensiones en este campo tras sus pinchazos como director en *Under the cherry moon* (1986) y *Graffiti bridge* (1990), dos endebles películas a su servicio. Por su parte, Madonna no ha logrado establecerse como actriz respetable, pero sigue en la batalla: supervisa sus sucesivos documentales y hasta acaba de estrenarse como realizadora con *Filth and wisdom*.

Ocurre que la de cantante es una definición escasa para Madonna. Ella es una *vedette*, una luminaria del *show business* cuyo principal producto es ella misma y su pasmosa vida. Es lo menos *rock & roll* del mundo: pertenece a la generación de las discotecas, gente que considera el *rock* como algo risible por sus ínfulas y por su machismo. Nada tenía que ver Madonna con el resto de los que recibieron ese día el

mismo honor: Leonard Cohen, The Ventures, John Mellencamp o los Dave Clark Five.

Madonna no iba a despreciar esa oportunidad de pavonearse. En vez de buscarse un introductor venerable, se llevó a Justin Timberlake, un peso ligero del pop que está a su servicio en su nuevo disco, *Hard candy* (para más inri, un antiguo novio de una competidora, Britney Spears). Luego, ella soltó un largo discurso en el que tuvo un recuerdo especial para los que dudaban de su arte: «Esos que decían que no tenía talento, que estaba gordita, que no podía cantar, que no iba a conseguir más que un éxito, me empujaron a hacerlo mejor».

El rencor puede ser parte del combustible que alimenta a Madonna; el resto se llama, sin duda, ambición. Esa combinación se hace evidente en sus encuentros con la prensa. A diferencia de Prince o Michael Jackson, cervatillos que evitan las entrevistas, Madonna se deleita en acobardar a los periodistas. Ni siquiera disimula su desprecio por el interrogador: no se rebaja a explicar o discutir, lo suyo es imponer sus argumentos con un gesto de suficiencia. Para intimidar más, está respaldada por su jefa de prensa, Liz Rosenberg, que trabaja silenciosa desde un rincón de la habitación.

Su ego es tan descomunal como su dedicación. Consagra las 24 horas del día a idear planes y a esculpir su principal instrumento, su cuerpo. El secreto de su carrera reside en su constante reinención, un proceso para el que cuenta con los más habilidosos diseñadores, fotógrafos, estilistas, videoartistas, coreógrafos, etc.

Sus metamorfosis dan quebraderos de cabeza a los analistas que intentan descodificar sus reencarnaciones. Qué asombrosa audacia la de Madonna: la exploradora de los tabúes sexuales se transforma en autora de cuentos infantiles, la vituperadora del catolicismo se convierte en devota de la cábala, la propagandista del *carpe diem* tiene espasmos de activismo político. Todas las paradojas que quieran: la irreverente yanqui que se recicla en almidonada dama británica, la *disco girl* que adopta el modo confesional de las cantautoras, la reina del videoclip que prohíbe a sus hijos ver televisión.

Tal capacidad para la regeneración explica que Madonna no haya sufrido graves bajones. Si tropieza en algún proyecto, generalmente cinematográfico, inmediatamente resurge con una poderosa imagen o un disco adhesivo. Si no tiene producto para vender proclama a los cuatro vientos algún contrato deslumbrante con Warner, H&M o Live Nation (su segunda carrera triunfal es la de *business woman*). Además cuenta con inapreciables ayudas: cuando su discurrir parece rutinario truenan en contra de ella los portavoces del Vaticano, el judaísmo ortodoxo o alguna ONG indignada por su adopción de un huérfano africano (que resultó tener padre). Y vuelta a empezar con el entretenimiento global: quién es, qué pretende esta mujer.

En realidad, la tríada de Madonna, Michael y Prince se mantiene por proceder de una época en la que las figuras tenían carisma. Ahora los artistas están miniaturizados: nos llegan a través de una ventana en nuestro ordenador, su música se

pierde en las entrañas de nuestros reproductores de MP3. Las estrellas actuales descubren que es imposible conservar un enigma cuando sus vidas están vigiladas siete días a la semana por necesidades de la industria del voyeurismo, que proporciona materia prima a un millón de blogs y columnistas comodones. Sin ese elemento enigmático resulta duro mantener la fascinación.

Los tres llegan a los 50 años con unas finanzas sólidas. Perdón, aquí también deberíamos aplicar la excepción a Michael, el más inclinado al despilfarro. Pero Jackson tiene el colchón de sus felices inversiones de los años ochenta, cuando se hizo con los derechos editoriales de los Beatles y otros artistas en una jugada. Con semejante máquina de hacer dinero sin sudar, se puede permitir no explotar la principal cantera de sus coetáneos: los directos. Aun así puede verse obligado a volver a la carretera en los próximos tiempos.

Michael haría bien en tomar lecciones de Mick Jagger, un amigo ocasional al que desprecia por sus carencias vocales. Pero aunque sexagenarios, los Rolling Stones lideran las estadísticas de ingresos brutos por actuaciones. Al final va a ser cierto aquello que cantaba la juvenil Aaliyah: «Age ain't nothing but a number». Ella usaba lo de «la edad no es nada más que un número» para justificar sus amoríos con R. Kelly, un mayor de edad. Ahora se puede aplicar a otros casos: este verano podremos ver a Leonard Cohen, un señor de 73 años, encabezando el cartel de festivales para veinteañeros. En comparación, los nacidos en 1958 lucen como unos pipiolos.

LOU REED: CHICO SALVAJE, POETA AMERICANO

La perspectiva de entrevistar a Lou Reed provoca mareos incluso en los periodistas más encallecidos. La realidad es que la simple crónica del encuentro sirve para resolver el encargo, aparte de proporcionar al plumilla unas anécdotas que podrá contar en los años posteriores. Sin embargo, en la versión que publicó El País Semanal omití que, hacia el final de la entrevista, comenzó a acariciarme la rodilla y hacerme ojitos. Poco habituado a esos gestos, hice como si no me enteraba. Igual lo malinterpreté, igual me perdí algo, pero, ay, ya es bastante agotador Lou con la ropa puesta.

En 1971, Lou Reed emergió de un periodo de oscuridad con el manto de poeta. Había sido expulsado ignominiosamente de su revolucionario grupo, The Velvet

Underground, y se refugió en la casa de sus sufridos padres, en Long Island. Retornó a Manhattan para un recital de letras y poemas, al que acudió Allen Ginsberg, todo el periodismo musical de Nueva York y parte del círculo de Andy Warhol. Triunfó ante tan selecto público y proclamó que nunca volvería a cantar, que se alegraba de ser finalmente reconocido como poeta.

Afortunadamente, se olvidó pronto de ese propósito. Aunque hoy está en Barcelona en calidad de recitador. Forma parte del proyecto *Made in Catalunya*, mediante el cual el Institut Ramon Llull quiere difundir la poesía catalana traducida al inglés. Se materializó originalmente como un espectáculo en Nueva York, donde Lou estaba respaldado por su esposa, Laurie Anderson, y por una apasionada Patti Smith. En esta ocasión, Lou lleva el peso del recital, que congrega a una pequeña multitud en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Laurie interviene brevemente desde California, vía Internet.

—¿Se siente cómodo en estos eventos? Quiero decir, en comparación con la tensión que supone actuar con una banda.

—Es más tranquilo. Puedes expresar matices que se pierden cuando estás rodeado de instrumentación. Si he tenido tiempo para prepararme la lectura y el sonido está cuidado, no hay miedo escénico. Además, equivale a volver a casa. Siempre dije que intentaba aportar una sensibilidad literaria al *rock and roll*, pero nadie me entendía. Todavía no estoy seguro de que me entiendan.

—¿Quiénes fueron sus maestros literarios?

—Maestro auténtico fue [el poeta] Delmore Schwartz, que me dio clases en la Universidad de Siracusa. Me enseñó mucho sobre la autoexigencia y las trampas que acechan a un escritor, pero ¡odiaba el *rock and roll*! En términos de estilo, aprendí más de Raymond Chandler. Sus argumentos no son perfectos, pero escribía novelas como un poeta.

—Seamos fantasiosos. ¿Se imagina como candidato al Premio Nobel de Literatura?

—[Mirada de incredulidad]. ¿La pregunta es si lo veo posible? No, Bob Dylan ya cubre la cuota de candidatos en el apartado de cantantescompositores judíos. ¿Si me lo merezco? Creo que tengo obra suficiente.

Acaricia un libro que está sobre la mesa. Lou ha insistido para que su actuación —que forma parte del festival literario Kosmopolis— coincida con la publicación de *Travessa el foc: recull de lletres* (Editorial Empúries), primorosa edición bilingüe — inglés y catalán— de su obra que llega hasta sus canciones más recientes. Tiene un interior llamativo: el diseñador ha aprovechado a fondo la oportunidad para jugar con las posibilidades tipográficas. Lou está satisfecho con el resultado:

—Me encanta que esta edición actualizada salga en Cataluña antes que en Estados Unidos. La poesía catalana me deslumbra, la cantidad de grandes autores para un país tan pequeño...

—¿Es usted un lector atento de poesía?

—¡Ahora no soy un lector de nada! He perdido mi reproductor de libros electrónicos. Ya sabes, un aparato de esos en los que puedes meter centenares de libros. Se trata de un invento perfecto para mí, que vuelo mucho. Pero ya es la segunda vez que se me queda en un avión ¡y nunca lo devuelven! Aunque me había tomado el trabajo de poner una etiqueta con mi nombre más un teléfono de contacto.

Parece asombrado de que alguien ignore su voluntad. Y es que Lou Reed exhibe modos imperiales. A lo largo de la conversación surgen nombres de escritores y quiere, necesita, exige, que le consigan sus libros. Por ejemplo, una traducción al inglés de las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique («¿Un poeta del siglo xv que murió en el asalto a un castillo? ¡Me apetece mucho!»). Se conformará al final con un *Quijote* en inglés. También hay un momento en que, hablando de novela negra, salta el nombre de James Lee Burke, autor que retrata las profundidades sórdidas de la Luisiana.

—¿Se le conoce aquí? Me identifico mucho con su personaje principal, ese expolicía alcohólico que tiene que enfrentarse con el mal. Creo que necesito leer algo suyo esta noche. Si no está el último, me conformo con *The neon rain* o *Cadillac jukebox*. Puedo mandar a alguien a buscarlo. ¿Hay algún lugar de Barcelona donde tengan libros de Burke en inglés?

Estoy a punto de mencionarle la existencia de una librería especializada, Negra y Criminal, pero me callo a tiempo. Lou tiene martirizadas a las dos asistentes que le escoltan en este viaje. Otras dos representantes del CCCB y su editorial catalana también están protagonizando prodigios de diplomacia. Hace una hora explotó una crisis absurda. En el curso de una entrevista con otro medio se ha enfadado por una mención a Andrew Wylie, su (temido) agente literario, y ha cortado definitivamente al pronunciarse el nombre de Victor Bockris, confidente suyo hasta que publicó una biografía, *Las transformaciones de Lou Reed* (Celeste Ediciones. Madrid, 1997), donde se cuentan embarazosas intimidades.

Durante un buen rato, todo el programa de entrevistas ha quedado detenido. Lou pide hablar con el director del medio en cuestión, para que se comprometa a destruir la frustrada entrevista. Su temor: que alguien filtre la grabación a YouTube —«Ponen muchas cosas de audio con imagen fija»— y el mundo se entere de cómo se las gasta el Lou Reed de 2008. Alguien se compromete a realizar una gestión y se va tranquilizando. Su excusa: «No quiero reforzar ese tópico de que soy un tipo antipático que se pelea con los periodistas».

¿Tópico? Todo plumilla musical que se precie atesora anécdotas que retratan la brusquedad, la susceptibilidad, la paranoia que caracterizan a Lou. Aparte, parece estar obsesionado por el control de su imagen. Se medio disculpa: «Yo también soy fotógrafo». Demanda revisar las fotos que le toman, insiste en que se eliminen las que no le favorecen. Dura labor: los años han sido crueles con Lou: demasiados años abusando del alcohol y de las inyecciones de anfetaminas (no de heroína, como creía el vulgo). Aunque, imagino, todos llegaremos a esas alturas de deterioro.

—Es una lástima que en estas «obras completas» se incluya tan poca prosa. Estoy pensando en aquel perceptivo texto suyo de 1970 donde reflexionaba sobre las muertes de Jimi Hendrix, Brian Epstein, Brian Jones y Janis Joplin.

—¿Le gustó? En aquel tiempo yo necesitaba dinero. Trabajaba con mi padre [un contable] y él no era muy generoso. Durante un momento de debilidad jugueteé con la idea de convertirme en periodista profesional. No hubiera aguantado. Recuerdo que me encargaron que escribiera un encomio de Jim Morrison [cantante de los Doors, fallecido en 1971]. Hasta ahí podíamos llegar, pensé.

—¿No le gustaban los Doors?

—Eran basura de Los Ángeles, basura pretenciosa. Y Morrison, un gilipollas.

—¿No cree que, al igual que usted con The Velvet Underground, Morrison rompió los esquemas de lo que se podía cantar en el *rock*?

—No hacía más que reciclar letras del *blues*. Iba de dios sexual y no habría resistido una noche en la Factory.

Se refiere al taller de trabajo de Andy Warhol en el Nueva York de los sesenta, punto de encuentro para muchas almas perdidas, consagradas a experimentar con drogas y a explorar su identidad sexual. Pero Lou no quiere adentrarse en esos años. Se levanta y desaparece rumbo a su habitación. Estamos en el Hotel 1898, un sobrio establecimiento en las Ramblas que ocupa lo que fue la sede de la Compañía de Tabacos de Filipinas.

De repente, un destello: en este mismo edificio debió de trabajar Jaime Gil de Biedma. Pero Gil de Biedma no aparece en la nómina de poetas de esta noche. Imagino que Lou quedaría deslumbrado por sus escritos, pero costaría explicarle el personaje de Jaime: rebelde de la alta burguesía, primero marxista, luego nihilista, siempre homosexual. Me callo cuando reaparece Lou con la chupa —cuero negro, obviamente— más desgastada que se pueda ver en una ciudad tan *fashion* como Barcelona. Vuelve agresivo. Husmea al periodista y lanza una acusación:

—Alguien ha estado fumando. No me gusta: llevo cinco años sin fumar, pero el olor del tabaco todavía me despierta deseos.

—Lo último que imaginaba es escuchar a Lou Reed protestando por un vicio tan comparativamente inocente.

—¿Inocente? Una cajetilla de cigarrillos equivale a una sesión de rayos X. Piensa en ello.

—Recuerdo una entrevista con usted en 1986 en Atlanta. Se subía por las paredes, estaba intentando dejar el hábito; me contó que había probado todos los métodos, desde el hipnotismo hasta la acupuntura.

—Finalmente, lo conseguí con unas hierbas chinas. Te hacen un brebaje que sabe horroroso, lo llaman el té del equilibrio. Te restituye el equilibrio cuando te viene el deseo de nicotina. Me gustaría decirte el nombre original. Desdichadamente, soy un negado para el chino.

Pero sí un fanático de la cultura de China. Lou practica el *taichi chuan* y ha

llegado a invitar al escenario a un maestro de esa disciplina. Parece inquietarle que eso se confunda con la atracción de otras estrellas del *rock* por las filosofías orientales:

—Yo empecé en el *taichi* por sus valores marciales. En Nueva York necesitas estar preparado para pelear por cualquier tontería.

Sigue luego una pregunta con mala intención sobre si aceptaría, igual que ahora está contratado por una institución dependiente de la Generalitat catalana, un encargo del Gobierno chino. Lou pertenece al ruidoso contingente de músicos de *rock* que defienden la causa del Dalai Lama. Muchos de ellos parecen ignorar las realidades geopolíticas, igual que la tétrica historia del Tíbet como sociedad feudal, marcada por las guerras civiles y el odio larvado a los monjes.

—Qué estupidez. No creo que China quiera nada conmigo.

—No se crea: se apuntan a todo lo que sugiera modernidad. Ahora mismo hay grupos en Pekín que suenan como The Velvet Underground.

—Bueno... espero que mi música les sirva como emblema de disidencia, igual que ocurría en la Europa comunista, según me contaba Václav Havel.

A Lou Reed le encanta alardear de amigos ilustres. Está ufano de que [el pintor] Julian Schnabel dirigiera la versión filmada de la recreación en directo de *Berlin*, su amargo disco de 1973. Hablando de cine... Lou interrumpe esta conversación cuando recibe una llamada de Wim Wenders. Durante unos minutos, hasta le cambia la voz, que se le hace aflautada y obsequiosa. Algunos de los presentes le miran pasmados: el ogro parece haberse transformado en princesa.

Conviene recordar un pequeño secreto: Lou Reed goza de infinitamente más respeto y reconocimiento en Europa que en Estados Unidos. Se le podría categorizar como un desconocido entre los ciudadanos de a pie de su propio país. Para la citada entrevista de Atlanta, este periodista iba acompañado por un fotógrafo poco rockero que dudaba del esfuerzo que suponía hacer semejante viaje. Como una broma particular, nos dedicamos a preguntar a todo estadounidense que se nos ponía a tiro —azafatas, recepcionistas, camareras— si conocía a Lou Reed. A nadie le sonaba. Si mencionábamos que era cantante, le confundían con Lou Rawls, ilustre vocalista negro que aparecía frecuentemente en televisión. Solo al final un taxista le identificó: «Sí, claro, el de “Walk on the wild side”. Pero ¿sigue vivo?».

Ese es el problema. Lou alcanzó su pico de popularidad con «Paseo por el lado salvaje», extraído de *Transformer*, su álbum de 1972, amorosamente producido por David Bowie. Aparte de ese momento mágico, sus ceñudos discos nunca han saltado fuera del circuito del *rock*. En Estados Unidos ni siquiera se reconoce «Perfect day», una canción amable («simplemente, un día perfecto / bebiendo sangría en el parque / y luego, cuando oscurece / nos vamos a casa») que alcanzó el número uno en el Reino Unido en una versión colectiva.

—¿Cree que la industria discográfica estadounidense ha entendido quién era realmente Lou Reed?

—[Sarcástico] No me gusta hablar mal de los muertos. La industria del disco está muerta.

—Pero siempre tuvo quien le apoyara. RCA incluso publicó un trabajo tan indigesto como el doble *Metal machine music* en 1975.

—No sabían qué hacer con él. Lo editaron para enterrarlo. El año pasado hice un disco instrumental mucho más suave, *Hudson river wind meditations*, y ninguna compañía fuerte quiso tocarlo. Solo un sello pequeño, sin casi distribución...

—Llegó hasta España. Yo mismo lo pinché en mi programa de radio.

—¿De verdad? Es un buen trabajo, está pensado para acompañar ejercicios de *taichi* y sesiones de meditación. Creo que pocas veces se ha grabado el viento con el realismo de ese disco. Y lo hice yo solo, en mi casa.

—Pero ¿tiene nuevas canciones?

—La música que más me interesa ahora es instrumental, improvisada, totalmente libre. Hace unas semanas estuve tocando en Los Ángeles con Ulrich Krieger [el instrumentista alemán que transcribió *Metal machine music* para una orquesta de cámara] y Sarth Calhoun, un ingeniero que manipula nuestros sonidos. Resultó muy estimulante: fuimos echando a buena parte del público [risa seca]. Pero bastantes aguantaron. Y fueron dos horas.

—¿Deriva placer del hecho de torturar a los oyentes?

—No es eso. Me encanta burlar las expectativas de ese público que busca al artista decadente. ¿Sabes lo que decía Frank Sinatra? Que si fuera cierta la décima parte de las cosas que se contaban sobre él, habría terminado en un zoológico. Lo mismo en mi caso. Tengo 65 años y todavía puedo romper barreras sónicas.

—Lo hizo con esa pieza llamada «Fire music» [incluida en *The raven*, trabajo dedicado a musicar los relatos de Edgar Allan Poe].

—Fue mi reacción ante el horror del 11-S. Algo de tal magnitud no se puede expresar con una melodía convencional, con rimas más o menos ingeniosas.

—¿Podríamos decir que está más interesado últimamente por el sonido puro que por las canciones?

—Las canciones han perdido impacto. Incluso las buenas. Están en todas partes, suenan en todas las situaciones, pero muy bajito, sin fuerza. Quiero reivindicar el poder transformador del sonido a mucho volumen, cuando te pega en el estómago y te quita el aliento. Sonido saliendo de buenos bafles, no a través de esos auriculares ridículos que usa la gente.

Bueno, la gente y el mismo Lou Reed. Muestra orgulloso un diminuto reproductor donde lleva almacenados los programas —incluyendo las portadas de los discos originales— que realiza para Sirius, emisora de radio por satélite. Le ayuda el inquieto productor Hal Willner, y la selección luce asombrosa.

—Se llama *New York shuffle* y consiste en ofrecer música muy ecléctica. Hay grupos actuales, como Kings of Leon o Queens of the Stone Age, pero también guitarristas de los años treinta y los cuartetos de góspel que escuchaba Elvis Presley.

O la música electrónica que hacían en los laboratorios de la BBC para ilustrar historias de ciencia-ficción.

—¿Le inspiró «Time theme radio hour», el programa que presenta Bob Dylan?

—¿Estás de broma? Dylan nunca se atrevería a poner a Ornette Coleman [saxofonista de *free jazz*]. Es uno de mis héroes.

El entrevistador debe convivir con los nervios de Lou. Y no hablo solo del temblor de sus manos: brinca de un asunto a otro como si le aburriera concentrarse. En general, se comporta como un hombre inquieto y curioso. Desde la terraza de su hotel escudriña el paisaje urbano barcelonés. Interroga sobre edificios que están en proceso de restauración, pregunta por los horarios de museos. Hasta asegura recordar su primera visita a la ciudad.

—Al final de la actuación yo quería dar un bis. Pero se me acercaron dos militares que me lo prohibieron. Como yo insistía, me enseñaron una pistola. Ahí me callé.

Consultado al respecto, el promotor que le trajo a España duda de que ocurriera algo similar: «Puede que se confunda con Italia; en los setenta solía haber allí mucha violencia en los conciertos. De todas formas, la policía prefiere hablar con los organizadores de un concierto, no con el artista».

No resulta fácil apuntalar datos con Lou Reed. Cambia constantemente el curso de la conversación. Dice estar harto de preguntas sobre política y, a continuación, suelta un parlamento sobre las diferencias morales entre la guerra de Afganistán y la invasión de Irak. Se confiesa lector devoto de Seymour Hersh [el reportero de investigación] y se refiere frecuentemente a sus hallazgos.

—Me gusta la información basada en la realidad, sobria y documentada. Tengo conocidos que se refugian en las teorías de la conspiración, yo mismo me he pasado días indagando por Internet, pero terminas en una indeterminación que te conduce a la locura. Finalmente, mi conclusión es que la Administración de Bush no era lo suficientemente inteligente para montar algo como el 11-S, no hablo ya de mantenerlo secreto.

A estas alturas, el periodista advierte que apenas ha tenido oportunidad de airear el cuestionario que había preparado. Un inciso: cuando Lou Reed se quita la máscara de artista cabreado con el mundo, hasta puede resultar cordial. Así, por la tarde se comporta muy educado en la ceremonia de firma de libros. No solo estampa su autógrafo en copias de *Travessa el foc*, también lo hace en camisetas, hojas sueltas e incluso en una guitarra. Otros millonarios del *rock* se negarían a tales peticiones, aparentemente molestos ante la posibilidad de que esos objetos terminen subastándose en eBay o similares.

Charlar sin rumbo con Lou también tiene su encanto. Manifiesta hambre de información y apunta, por ejemplo, los datos de *Operation lune*, aquel falso documental donde el realizador francés William Karel desarrollaba —con la complicidad de famosos invitados— el rumor de que la NASA no llegó a la Luna y

que lo que vimos fue rodado por Stanley Kubrick en un estudio británico. «Oh, espera a que se lo cuente a Laurie [Anderson], le encantará».

—Usted ha reconstruido su personaje público. En los setenta y en los ochenta era el *rock'n'roll animal* [así se titulaba su primer disco en directo, de 1974]. Y ahora le vemos cómodo en eventos de alta cultura.

—Mi personaje se convirtió en algo grotesco. Estoy pensando en algunos cómics que se editaban en España, donde yo era una especie de Conde Drácula del *rock*. Mi vida no era tan... interesante [risas]. Me resulta divertido burlar los estereotipos, tratar con políticos o con representantes del mundo académico.

Sus acompañantes empiezan a mostrarse inquietas. La ronda promocional empezó con mucho retraso y ya ha pasado la hora razonable para comer. Lou Reed siempre ha sido algo esnob en la alimentación: seguía dietas insólitas, aconsejado por misteriosos nutricionistas. Pero hoy se comporta como cualquier turista estadounidense con necesidad urgente de combustible: pide una hamburguesa.

RULANDO CON LOS CLASH

Conocí a los Clash en la convención mundial de CBS de 1977, que se desarrolló en Londres. Recién fichados por la compañía, los cuatro miraban al entorno — directivos, radiofonistas, un hotel bordeando el Hyde Park— con un desprecio nada disimulado. Me acerqué para charlar: yo también me sentía un bicho raro, convocado allí para un proyecto disparatado (Bob Dylan pretendía hacer un elepé en español, grabando sobre las bases originales). Nada logré: parecían tener un campo de fuerzas que rechazaba a los intrusos. Tal vez ocho años después, le expliqué esa historia a Joe Strummer, por aquel entonces un habitual en algunos bares del Malasaña madrileño. Se rio y me respondió en español: «éramos idiotas. Idiotas completos».

El calendario es implacable. Te frotas los ojos, repites las cuentas y, sí, es verdad, han pasado 30 años de *London calling*. Resulta que el doble elepé de los Clash se publicó el 22 de diciembre de 1979, pero tardó unas semanas en tener edición estadounidense: eso explica que la revista *Rolling Stone* lo pudiera proclamar «el gran disco de los ochenta». Paladeen la paradoja: *London calling* encarna exactamente lo opuesto de las tendencias dominantes en esa década, que hoy

recordamos como un atracón de sintetizadores, ritmos programados, hombreras, pelos esculpidos, materialismo desatado.

Nadie que viviera *London calling* lo ha olvidado. Sus semillas están bien plantadas entre nosotros: Siniestro Total parodió la impactante portada de Ray Lowry, sus canciones han bautizado locales (Jimmy Jazz) o agencias de *management* (Spanish Bombs). Artistas tan alejados como Amaral confiesan conocer al dedillo sus cuatro caras. Sus temas han sido versionados por Fermín Muguruza, Amparanoia y mil grupos *punkis* locales.

Londres como nuevo Moscú

Sin embargo, *London calling* representa la superación del *punk rock* en su versión más elemental, un feliz ejemplo de maduración de unos creadores. Habían militado en el ejército del imperdible como los insubordinados de otras generaciones lo hicieron en el Partido Comunista. Lo reconoce Joe Strummer: «Cuando me uní a The Clash fue como volver a la casilla de inicio, al año cero. Parte del *punk* consistía en desprenderse de todo lo que conocías antes. Éramos casi estalinistas: insistíamos en que había que deshacerse de las viejas amistades y de nuestra manera de tocar, en un intento febril por crear algo nuevo».

Los Clash encarnaban la rama politizada del *punk rock*, frente al nihilismo existencial y el gusto por la provocación —«nos gustan las esvásticas»— de Pistols o Banshees. Reciclaban imágenes y conceptos de la extrema izquierda; respondían a lo que se recuerda como el «Invierno del Descontento», periodo de huelgas y disturbios que culminó, ay, con la elección de *mistress* Thatcher, disciplina severa. Naturalmente, iban de antinorteamericanos, si hemos de creer aquello de «I'm so bored with the USA».

América la maravillosa

Dicen que los prejuicios se quitan viajando. Al igual que ocurriría con U2, les revolvió los esquemas el contacto con los verdaderos Estados Unidos, esa América que yace olvidada entre los polos mediáticos de Manhattan y Hollywood. Descubrieron que subsistían muchas corrientes musicales, ignoradas por la gran industria del entretenimiento. Y que los nativos, a diferencia de los que encontraron en su visita a Jamaica, podían ser afables. Lo juraba Joe, que cruzó el país en una camioneta Ford, a lo Jack Kerouac.

El *año cero* de Strummer se traducía por reclamar como propia la herencia del *rock* de guitarras, tal como lo destilaban en el *downtown* neoyorquino. Solo había una música ajena a esa línea que pasaba la aduana estética de los *punkis* londinenses: el gomoso *reggae*. Inicialmente, la conexión era comercial: algunos jamaicanos vendían «hierba»; se desarrolló cierta empatía entre ambos sectores de marginados.

Irrumpe el gurú

Los Clash habían probado con el *reggae*, incluso encerrándose con Lee Perry, el Productor Chiflado. Pero ahora pretendían abrir el abanico musical y necesitaban un guía erudito. Apareció un *freak* que superaba todo lo previsible. Guy Stevens, que había ejercido de DJ en la primera era mod y poseía un conocimiento apasionado de los sonidos estadounidenses. Empleado de Chris Blackwell en el sello Island, editó muchas maravillas y desembocó en la producción: bautizó a Mott The Hoople; trabajó igualmente con Procol Harum, Spooky Tooth y Free. Tenía más cicatrices que todos los Clash juntos: era alcohólico y había visitado las cárceles de su majestad por un asuntillo de drogas.

Guy creía en la teoría de la tensión: provocar a los músicos, agredirlos incluso, para que salieran de su zona de confort y se superaran. Algunas ediciones de *London calling* incluyen un *making of* firmado por el colega Don Letts, con imágenes en blanco y negro de Stevens atacando al mobiliario e intimidando a Strummer. Guy, bendito sea, sirvió como catalizador de la grandeza potencial de los Clash. Basta con comparar los temas de *London calling*, tal como los conocemos, con sus versiones primigenias, recién ensambladas las músicas de Mick Jones con los textos de Strummer. Son las llamadas *Vanilla tapes*, grabadas en su local de ensayo en Pimlico, situado sobre un taller de reparación de automóviles.

Sobre ruedas

Abusemos de las metáforas: *London calling* rueda majestuoso, igual que un coche recién salido de un chequeo minucioso. No es el movimiento espasmódico de anteriores elepés de los Clash: como si cambiara de marchas automáticamente, pasa con naturalidad del *punk* al *rockabilly*, al *jazz*, al *reggae*, al *ska*, al *rhythm and blues* y, sí, también al pop (en un sarcasmo mortal, «Spanish bombs» es un éxito en karaokes frecuentados por turistas británicos bien lubricados). El panel de mandos responde al toque: entran teclas y metales justo cuando se necesitan, nada de purismos de fanzine. Funcionan los reflejos: «Wrong “em boyo”» comienza en Nueva Orleans antes de girar hacia Kingston.

Su registro temático deslumbra igualmente. Todavía llevan el impulso de los Clash insurgentes, la identificación con forajidos y rebeldes; pero Strummer y Mick Jones también reflexionan sobre las poses, las opciones vitales, el peso de la historia, el poder redentor del *rock*. Además, se sitúan como eslabones de la tradición: «Brand new Cadillac» pudo ser, ellos lo recuerdan, «el primer *rock & roll* británico», pero es obra de Vince Taylor —inspiración para Ziggy Stardust, el personaje de Bowie— y retrata ese deseo primordial de huir, de inventarse una existencia más auténtica.

Ideales y compromisos

Los fans repetían aquello de «The Clash, la única banda que importa». Sus hazañas musicales se retroalimentaban con unas exigencias ideológicas que les empujaron a decisiones económicamente suicidas. El doble *London calling* se vendió como elepé sencillo; *Sandinista!* era un triple que costaba menos que un doble. CBS bufaba, pero tragaba, tras recortar las *royalties* de aquellos puretas: digamos que los Clash nunca se vieron obligados a plantearse el dilema de convertirse en exiliados fiscales. Faltaban muchos años para que llegaran los millones de libras con los éxitos internacionales, los anuncios con su música, las versiones de Annie Lennox, los recopilatorios para compradores tibios.

Hoy, el carisma de *London calling* se revela como una potente confluencia de vectores: un alborotado movimiento social, unos músicos en expansión, unas canciones urgentes, un productor visionario. Los propios Clash no pudieron repetirlo. Al año siguiente, alentados por el emergente *rap* neoyorquino, encendidos por una

nueva comprensión de la realidad geopolítica, buscaron profundizar en sus hallazgos con *Sandinista!*

Demasiadas puñaladas

Sin embargo, ya no estaba Guy Stevens, caído en 1981 tras una sobredosis de medicamentos. El papel de timonel había pasado a Mick Jones, entonces desconocedor del concepto de control de calidad: *Sandinista!* tiene un porcentaje de aciertos superior a la media, pero se degrada por la magnitud de sus errores. ¿Podemos sorprendernos? En el espacio de un año habían editado el equivalente a cinco elepés.

Todo grupo efectivo obedece a un delicado equilibrio de fuerzas y talentos. El baterista, Topper Headon, patinaba por la pendiente de la heroína y fue expulsado, aun después de esbozar lo que sería el mayor éxito de los Clash en vida: «Rock the casbah». La bomba de relojería estaba en el núcleo duro: tras adquirir modos y pintas de *rock star*, Jones decidió convertirse en el señor del sonido. La continuación de *Sandinista!* se llamaba *Rat patrol from Fort Bragg* y tenía dimensiones de disco doble: Mick se deleitaba en la experimentación.

Le cortaron las alas: el productor Glyn Johns adelgazó el proyecto hasta convertirlo en el contundente *Combat rock*. The Clash se transformó en un *ring* donde chocaban los egos (el de Bernie Rhodes, manager, también era descomunal). En 1983, Strummer y Rhodes lograban dar la patada a Jones. Se arrepentirían demasiado tarde: el grupo se extinguió ignominiosamente dos años después.

LOS BEATLES TODAVÍA REINAN

En cuestión de los Beatles, demasiadas veces me comporto como un fan. Recientemente, estaba viendo el desastroso Magical Mystery Tour por La Dos y me

sorprendí calculando que, vaya, afortunadamente se emitía tarde, «poca gente estará viéndolo». ¡Me preocupaba cuánto público español estaría detectando en ese mismo momento que los Beatles también eran falibles! No importa, también es agradable funcionar sin el casco de Crítico Musical. Por un rato.

El 10 de abril de 1970, se hacía público un comunicado tajante de Paul McCartney: abandonaba los Beatles —«por diferencias personales, musicales y de negocios»— y el grupo dejaba de existir. El anuncio no provocó manifestaciones de histeria ni lamentos: existía el convencimiento de que aquello era un calentón, que podía arreglarse. Imposible imaginar un mundo sin Beatles: ellos habían pilotado la emancipación de los años sesenta y no podían abandonarnos cuando entraba una década incierta. Pero iba en serio: el último día de 1970, Paul presentaba una demanda en los tribunales, exigiendo la disolución de la empresa común.

En palabras de John Lennon, el sueño había acabado. El sueño de una generación inspirada por unos simpáticos gamberros procedentes de una ciudad —y un Imperio— en declive, el ideal de la fraternidad creativa desarrollada por cuatro músicos (y George Martin, el productor que guio su vertiginosa evolución). En términos artísticos, la ruptura supuso un desastre mayúsculo: nunca se repetiría semejante alquimia de talento en un grupo pop, tal sincronía de música y cambio social. Veinte años después, así lo expresó Kurt Cobain, justificando el enfoque de Nirvana: «No podemos tocar pop, los Beatles ya lo hicieron todo».

Si sus 10 años de existencia fueron extraordinarios, no lo han sido menos las décadas posteriores. Las impresionantes ventas de los sesenta han quedado empequeñecidas por el inmenso negocio generado a posteriori. Los Beatles sostienen una industria poderosa, reanimada periódicamente por reediciones, remasterizaciones, tiendas digitales y prensajes en vinilo. Su Liverpool natal se ha transformado en un parque temático a mayor gloria de aquellos descastados que huyeron a Londres.

El final del grupo despertó los peores instintos: aceleró fobias y filias, permitió arremeter contra las mujeres —Yoko Ono, Linda Eastman...— que entraron en aquel club masculino, justificó un maniqueísmo que enfrentaba a los artistas con los hombres del dinero. Todavía alimenta abundantes especulaciones: todo sería diferente de haber retornado al directo, en condiciones más civilizadas que las que obligaron a suspender las giras; tal vez se hubieran apaciguado los enfrentamientos de contar con un arbitro, como era Brian Epstein hasta su muerte en 1967.

Su desaparición empujó a Paul McCartney al timón. Residía en el centro de Londres, mientras los otros andaban dispersos por mansiones en la periferia, sin sentirse particularmente felices. Él era el más social de los Beatles, alguien muy implicado en la contracultura del momento: fue el primero en reconocer que tomaba LSD y marihuana.

En julio de 1967, Paul y John, con sus respectivas parejas, viajaron al Egeo, en

pos de un plan eminentemente juvenil: comprar una isla en la que los cuatro pudieran vivir y trabajar. Ni siquiera eran conscientes de que Grecia padecía entonces una cruel dictadura militar que difícilmente hubiera tolerado sus peculiaridades. Hablamos del mismo grupo que, a principios de 1968, inició Apple Corps como un experimento de capitalismo hippy, con varios negocios que, aparte de Apple Records, rápidamente se demostraron ruinosos.

También fue Paul, respaldado por John, quién decidió invitar en 1969 a un equipo de filmación durante la grabación del elepé finalmente conocido como *Let it be*. Ahora sabemos que el experimento fue desastroso, pero el plan combinaba sustancia y audacia: aparte de conseguir una película rentable, esperaban una catarsis regeneradora al obligarse a crear música ante las cámaras. Años después, los miembros de Metallica se someterían a una terapia similar, de la que salieron fortalecidos y con un documental memorable, *Some kind of monster*.

Fue en esas desdichadas sesiones cuando George Harrison estalló. Menor de edad que los otros, se sentía menospreciado a la hora de repartir juego. Había embarcado al resto en una búsqueda espiritual, de la mano del Maharishi Manesh Yoghi, pero solo él persistió tras la estancia en la India (un retiro paradójicamente productivo en términos musicales). George abandonó la grabación, gesto que luego repetiría Ringo Starr.

En su papel de catalizador del cuarteto, Paul McCartney también daba pisotones a su socio principal. Y Lennon estaba extremadamente sensible: tras separarse de su esposa Cynthia, deseaba reinventarse como creador vanguardista y políticamente activo, al lado de Yoko. El nuevo John no tenía paciencia para los compromisos necesarios en un grupo; consideraba los Beatles como una aventura superada, un tiempo de pactos y mentiras. Poco preparado para enfrentarse con la realidad, se dejó embaucar por un tipo duro, Allen Klein. Su insistencia en instalarle como mánager le llevaría a una colisión fatal con Paul McCartney.

UNA EPOPEYA DEL ROCK: *EXILE ON MAIN STREET*

Keith Richards, hombre de ideas fijas, todavía se deleita señalando con el dedo: «los críticos no se enteran, pusieron Exile a parir y ahora dicen que es nuestro álbum clásico». La reedición de 2010 me hizo repasar bastantes de los comentarios publicados en 1972 y comprobar que la mayoría fueron positivos (Lester Bangs dio

la nota discordante, pero, y eso le honra, luego rectificó). En general, si de algo pecamos los periodistas musicales con los Stones, es precisamente de lo contrario: demasiadas alabanzas a discos fofos, a conciertos en piloto automático, al arquetipo simplón de Keef-como-alma-del-rock.

En 1971, los Rolling Stones huían de Londres. Les mordían el culo los recaudadores de impuestos. Y un mánager que, tras quedarse con todas sus canciones de los sesenta, quería zamparse los derechos de temas todavía inéditos. Se refugiaron en la Costa Azul, donde realizaron lo esencial de *Exile on Main Street*, la grabación más mitificada del rock. Un disco hecho a pesar de la gendarmería francesa, los mafiosos marseleses y, sobre todo, sus propios vicios.

Mañana [18 de mayo de 2010], Universal reedita *Exile on Main Street* en versión adecentada, con la opción de conseguir una decena de cortes inéditos y material audiovisual. Es la venganza de Mick Jagger, cuya sensibilidad profesional le indispuso contra el *Exile* original, de sonido pantanoso y elaboración tortuosa. En 1972, el doble elepé alcanzó el número uno, pero Jagger no ocultó sus reservas: «Es muy disperso... Conviene escucharlo en pequeñas dosis. No se puede tocar en directo».

En la otra esquina se sitúa Keith Richards, que considera *Exile* un triunfo personal: «Hasta arriba de caballo, y fui capaz de sacar adelante un doble disco». Habla en primera persona: aunque llevaban canciones registradas en Inglaterra (y el disco se remataría en Los Ángeles), el tono general se definió en Nellcôte, la mansión que Keith alquiló. Dado que el resto del grupo vivía desperdigado, aquello se convirtió en un inmenso piso franco para todos, obligados a esperar a que el señor de la casa saliera de su paraíso narcótico y se dignara bajar al sótano que servía de estudio de grabación.

El sótano era infernal: solo Charlie Watts, detrás de su batería, tenía derecho a ventilador. El palacio no estaba preparado: vampirizaban la energía eléctrica de los cercanos ferrocarriles franceses. Aún así, el presupuesto de Nellcôte se acercaba a los 7.000 dólares semanales, con cantidades industriales de drogas y alimentos para docenas de personas.

En su papel de jefe de la caravana de gitanos, Richards abrió las puertas a amigos y desconocidos. Temeroso de los delincuentes locales, Richards decidió contratarlos. Los íntimos y los parásitos asistieron en primera fila a dramas conyugales: Anita Pallenberg se paseaba semidesnuda, quejándose del desinterés sexual de Keith.

Tampoco andaba muy fino Keith. Quería comprar el yate de Errol Flynn y se acercaba a los barcos anclados, militares o civiles, para preguntar a los marineros si tenían hachís u opio. Sus salidas en coche solían terminar en grescas que se arreglaban soltando dinero. La policía local, acostumbrada a excentricidades de millonarios, fue altamente tolerante. Solo se presentó cuando, tras un intento de chantaje, Keith y Anita fueron denunciados. Nellcôte suponía un irresistible imán

para traficantes y ladrones. Sufrieron varios robos, incluyendo la dolorosa desaparición de una docena de guitarras.

Y aún así, brotó la música. Eran canciones sucias, espesas, intensas: «Happy», «Rocks off», «Rip this joint», «Casino boogie», «Ventilator blues»... Hasta que la llegada de los uniformados provocó la desbandada. Todos pusieron cara de inocentes: la responsabilidad de los escándalos recayó en Anita y Keith, que terminaron procesados en Francia. Jagger volvió a coger el timón y trasladó el circo a California, donde intentó iluminar las cintas del sótano y se grabaron temas más melódicos.

Aún así, Jagger lleva *Exile on Main Street* clavado en la memoria. Tiene motivos. Fue cuando los Stones perdieron la eficiencia como grupo de estudio. Mandaban los biorritmos de un Keith dependiente de las drogas, esclavo de su perturbadora leyenda (hasta entonces, estaba eclipsado por Mick y Brian Jones). La baja productividad de unos Stones endiosados hubiera escandalizado a Muddy Waters y demás maestros de la banda. Eso explica su eterna reticencia a publicar descartes, tomas alternativas, experimentos: prefieren que sus métodos de trabajo queden en la sombra. Vergüenza torera, quizás.

LOS ROLLING STONES ANTE EL ABISMO

Muchas personas darían lo que fuera por vivir las emociones de las giras salvajes con los Stones. Pero su baterista, Charlie Watts, soportó aquellos excesos babilónicos como un mero espectador, aburrido y quizás asqueado. El tipo al que vemos abrumado por las preguntas en el documental Charlie is my darling. Ireland 1965 no ha cambiado demasiado. Sigue celebrando la decisión que tomó al abandonar su trabajo de diseñador para convertirse en músico; sencillamente, no le pidas entusiasmo. Ni te le creas sentándose a escuchar un disco de los Sex Pistols.

El pasado verano, los Rolling Stones se reunieron en sus oficinas de Londres. Corrió la voz y acudieron periodistas y *paparazzi*. Se oía la posibilidad de que el grupo acordara volver a la carretera durante 2012, para conmemorar sus cincuenta años de existencia. A estas alturas del partido, esta sí que podría ser la última gira. Aquel día, no hubo ningún anuncio en ese sentido. Posiblemente, fue otra convocatoria más para la junta directiva de una empresa multinacional, siempre enfrentada a papeleos y cuestiones rutinarias. Y quizá se decidió quién tenía que

empezar a ocuparse de la promoción de la edición ampliada de *Some girls*.

Históricamente, los Rolling Stones no se preocupaban mucho por su catálogo. Son propietarios de todos sus álbumes desde *Sticky fingers* (1971) y ese material se reedita regularmente, en bloque, cuando el grupo cambia de distribuidora. Pero, a diferencia del resto de la Premier League del *rock*, los Stones no enriquecían ese canon a base de rescatar piezas inéditas, maquetas o entretenimientos de estudio. Cuestión de pudor, según los fieles, o de falta de aprecio por lo que hacen, según sus enemigos.

Esa regla se aplicaba hasta 2010. Publicaron un *Exile on Main Street* ampliado con diez canciones y contemplaron encantados cómo ese pedazo de historia —los Stones en la Costa Azul— se colocaba en el número uno de las listas británicas (en las estadounidenses alcanzaron el dos). Para unos señores que derivan sus ingresos y su autoestima de las megagiras, esas fueron muy buenas noticias. Y pretenden repetir la jugada con *Some girls*, supuestamente el disco más vendido de su turbulenta historia.

El papel de defenderlo recae en Charlie Watts. Mick Jagger tenía la excusa perfecta: está vendiendo SuperHeavy, ese proyecto tipo *jet set* formado con Damian Marley, Joss Stone, Dave Stewart y A. R. Rahman. Por otro lado, Keith Richards ha concedido demasiadas entrevistas el pasado año, con su delirante autobiografía, *Vida*. Y Ron Wood sale en los medios por sus cuadros o sus tropiezos (se arruina, se escapa con una jovencita, broncas en la calle). Así que todas las miradas apuntaron a Charlie Watts.

En cualquier otro grupo, recurrir al baterista podría considerarse como una solución de emergencia. En los Stones, sin embargo, Charlie Watts ocupa un puesto privilegiado. ¡Más que el corazón rítmico de la banda! Lo recoge el biógrafo Stephen Davis, en su tomo *Rolling Stones: Los viejos dioses nunca mueren*: «Hay una vieja frase entre los que han conocido a los Stones bastante tiempo. Es la de que Mick quiere ser Keith, y todos quieren ser Charlie. ¿Por qué Charlie? Porque es genuinamente enrollado, tiene un buen gusto innato y comprende la moderación. Charlie mantiene su familia unida, y nunca ha ido de estrella como el resto».

A diferencia de sus compinches, Charlie Watts todavía recuerda fichar en una oficina: «Era una agencia de publicidad pero nada tan *glamouroso* como *Mad men*». Así que ahora no se queja y cumple resignadamente con las obligaciones mediáticas: «Sé que no ha sido justo dejar que Mick o Keith se ocupen solos de la prensa, pero yo no tengo grandes historias que contar». Uno sospecha que le emociona más hablar de sus bandas de *jazz*, con las que graba discos y actúa: «Hace unos meses estuvimos tres noches en Barcelona, en Luz de Gas. Gran público».

Pero hoy toca *Some girls*. Un elepé grabado por una banda asediada, de futuro incierto. En febrero de 1977, la Policía Montada del Canadá detuvo a Keith Richards en Toronto y le cayó encima el peso de la ley. Se le acusó de traficar con drogas, aunque las cantidades en su poder no le retrataban como un narco (eran 22 gramos de

heroína y 5 de cocaína). En esa coyuntura, parecía que finalmente los poderes establecidos habían pillado a Richards y que nada le libraría de ir a prisión. Hasta sus compañeros estaban hartos de su deterioro, de sus constantes malas noticias. Con la honrosa excepción del bajista Bill Wyman, se largaron a toda prisa y le abandonaron mientras se formaba el pelotón de fusilamiento.

Hoy, Charlie Watts jura y perjura que nunca pensaron en seguir sin Richards: «Hubiera sido imposible, los Rolling Stones son un todo». Ciertamente, pero hay casos de sólidos miembros de los Stones que se marcharon o fueron despedidos: Wyman, Brian Jones y Mick Taylor. Pero Watts se escurrir: «Aunque Taylor era el mejor guitarrista para el repertorio que tocábamos en los primeros años setenta, un verdadero virtuoso, no hubiera servido para reemplazar a Keith en *Some girls*».

En libertad bajo fianza, Richards se juntó con el resto del grupo en París, donde se desarrollaron intensas sesiones de grabaciones: casi todo el otoño de 1977 y, tras la pausa navideña, los dos primeros meses de 1978. El razonamiento parecía ser: si los canadienses encierran a Keith, por lo menos que tengamos mucho material enlatado.

Charlie Watts no recuerda una tensión especial: «Descubrimos una sala grande en los estudios Pathé Marconi, que estaban en una zona apartada, cerca del Bois de Boulogne. Nuestro ingeniero, Chris Kinsey, sacaba allí un buen sonido y el alquiler era barato. Encontramos el equilibrio que habíamos perdido». Reconoce que quizá fue el último gran festín creativo de los Rolling Stones, antes de que grabar se convirtiera en una agonía, choque de cornamentas entre Mick y Keith.

Ayudó añadir elementos frescos a la mezcla, como Sugar Blue, un armónico de Harlem al que, según la leyenda, los Stones descubrieron tocando en el *metro*. Pero ¿alguien de los Stones usaba el *metro*? «Yo no, desde luego», reconoce Charlie. «Las sesiones duraban dos días, así que cuando terminabas solo querías que alguien te recogiera y te metiera en la cama».

Típicamente, Keith Richards se quedaba dormido en cualquier rincón de Pathé Marconi. Ha contado la impresión de despertarse y comprobar que en el estudio, aprovechando un descanso de los Stones, estaba grabando la Banda de la Policía Municipal de París, con sus uniformes de gala. Tuvo suficiente presencia de ánimo para levantarse, murmurar un saludo y esfumarse. En contra de lo que afirmaba para tranquilizar a sus abogados de Toronto, Keith seguía consumiendo drogas duras.

En la discografía de los Stones, *Some girls* es considerada una obra de Mick, con escasas (pero impactantes) aportaciones de Richards. Hay ecos de dos tendencias contrapuestas que prosperaban por entonces: el *punk rock* y la *disco music*. Dado el conservadurismo estético de Keith, cabe imaginar que esas corrientes desembocaron allí por la curiosidad de Jagger, un *connoisseur* de las últimas tendencias.

Watts puntualiza: «Mick iba mucho por [la discoteca neoyorquina] Studio 54 pero también los demás escuchábamos la música del momento. A mí me gustaban los Sex Pistols y The Clash». Sí reconoce que la provocación venía de Jagger. «Se le ocurrió poner en la portada imágenes de Lucille Ball, Judy Garland, Raquel Welch y alguna

más. Pero enseguida nos amenazaron los herederos de Marilyn Monroe y no sé quién más. Hubo que cambiarlo todo». También se indignaron activistas negros como Jesse Jackson, ante un verso que hablaba de la mítica voracidad sexual de las chicas de color.

Hoy, Charlie se ríe de esas tormentas: «En Estados Unidos siempre hay alguien que se siente ofendido y que quiere sacarte un dinero». Prefiere recordar lo mucho que disfrutó: «Yo soy un baterista limitado; mi máximo placer es ponerme a prueba. “Miss you” tiene una base disco pero no cualquier músico puede mantener ese pulso». También gozó con «Just my imagination», una joya de los Temptations rollingtonizada: «Todos estábamos enamorados de las producciones de Motown, aunque también sabíamos que no se podían imitar. Hasta la propia Motown perdió el *know how*, cuando abandonó su estudio de Detroit para instalarse en Los Ángeles».

Aquella estancia en París fue altamente productiva: cosecharon entre cuarenta y cincuenta temas. Diez de ellos aparecieron en el *Some girls* original y otros fueron repescados para discos posteriores. La reedición actual resucita doce canciones que evidencian que aquellos Rolling Stones no rompieron amarras con sus palos básicos: hay baladas *country*, números de *blues* y un éxito de 1959 («Tallahassee lassie», de Freddy Cannon). Más «Claudine», una pieza muy pirateada que revive un escándalo de la *jet set* estadounidense: Claudine Longet, cantante francesa e íntima de los Kennedy, mató a su amante, el esquiador olímpico Vladimir Spider Sabich. En 1978, los Stones no se arriesgaron a una demanda y «Claudine» fue al armario. Watts piensa que tiene al menos un interés histórico: «Fue el principio de esos casos tan publicitados en que unos buenos abogados sacan libre a su cliente, con todas las evidencias en su contra. Ella fue condenada a una multa y unos días de cárcel. Lo que me gustaría saber es cómo la chica dulce de aquella película de Peter Sellers [*El guateque*, 1968] terminó ciega de cocaína, disparando contra su novio». A mí también, a mí también.

Una impertinencia final. Con 70 años cumplidos ¿realmente se imagina embarcándose en otra gira mundial de los Rolling Stones? «Mucha gente dice que deberíamos acabar batiendo récords, llenando estadios en los cinco continentes. No estoy seguro de eso. La vida se extingue sin fuegos artificiales». Una larga pausa. «Pero estaré allí si me llaman mis compañeros. Se lo debo».

DEEP PURPLE TOMA EL CALIFATO

Hace muchos años, tras sentirme como Lawrence de Arabia en una mala jornada por el desierto de Arabia, juré que nunca me volverían a pillar en verano por Córdoba. En 2010, rompí la promesa al enterarme de que, durante su celebrado Festival de la Guitarra, tocaría esa bestia peluda llamada Deep Purple. En realidad, no sufrí demasiado. Aprendí además que, lejos de las grandes capitales, los artistas suelen ser más ariscos. Y los periodistas, más amables.

Ver para creer. El Festival de la Guitarra de Córdoba llega a la 30ª edición y ha contado con la presencia de unos bárbaros: Deep Purple. Hay actuaciones que convocarán a masas mayores —está previsto que Mark Knopfler llene la plaza de toros el próximo domingo—, pero lo del quinteto de *hard rock* imprime carácter.

Hablamos de un evento que comenzó en 1981, con un contenido exclusivamente flamenco: fue idea del guitarrista Paco Peña. Con el tiempo, se abrió hacia la guitarra clásica, el folclor hispanoamericano, el *jazz*, el *blues*, el *rock*. Ahora ocupa muchos recintos de la ciudad durante tres semanas de julio y, bajo la dirección de Ramón López, goza de un respetable presupuesto: dos millones de euros. Tiene actividades educativas —para más de 300 alumnos venidos de medio mundo— y acentúa su internacionalidad: las Jornadas de Estudio sobre la Historia de la Guitarra, en otras ocasiones consagradas a Andrés Segovia o Paco de Lucía, se dedican en 2010 al británico John McLaughlin, el mago de Shakti y la Mahavishnu Orchestra.

Pero lo de Deep Purple aporta un punto decididamente provocador, como esos musulmanes que se empeñan en rezar en la antigua mezquita de la ciudad. Se trata de un grupo que quizás solo cuente con una canción universal —«Smoke on the water»— pero cuyo nombre sugiere excesos instrumentales, desfases entre los oyentes y, sobre todo, la capacidad de los egos para enmarranar un proyecto creativo. Las revistas de *heavy* se dedicaron durante años a detallar los ásperos enfrentamientos del primer guitarrista, Ritchie Blackmore, con el resto de sus compinches.

Todavía se lanzan pellizcos desde las entrevistas pero ya no coinciden en el circuito: Blackmore aborrece el *rock*, ahora cultiva una música pretendidamente medieval. Desde 2002, Deep Purple se mantiene estable: el guitarrista Steve Morse, el teclista Don Airey, el cantante Ian Gillan, el baterista Ian Paice y el bajista Roger Glover. Los tres últimos grabaron discos clásicos como *In rock* o *Made in Japan*, por lo que no se les discute la legitimidad.

Otros dirían que es un castigo: están condenados a tocar la música que hacían 40 años atrás. Arrugados, con achaques, disminuidos en sus facultades, pero obligados a las posturitas, los breves solos heroicos, la complicidad con el respetable. De ninguna manera crean que es una vida de fatiguitas. Deep Purple y su equipo, un total de 19 personas, viajan en un avión privado, mientras instrumentos y equipo se desplazan en un monstruoso camión morado. Y cobran por concierto unos 100.000 euros (más IVA).

El último álbum de Deep Purple salió en 2005: *Rapture in the Deep*. Cabe imaginar que han decidido que ya no compensan esos esfuerzos y se concentran en lo que nunca dejó de funcionar: el directo. Ya no están en el negocio discográfico y van por libre: nada de compromisos con la prensa, confraternización con los fans o saludos a las autoridades. Y eso que en el Ayuntamiento estaban intrigados por unas fotos de Deep Purple en 1968, donde el organista histórico, Jon Lord, llevaba un inequívoco sombrero cordobés.

Los músicos desaparecen en un hotel de cinco estrellas y retrasan todo lo posible su presencia en La Axarquía, un grato teatro al aire libre. Julio en Córdoba, hay que protegerse: uno de los técnicos foráneos sufre un golpe de calor y queda fuera de combate. Desconozco si es su práctica habitual, pero ni se presentan a probar sonido, con la excepción del teclista: Don Airey parece disfrutar tocando en soledad y se queda solo en el escenario, sin molestar a nadie, escuchándose por auriculares.

Mientras anochece, se alzan gritos en el *backstage*. Son escenas de la consabida batalla entre las exigencias del *rider* de los artistas y la realidad de las tiendas locales. Qué escándalo: faltan los pomelos y un tipo de leche habitual en el Reino Unido pero no en Andalucía. Pequeños detalles que los visitantes usan para apretar las tuercas a los organizadores. Estos se vengán recordando los caprichos de las estrellas: «A veces, los peores son los artistas más rojos. Un Charlie Haden o un Silvio Rodríguez te exigen limusinas y las mejores *suites* de hotel». Se palpa la tensión entre las agencias internacionales y los promotores hispanos: «Han oído algo de que España tiene problemas económicos y exigen cobrar por anticipado, aunque lleves años pagando religiosamente».

El público nada sabe de esas guerras. Cuatro mil personas han soltado 45 euros (38 en venta anticipada) por el lujo de experimentar algo parecido a un concierto de Deep Purple en 1972. No, seamos sinceros: ahora suenan más limpios que entonces. Cierto que Ian Gillan cumple malamente con los agudos; su lenguaje corporal evoca a un turista en noche de *karaoke*. Sin embargo, los instrumentistas han perfeccionado su labor. En el corazón de la banda habitan eclécticos músicos pop de los sesenta que contribuyeron a codificar el vocabulario del rock duro. Su carrera inicial tuvo cierto paralelismo con la de Led Zeppelin pero el mercado ha impedido evolucionar a Deep Purple. Conscientes de lo que se espera de ellos, apenas se despistan; se desahogan interpolando citas de clásicos ajenos, de «Work song» a «Goin' down».

Los «nuevos» son instrumentistas todoterreno que alardean de sus habilidades digitales, sin atreverse a revisar radicalmente el repertorio sagrado: esto no es el *No quarter*, de Jimmy Page y Robert Plant. Y los asistentes tampoco se quejan. Olviden los tópicos sobre el público *heavy*: la de Deep Purple es una tropa multigeneracional, donde escasean los uniformes de tribu urbana. No hay rastros de la beligerante testosterona que marcaba en otro tiempo los conciertos duros: de hecho, la presencia femenina se acerca al 40%. Una multitud agradecida y educada: ni siquiera un corte de sonido, hacia el final, logra interrumpir la comunión. Hasta los múltiples dioses de

Córdoba parecen complacidos: sopla una mínima brisa por la colina de La Axarquía.

JOHN LENNON EN EL ARMARIO

El duradero cariño general por Lennon puede parecer inexplicable para alguien que esté fuera del mundo del rock. Pocos músicos acumulan tantos deslices políticos, errores en negocios, discos endebles, canciones babosas. Puede que ahí localicemos el secreto: nos muestra lo peor, los caminos más erróneos que puede tomar una estrella del rock.

Aquel universitario estaba haciendo su tesina sobre la crítica musical en España. Desgranaba su cuestionario, grababa y escuchaba circunspecto. Hasta que llegó la pregunta tópica: «¿A quién le gustaría haber entrevistado?». Ante mi respuesta, manifestó cierto fastidio: «John Lennon... todos dicen lo mismo».

Un momento, un momento. Olvidemos «Imagine». En 10 años, John recorrió el abanico de posibilidades generacionales. El renegar de los Beatles, la radicalización política, las drogas, los desmadres y vuelta a la monogamia. ¡De líder contracultural a Howard Hughes del *rock*! Sospecho que aceptó íntimamente que nada de lo que hiciera en solitario alcanzaría el impacto de los Beatles, así que lo compensaba con el plus de sinceridad. Quizá tenía pocos recursos musicales, pero poseía la capacidad de comunicación, que finalmente es la clave del *rock*. Todo esto ocurrió durante los setenta. ¿Quién da más?

Y murió mártir, no víctima de una sobredosis o un suicidio. Además, a pesar de docenas de libros y documentales, todavía es un personaje en construcción, incomprendido o caricaturizado. Quedó dañado por el malévolo torpedo de Albert Goldman, *Las vidas de John Lennon*. Al otro extremo, la albacea de su herencia se empeña en edulcorar la imagen pública del difunto: asombra que Yoko retirara su aprobación a la valiosa biografía de Philip Norman por unos cotilleos sexuales —en realidad, especulaciones— de mínima importancia.

La viuda mantiene la versión canónica de la última década de John. Estos días, aprovechando un par de aniversarios redondos, vuelve a empaquetar la música del ex Beatle: un CD de éxitos (*Power to the people: the hits*), una caja de cuatro discos ordenados temáticamente (*Gimme some truth*) y una «integral» con 11 CD (*John Lennon signature box*).

Ninguna objeción: es legítimo e incluso necesario. Cierto que incluso esa última caja deja mucho material fuera. Se evitan los discos experimentales (*Two virgins*, *Life with the lions*, *Wedding album*) o el salvaje directo de la Plastic Ono Band (*Live peace in Toronto 1969*). Yoko parece relegar la actividad vanguardista a la categoría de «locuras de juventud». Que conste que ha tenido alguna iniciativa ingeniosa, como el recopilatorio *Acoustic* (2004), que facilitaba la interpretación desenchufada del repertorio lennoniano al incluir letras y acordes para guitarra. Sin embargo, sigue hurtándonos una visión completa del John de carne y hueso.

Parecería que Ono intenta borrar el dato de que Lennon fue miembro activo de la comunidad del *rock* a principios de los sesenta. Aparte de patrocinar a *freaks* neoyorquinos tipo David Peel o Elephant's Memory, gustaba de colaborar con famosos amigos. Compuso, tocó, cantó o produjo para Nilsson, Ringo, Elton John y David Bowie. Puede que queden otros cabos sueltos: Mick Jagger recuperó en su *The very best* una respetable colaboración con John de 1973, «Too many cooks (spoil the soup)».

Solo el empeño en reducirle a un alma perdida en busca de redención puede explicar que no haya una antología discográfica de esas aventuras, que le muestran abierto, divertido y productivo. De las tres ocasiones en que John llegó al número uno en su país adoptivo, durante los setenta, solo una corresponde a un disco propio: «Whatever gets you thru the night» (1974). Las otras fueron reuniones con Elton (la versión de «Lucy in the sky with diamonds», 1974) y Bowie («Fame», 1974).

También nos falta la faceta más lúdica de las cintas caseras de John. La crónica oficial le sitúa, tras 1976, retirado del *rock* y reconvertido en «amo de casa». Pura propaganda feminista: los Lennon contaban con abundante ayuda doméstica y John nunca dejó de grabar.

Las *home recordings* publicadas son generalmente maquetas de las canciones que saldrían a partir de *Double fantasy*, pero resulta que también usaba el magnetófono para fijar sus orígenes: registró gamberradas y temas de Chuck Berry, Everly Brothers o Lonnie Donegan, a veces con caja de ritmos. Mantenía afiladas las garras: impresiona «Serve yourself», su reacción ante el Dylan fundamentalista. Hasta en su supuesta época de recluso, entre las paredes del edificio Dakota, John seguía haciendo música por placer. Era un rockero en el armario.

EL HIPPI IRREDUCTIBLE: NEIL YOUNG

Algunos dicen que Neil Young es el mejor anuncio contra los peligros de fumar demasiada marihuana y demasiadas décadas seguidas. Hay una feroz cabezonería en sus actitudes, un riesgo constante en sus decisiones estéticas. Puede sacar discos valientes y discos onanistas. ¿Nadie de su entorno le dice nada? Es un trabajo sucio, pero alguien tiene que hacerlo.

Siempre que se despotrica contra los históricos del rock de los sesenta, debe hacerse una salvedad. Neil Young ha esquivado muchas de las trampas que ensuciaron a sus compañeros de generación. Supo interactuar con Devo, Johnny Rotten, Kurt Cobain, Pearl Jam. Nunca pulsó la tecla de la nostalgia y, si la sentía cerca, subía la apuesta: la última gira con Crosby Stills & Nash rebosaba mensajes contra Bush y la invasión de Irak, que reventaron la supuesta armonía de la tribu de Acuario; hubo abucheos del público más patriotero, que abandonaba los auditorios.

Ninguna novedad: ya había indignado a otro sector de su audiencia en los ochenta, al defender los afanes anticomunistas de Reagan. Ni siquiera se libran sus colegas. Ridiculizó a los artistas encamados con las grandes corporaciones: el vídeo de «This note's for you» escenificaba el brutal accidente de Michael Jackson, cuando ardió su cabellera mientras rodaba un anuncio para Pepsi.

Musicalmente, Neil ha sido un saltamontes, probando desde el *tecno* al *rockabilly*, ajeno al desconcierto de seguidores y discográficas. Entre sus méritos, yo destacaría el desenmascarar al magnate David Geffen, un lobo con modales de cordero que llegó a demandarle por grabar «discos de naturaleza no comercial, alejados de lo que previamente caracterizaba a Neil Young».

Sus criterios estéticos son misteriosos. Frecuentemente, no le funciona el control de calidad. En 1977, retiró un disco brillantísimo, *Chrome dreams*, y lo despiezó, repartiendo sus temas entre posteriores lanzamientos. Ha repetido esa jugada en otras ocasiones, con bovina testarudez.

El resultado final es una obra poliédrica e inmensa, situada por debajo del radar del gran público. La transmisión del primer Rock In Rio madrileño lo demostró: el locutor destacado por TVE parecía no conocer más allá de «Heart of gold»; enfrentado con aquel rockero greñudo y feroz, reaccionó con chistes. Además, TVE destrozó el concierto, intercalando bloques publicitarios de entre 5 y 9 minutos.

Meses después, entrevisté a Neil y el asunto le divertía: «A pesar de todo, ¡lo han pirateado!». Tenía la teoría de que YouTube era la nueva radio libre: «Cualquier cosa que toques, termina allí, aunque suene horrible». Su respuesta era mimar el sonido, la envoltura de sus propios discos.

Con *Le noise* (Reprise), vuelve a romper la baraja. El título es una certera broma respecto al apellido de su cómplice, el productor Daniel Lanois. Venía de una gira en la que nuevamente saboteó las expectativas de seguidores y promotores; incluso vendía una camiseta provocadora: «Yo dije que iba a actuar solo... ellos dijeron que era en acústico».

En *Le noise*, Neil está solo, pero alejado del modelo cantautoril. Se grabó en la mansión californiana de Lanois, preferentemente con guitarra eléctrica. De hecho, el único antecedente es la abrupta banda sonora que Neil confeccionó para *Dead man*, aquel *western* alucinado de Jim Jarmusch. Contaba que le llamaron cuando el presupuesto se había agotado y solo tuvo un día: improvisó y salió triunfal del brete.

También *Le noise* se hizo a pelo. Neil cantaba y tocaba mientras Lanois añadía sus ruidos: ecos y manipulaciones varias. La guitarra gruñe como un animal prehistórico, la voz se desdobra en bucles hipnóticos. Son canciones escritas al borde del abismo: la guerra, el impacto del hombre sobre la naturaleza, la necesidad de liderazgo ante el calentamiento global, la urgencia del amor ante la amenaza del Apocalipsis. Más una añeja crónica autobiográfica, «Hitchiker», donde explica los efectos de cada droga que tomó; sobrevivió gracias «a mis niños y mi fiel esposa».

Asegura Lanois que las canciones resultaron fáciles, que a veces bastaba con dos tomas. Pero Neil especifica que se necesitaron varias tandas de tres o cuatro días. No salen las cuentas. Hasta que confiesan que las sesiones siguieron el calendario lunar: para el compositor de *Harvest moon*, la mejor música brota con la Luna llena. Neil Young puede ser un experto en coches eléctricos, pero, oye, no le importa nada que le llames *hippy*.

LA QUÍMICA DE LOS GRATEFUL DEAD

Visité Haight-Ashbury, la zona de San Francisco donde germinó el primer hippismo, donde los Grateful Dead tenían su famosa casa comunal, donde se fotografiaron con sus colegas (y Pigpen llevaba un rifle Winchester, extraño accesorio para 1967). De aquel pasado solo detecto una abundancia de mendigos con melenas sucias, algunos camellos poco fiables. Y algunos negocios hip: la tienda de discos de Amoeba me hace olvidar lo crepuscular del paseo.

Siguen dándonos la tabarra con eso de que Internet funciona como la Biblioteca Universal, que aparentemente nos hace mejores con su mera existencia. Cuesta comulgar con ese dogma: la multiplicación de recursos documentales parece ser anulada por el imperio de la trivialidad, el abuso del corto y pego, la disminución de la retentiva.

Por lo que respecta al *rock*, siento visceralmente que —cada pocos años— es necesario volver a contar las grandes historias. Las historias ejemplares de artistas,

movimientos, productores, sellos. Lo hacen muy bien algunas revistas españolas, a diferencia de nuestras emisoras musicales, tan alérgicas al trabajo en profundidad.

Un ejemplo sería la saga de los Grateful Dead. Grupo modélico para los tiempos que corren: grababan discos de estudio pero vivían para sus conciertos. No disfrutaron de un éxito («Touch of grey», 1987) hasta veintitantos años después de su fundación. Mantenían una relación directa con sus seguidores, los *deadheads*, a los que permitían registrar sus directos e intercambiar los resultados. Los Dead figuran incluso en textos como *Marketing radical* (Barcelona, Gestión 2000), donde Sam Hill y Glenn Rifkin estudian la explotación de marcas atípicas como Harley-Davidson o la NBA.

Sin olvidar su irisada música, sustentada sobre tres patas. Primero, los Grateful Dead se construyeron un repertorio propio, con resonancia generacional, potenciado por letristas externos como Robert Hunter o John Barlow. Segundo, eran una banda de *jukebox*, capaz de recrear centenares de clásicos estadounidenses. Tercero, dominaban la alquimia de la exploración, en la cantera de lo genuinamente psicodélico.

Existe una abundantísima bibliografía sobre los Dead. Estos días he leído *Searching for the sound: my life with The Grateful Dead*, libro que Phil Lesh publicó en 2005. Se supone que Lesh, bajista, era el miembro más educado del grupo: estudios con Luciano Berio, clases al lado de Steve Reich, pasión por Wagner. No son necesariamente medallas cuando se trata de un músico de *rock*, pero sí sugieren una mente inquieta: quizás Lesh posea una visión afinada de lo que fue el torbellino de los Grateful Dead.

Phil Lesh no se dedica a la desmitificación. Pero sí advierte contra algunas de las leyendas adheridas al grupo. No, no hubo un «plan maestro» capaz de explicar la supervivencia de los Dead, frente al eclipse o la caída de tantos compañeros del fértil *rock* de San Francisco. Todo lo más, Lesh menciona un «inconsciente de grupo» que les permitió superar las tormentas.

Tal como lo cuenta, fue una carrera contra las exigencias económicas. De ellos dependía una extensa infraestructura técnica y humana: pagaban bien a su equipo, *hippies* de manual que se metieron en unos compromisos —familias, hipotecas, seguros médicos— que requerían que el grupo saliera regularmente a la carretera.

La serpiente que se muerde la cola: convertidos en fenómeno de masas, llenaban estadios y se rompían la cabeza contra el problema del sonido. Según recuerda Lesh, la solución para cualquier problema pasaba por invertir más dinero. Así consiguieron los equipos de amplificación más complejos y delicados del mundo, sin llegar nunca a sentirse plenamente satisfechos.

Al final, se convirtieron en lo que odiaban: un puñado de músicos aislados, atrincherados en la zona de camerinos contra el resto del grupo y las exigencias de la tribu. Para su frustración, los *deadheads* terminaron cobijando una minoría levantisca, desinteresada por la música: seguían a los Grateful Dead pero no entraban

en los conciertos, simplemente alimentaban un mercadillo de materiales ilegales que, inevitablemente, generaba conflictos de orden público.

Todavía pasma la lucidez de su cabecilla, el cantante y guitarrista Jerry García. El hijo-de-gallego entendía perfectamente que habían confundido un medio —la necesidad legal de funcionar como un ente corporativo— con un fin: «No debemos dejar que nos defina lo que es una ficción de conveniencia, dictada desde fuera».

Sin embargo, fueron derrotados. Aquella risueña banda de psiconautas, siempre prestos para la expansión mental, se atascó en los pozos del alcohol, la cocaína, la heroína. Para cuando todo acabó, cuando falleció García, durante el verano de 1995, ya habían muerto prematuramente tres de sus teclistas: Pigpen, Keith Godchaux, Brent Mydland. No les venció el potro desbocado del negocio, sino el hedonista estilo de vida del *rock*. Una conclusión más desmoralizante que moralista.

EL HÉROE TRÁGICO DEL PRIMER ROCK & ROLL: BUDDY HOLLY

La beatificación de Buddy Holly es cosa reciente. A mediados de los setenta, un amigo francés viaja a Lubbock, la ciudad tejana donde nació, y me contó el pasmo general ante el hecho de tener un visitante foráneo preguntando por Buddy. Pudo hablar con familiares y amigos, encantados de que alguien se acordara de aquel guitarrista pulcro con gafas de pasta.

Recientemente, Keith Richards hablaba sobre los discos que cambiaron su vida. Y destacaba *The chirping Crickets*, el primer elepé de Buddy Holly con su grupo. Fue lo que le empujó a componer, explicaba: «recuerdo hablar con Lennon y McCartney sobre Buddy. El hecho de que compusiera sus propias canciones supuso un impulso para nosotros. En aquellos días eras músico y convertirte también en compositor suponía una diferencia tan grande como la que hay entre ser un tendero o ser un herrero».

Mientras Richards y Mick Jagger se afanaban en crear temas propios, recurrieron a Buddy Holly: en 1964, «Not fade away» fue uno de los primeros éxitos de los Rolling Stones. Los Beatles también usaron su cancionero; hasta su nombre era un juego de palabras con *beetles* (escarabajos), un guiño a la banda de Buddy, The Crickets (literalmente, Los Saltamontes). Y no fueron los únicos: jugando con su

apellido, surgieron The Hollies, el grupo de Manchester donde destacó Graham Nash.

Entonces, Holly tenía mucho de héroe trágico: murió en una avioneta el 3 de febrero de 1959, dos días después de haber actuado ante un joven Bob Dylan. El año anterior había girado por Gran Bretaña, dejando públicos apabullados por su volumen y brillantez guitarrera. Buddy estaba en una encrucijada: dudaba entre seguir una línea orquestal o desarrollar su cortante sonido eléctrico. Aunque también podía haberse convertido en un cantautor *folky* y bohemio: se instaló en el Greenwich Village neoyorquino, tras casarse con la puertorriqueña María Elena Santiago.

La viuda se conserva espléndidamente y mantiene un espíritu peleón. Defiende el recuerdo de Buddy y es capaz de pleitear —sin resultados— contra la publicación de una autobiografía firmada por Peggy Sue Geron, la tejana que inspiró dos de los mayores éxitos del difunto, «Peggy Sue» y «Peggy Sue got married». La Peggy Sue musical ascendió a arquetipo de la *teenager* con una película de Coppola, *Peggy Sue se casó*. El cine ha sido decisivo para construir la leyenda de Buddy, con un excelente *biopic* y aquella frase tajante de *American graffiti*: «el *rock & roll* está de capa caída desde que murió Buddy Holly».

Por su parte, Paul McCartney nunca le olvidó. A principios de los setenta, por consejo del padre de su esposa Linda, el antiguo beatle comenzó a comprar editoriales musicales, empezando por la que controlaba el catálogo de Buddy como autor. Una inversión astuta, que además le permitía divertirse: una vez al año, en Londres montaba la Semana de Buddy Holly. Paul y sus amigos se vestían de *teddy boys* y bailaban con ese repertorio inmortal, que todavía deslumbra por su concisión narrativa y dinamismo rítmico.

En septiembre [de 2011], Buddy Holly hubiera cumplido 75 años. Una cifra así invita a organizar homenajes y hay varios en marcha. Peter Asher, el productor británico afincado en California, ultima *Listen to me: Buddy Holly*, con versiones de admiradores como Brian Wilson, Chris Isaak o Jackson Browne. Pero el primer disco en llegar es *Rave on Buddy Holly*. Se trata de una iniciativa de MPL, el sello de Paul McCartney, y pretende presentarle ante un público digamos *indie*.

De ahí la participación de My Morning Jacket, She & Him, Julian Casablancas (Strokes), Jack White o los Black Keys. Aunque son creadores maduritos los responsables de algunas de las mayores audacias: Patti Smith convierte «Words of love» en una plegaria, Lou Reed parece querer pervertir a «Peggy Sue» y hasta el afable McCartney se transforma en un psicópata con «It's so easy». Todos suben el listón cuando hay que medirse con Buddy.

CUANDO LOS BEACH BOYS DESAFIABAN A LOS BEATLES

Pocas entrevistas me han provocado tanta pena penita pena como la que realicé a Brian Wilson. No solo por la evidente sordera. También exhibía un despiste tan inmenso que parecía una broma: «¿De verdad te gustan los Beatles? Se lo tengo que contar a mis amigos, no sabía que eran conocidos en España».

En 1966, cuando se publicó *Pet sounds*, no fue un éxito enorme. Al menos en Estados Unidos: apenas llegó al número 10 de las listas de ventas; solo en 2000 superó el millón de copias. En el Reino Unido tuvo mejor acogida y alcanzó el número 2, un cierto consuelo para su creador: Brian Wilson, alma de los Beach Boys, estaba compitiendo con los británicos Beatles, que —desde *Rubber soul*, 1965— concebían cada elepé como una obra de arte (y un manifiesto del momento personal y generacional). Los de Liverpool recogieron el reto. Según George Martin, «sin *Pet sounds*, nuestro *Sgt. Pepper's* no hubiera ocurrido: fue el intento de igualar el disco de los Beach Boys».

Lo reconoce el productor de los Beatles en el DVD que acompaña a la edición conmemorativa del 40 aniversario de *Pet sounds*. Al *making of* se unen rarezas audiovisuales, como el rescate de tres primitivos videoclips, y un aleccionador encuentro de Martin y Brian donde desmenuzan «God only knows». En lo sonoro, se presenta *Pet sounds* en su versión monoaural, la única creada por Brian; se suman la (autorizada) reconstrucción estereofónica de 1997 y dos mezclas para audiófilos, 5.1 Surround y Hi Res PCM Stereo. Textos minuciosos explican la proeza técnica que suponía entonces grabar canciones tan catedralicias con máquinas de 4 y 8 pistas.

Lo que hoy cuesta imaginar es el salto estético que supuso *Pet sounds*. Hasta 1966, los Beach Boys eran un grupo fabuloso pero endiabladamente convencional, aparentemente consagrado a celebrar el estilo de vida de la juventud dorada californiana: *surf*, coches deportivos y, como decía una letra emblemática, «dos chicas por cada chico». Incluso actuaban uniformados, con camisas de rayas. Esencialmente, se trataba de una agrupación vocal y un proyecto familiar —hermanos, primos, amigos— con el patriarca Murry Wilson ejerciendo de ogro.

Con *Pet sounds*, Brian Wilson decidió emanciparse artísticamente. Estaba solo: había estudiado las producciones de Phil Spector y tenía en mente su delicada versión particular, lo que él llamaba sinfonías de bolsillo.

Desde 1965, cuando renunció a las giras, comenzó a exprimir a los mejores músicos de estudio de Los Ángeles, gente mayor y desconfiada. Junto a los metales y las cuerdas, sonaban mandolinas, acordeones, armónicas, ukeleles, clavicordios y hasta un theremin. Así se dio textura a unas lustrosas melodías nacidas en el piano, a las que —semanas o meses después, a veces en otro estudio— los Beach Boys añadían sus prodigiosas voces.

Sustentado por esas capas de inventiva sonora, Brian cantó en la mayoría del disco, generando un introspectivo clima otoñal. Las letras, redondeadas por Tony Asher, retrataban el momento en que los comportamientos adolescentes cedían el paso a decisiones de adulto. Sin saberlo, Brian despedía la era inocente de la cultura pop y lo hacía anticipando los nuevos tiempos: «Quería lograr unos sonidos que hicieran que el oyente se sintiera amado». A la vuelta de la esquina estaba la contracultura, que se les indigestó a los chicos de la playa: todos los grupos pasaron sus sarampiones de hippismo, pero ellos fueron los únicos que trataron con Charles Manson y se fueron de gira con el dudoso Maharishi Manesh Yogi.

Lo que vino a continuación es trágico, pero también una de las grandes historias ejemplares del *rock*. Y se ha contado mil veces, de forma especialmente equilibrada en *Catch a wave: the rise, fall & redemption of the Beach Boys' Brian Wilson*, el reciente libro de Peter Ames Carlin. Ahora no lo reconocen, pero hubo fuerte oposición interna a las audacias musicales de Brian Wilson, aunque el relativo fracaso de *Pet sounds* fue seguido por su grabación más imperecedera: «Good vibrations». El trauma de no terminar *Smile* en su tiempo acentuó la fragilidad emocional de Brian, cuyos apetitos le convertirían en un zombi, a las órdenes de un psiquiatra venal, antes de recuperarse. Como todas las buenas historias estadounidenses, esta terminó entre abogados y ante los tribunales. Las demandas aún siguen coleando.

CUANDO EL GRUNGE ROMPIÓ AGUAS

Casi prefiero la leyenda del Cobain yonqui, empujado al suicidio por sus dolencias. La otra opción es aún peor: el Kurt frustrado por su incapacidad para conciliar su estatus de rock star con el purismo de la «escena alternativa». Morir por ser más o menos cool no parece digno de nuestros héroes.

Para la historia musical, 1991 ha quedado como «el año que el *punk-rock* rompió». Así se llamó el documental que recogió una gira veraniega de Sonic Youth por Europa en la que Nirvana iba de grupo telonero. El título era una broma a cuenta de Mötley Crüe, consentidos rockeros californianos que habían comenzado a tocar «Anarchy in the UK», el estridente himno de los Sex Pistols. Pero el chiste resultó premonitorio. En septiembre, se publicaba en Estados Unidos el segundo álbum de

Nirvana, *Nevermind*; el impacto del rotundo «Smells like Teen Spirit» barrió del mapa a Mötley Crüe y demás bandas de peluquería. Más simbólico resultó que *Nevermind* arrebatara el número uno a *Dangerous*, de Michael Jackson. De golpe, la ética y la estética del *punk* se implantaban en una amplia franja de jóvenes. Hasta hoy se han despachado en todo el mundo 25 millones de copias de *Nevermind*.

Cierto que los medios hablaban de *grunge*. Es decir, «suciedad, basura, chatarra». Un nombre mordaz para bautizar al *punk-metal* que venía del Estado de Washington, especialmente el procedente de Seattle, donde tenía su sede el modesto sello Sub Pop. Allí editó Nirvana su primer álbum, *Bleach* (1989). Esos detalles discográficos no son triviales. En 1991, recién fichados por la poderosa Geffen, Cobain se presentaba así en directo: «Hola, somos unos vendidos al *rock* corporativo de compañías grandes». Había *ironía*, pero también defensa preventiva ante unas acusaciones que sabía inminentes.

Aquí está uno de los nudos del drama íntimo de Cobain. Ansiaba ser una *rock star* y, de hecho, se habituó a los privilegios inherentes a esa posición. Perfectamente comprensible para alguien que procedía de la clase media-baja y que conoció la experiencia del *homeless*, durmió en coches o en la sala de espera de un hospital. Al mismo tiempo, se formó con la ley del *punk rock*. Específicamente, el *punk* de Olympia, ciudad universitaria del noroeste donde prendió el movimiento de las *riot grrrls*, feministas con guitarras eléctricas.

En Olympia imperaba Calvin Johnson, músico, empresario e ideólogo que impartía un *punkismo* radical: sus seguidores eran denominados «calvinistas». Cobain fue uno de ellos: hasta se tatuó el logo de K Records, la discográfica de Calvin. Todo muy freudiano: Cobain salía con Tobi Vail, anteriormente novia de Calvin. Otra *riot grrrl* se burlaba de la pareja, escribiendo en una pared que «Kurt huele a Teen Spirit», en referencia al desodorante que usaba Tobi. Ignorante de que Espíritu Juvenil era una marca comercial, Cobain lo apuntó en una de sus libretas, donde vertía sus intimidades y sus planes musicales.

Asombra lo ingenuos que eran Cobain y sus compañeros. Recorrían un circuito orgullosamente pobre, donde los grupos giraban en furgonetas descacharradas y dormían en casas particulares. Ya enlatado *Nevermind*, cuando despertaron el interés de las compañías fuertes, les invitaban a Los Ángeles. El cazatalentos de MCA acudió a recogerlos a su habitación del Sheraton y les descubrió desconcertados. Habían sacado las botellitas del minibar pero no sabían si podían bebérselas: nunca se habían alojado en un hotel que ofreciera ese servicio.

Sus conflictos con la gran industria derivan de un sentimiento de culpa, por traicionar las reglas del *punk* tal como se entendía en los islotes alternativos. De ahí las broncas rituales con MTV, a pesar de que Cobain asumía que la cadena musical era esencial para difundir su música.

El dilema creativo de Nirvana: compatibilizar sus modos *punkis* con un corazón melódico. De joven, Cobain había asimilado la discografía de los Beatles y eso

resultaba... frustrante: «Ellos hicieron todo lo que se puede hacer con el pop». Junto a las «canciones bonitas» —«Come as you are», «Pennyroyal Tea», «About a girl»— surgían explosiones como «Moist vagina», una oda a la marihuana publicada en disco bajo sus iniciales, «M. V.». Kurt aceptaba la miserable censura de las cadenas de grandes almacenes.

Encontrar un hueco musical propio era tan importante como construir un hogar a su medida: sus padres se separaron cuando él tenía nueve años. Desde entonces, Kurt había vivido en docenas de casas, rebotando como una bola en la máquina del millón. Fue brevemente cristiano renacido, pensó unirse al *US Army*, tuvo empleos humillantes, solicitó los cupones de comida estatales.

En su privilegiada cabeza, todo pasaba por el filtro de la autenticidad. Siempre admiró al legendario Leadbelly, del que interpretó varios temas. En 1993, supo que se vendía una de sus guitarras. El precio estaba a su alcance: 50.000 dólares (unos 35.000 euros). Pero fue incapaz de decidir si comprarla era un acto *punk* (bien) o un capricho de millonario (mal).

La obsesión por analizar sus motivaciones tenía límites. Odiaba ejercer de cabecilla (aunque exigió que se reconociera su preeminencia a la hora de repartir los derechos de autor) y permitía que se pudrieran las relaciones internas. Con la irrupción de Courtney Love en su vida, que potenció su autoestima, se distanció de sus cómplices de *Nevermind*. El bajista, Krist Novoselic, era un animal político: de origen croata, estaba horrorizado por las guerras tribales que brotaban en Yugoslavia. El baterista, Dave Grohl, era un animal social, como demostraría en su carrera posterior, sobre todo al frente de Foo Fighters.

Novoselic fue de los pocos que intentaron frenar a Kurt en su descenso al abismo. Conocía su monumental consumo de drogas, sus dolores estomacales, su intento de suicidio en Roma y los abundantes antecedentes de autodestrucción entre los Cobain. Un día de marzo de 1994, le agarró del pescuezo y le llevó al aeropuerto de Seattle: en Los Ángeles le esperaba un centro de rehabilitación. Pero Kurt se rebeló en la terminal: el renacuajo rubio atizó un puñetazo al altísimo bajista y desapareció entre insultos. Diez días después encontraron su cadáver. Se había inyectado una megadosis de heroína, pero, para asegurarse, también se reventó la cabeza con un rifle.

De alguna manera, Kurt ha quedado reducido a un ejemplo moral. Fue el rompehielos que permitió un cambio de paradigma en la cultura, con la ascensión de lo alternativo a *mainstream*. Pero también nos habla de la ansiedad, la alienación, la infelicidad que laten bajo nuestro estilo de vida. Paradójicamente, su música parece intocable: generalmente, solo gente de *jazz* y estilistas tipo Caetano Veloso se atreven con ella. Resulta significativo que el homenaje a los 20 años de *Nevermind* haya sido promovido por una revista, *Spin*, que literalmente ha empujado a grupos y solistas a recrear sus canciones. Es un disco de descarga gratuita: no quieren hacer negocio con Cobain. Todavía duele demasiado.

COLDPLAY: LO CONSIGUES SI LO INTENTAS

Las exigencias de «la actualidad» —tal como se entiende en un diario— llevan regularmente al periodista hacia entrevistas con artistas por los que no siente una pasión desmedida. Es un proceso indoloro; de hecho, resulta menos tenso que lidiar con alguien a quien admiras. Excepto raras canciones, nunca me toca la música de Coldplay. Pero hablar con ellos suele ser entretenido. Ansiosos por gustar, Chris Martin y su socio se explican, se disculpan, se confiesan. La hora acordada pasa en un suspiro y terminas deseándoles suerte. De corazón. Debe ser el Síndrome de Estocolmo del entrevistador.

Ya habrán oído que Chris Martin es alto, muy alto. Tal vez impresionaría si no fuera porque el cantante de Coldplay hoy parece haberse vestido a ciegas, con una combinación imposible de practicante de *jogging* y rapero de etiqueta. En realidad, cabe atribuirlo al cansancio por el lanzamiento de su nuevo disco, *Mylo Xyloto*. Eso sí, se ha decorado el estudio de grabación para que luzca bonito en las entrevistas de televisión, desplegando bellos instrumentos *vintage*, incluyendo un marxophone, una cítara patentada hace cien años. «El único invento musical de Karl Marx», bromea el cantante.

Como siempre, Chris hace tándem para la entrevista con Jonny Buckland, su socio guitarrista, que ha perfeccionado la pose de músico bonachón, abstraído pero agudo en sus intervenciones. Estos días se cumplen los 15 años de su primer encuentro, en una residencia de la Universidad de Londres.

¡Máquina del tiempo! Chris recuerda a un grupo muy verde: «Me asombra el descaro de salir a tocar cuando sabíamos que éramos flojos. La trampa de hacer creer que teníamos mucho público, cuando eran los mismos amigos, a los que obligábamos a seguirnos de sala en sala. Y el engañar a nuestros padres, que pensaban que estábamos estudiando. Bueno, finalmente aprobamos, así que engañamos incluso a los profesores».

—¿Y qué han aprendido en estos años? Me refiero a la convivencia en el seno de un grupo de éxito.

—(Chris) «Si conoces la historia del *rock*, ya sabes lo que te espera. Problemas de comunicación, cuestiones de dinero, el ego del cantante, el guitarrista que quiere sacar un disco en solitario».

—(Jonny) «Hemos aprendido a ser más tolerantes. Teníamos una regla que decía que tomar cocaína era causa de expulsión de Coldplay. Así de ingenuos éramos».

—(Chris) «Lo esencial es no pelearse por el dinero o por el reconocimiento. Por eso, nuestros temas vienen firmados por los cuatro. Lo dice Bono: “Un grupo se puede romper por discusiones sobre el orden de los temas, pero nunca por el reparto del dinero”».

Ah, la famosa charla de Bono. El irlandés procura encontrarse con músicos en ascenso, a los que ofrece una serie de consejos de sentido común (pero no hay mucho de eso cuando el mundo se te abre de piernas). Chris Martin todavía lo agradece: «Ahora todos atacan a Bono, pero no hay músico más generoso. Me agarró y me contó cosas que deberíamos saber para sobrevivir. Y eso que nosotros aspirábamos a su puesto de banda para grandes recintos. Que U2 saque un disco flojo no me preocupa, si lo comparas con la hazaña de que los cuatro lleven 35 años juntos, con tanta música extraordinaria y tantas rupturas. Usar su fama para apoyar causas irreprochables... Nosotros lo imitamos».

Nos hallamos en The Bakery, una modesta panadería reciclada en estudio de grabación. El local está escondido en un oscuro callejón del norte de Londres, sin ninguna señal exterior que revele su uso actual. Los saqueos que siguieron a los disturbios de agosto han hecho muy precavidos a los propietarios de negocios con equipos apetitosos.

Los miembros de Coldplay todavía se sienten conmocionados. Chris: «Estábamos en Estados Unidos cuando ocurrió la muerte que desencadenó todo aquello. Parecía una película de ciencia-ficción, como si una locura se contagiara por la ciudad. Cada vez que llamábamos o que nos conectábamos, veíamos que se acercaban más al estudio, a nuestras casas o a las de nuestros amigos».

Jonny confiesa que se les quedó un sabor raro: «Como si la realidad nos hubiera golpeado». Chris habla de tristeza, de impotencia: «En el *rock* hay bastantes canciones que hablan frívolamente de tomar las calles, de pelear con la policía. Pero aquí no había ninguna base política o propósito social... Bueno, pudo haberlo al principio, pero inmediatamente se convirtió en algo más visceral...».

Las algaradas de agosto también evidenciaron cuánta ingenuidad hay en los esfuerzos contra la piratería que se realizan desde el mundo musical, incluyendo a Coldplay. Inútil hacer didáctica sobre los derechos de autor a esa parte de la sociedad que asalta tiendas metódicamente, aunque no tenga necesidad de robar lo que allí venden. Chris Martin suspira: «Está ahí, no hay sanción, lo cojo. Nosotros lo hemos vivido en primera persona, el primer álbum salió en 2000 y las ventas se han ido empequeñeciendo aunque ahora seamos más populares. Da lo mismo que te esfuerces por hacer un envoltorio atractivo».

Cuesta aceptarlo. Ellos mismos están enamorados del vinilo y de la idea de grabar para una discográfica histórica, EMI. Jonny reconoce que «no podemos quejarnos, hemos vendido 40 millones de álbumes o los que sean. Pero vemos lo que les espera a los grupos jóvenes y solo nos queda compadecerlos».

Chris tiene un mensaje para los novísimos: «Deben saber que tocar música es el mejor oficio posible, pero que se olviden del *glamour*, de la fantasía de hacerte millonario y comprarte una isla en el Caribe».

Ellos están en lo alto de la pirámide. The Bakery es un lujo que pocos pueden permitirse, aunque se trate esencialmente de una toma a tierra, asegura Chris: «Desde

el principio, fuimos nómadas. Grabábamos en Londres, en Liverpool, en Gales, en el extranjero. Hay ventajas en cambiar de aires, pero también puede descentrarte. Ahora, The Bakery es nuestra oficina, nuestra fábrica. Vienes aquí, trabajas equis horas y vuelves a casa sabiendo que has cumplido».

Tenemos una imagen de Coldplay como grupo inseguro. Para *Mylo Xyloto*, se supone que partieron de 70 temas. Carcajada de Chris: «¡Fueron más! Pero es un buen sistema, te da opción a llegar a algo extraordinario. Este disco comenzó como algo acústico, sin mucha electrónica. Nos salió material para un doble, con canciones que pedían más arreglos». Luego, la rebaja. Según Buckland, «vas hasta el final, exploras todo lo que se te ocurre y luego recortas. Sin piedad. Quitas lo innecesario, eliminas la grasa».

Y el misterio: junto a los productores que hacen el trabajo duro, conviviendo con Coldplay, también cuentan con Brian Eno, de profesión sus misteriosas labores. ¿En qué consiste ese proceso que denominan en el disco enoxificación?

—(Chris) «Brian funciona como un chamán. Llega, te somete a ese proceso y se marcha. Nos invita a olvidarnos de los planteamientos más cómodos, a valorar nuestros recursos y posibilidades. Es lo contrario de un productor eficiente: te sugiere 15 formas de mejorar cada canción. Si por él fuera, los discos no se acabarían nunca».

Jonny insiste en que todo busca reforzar su autoconfianza: «Necesitamos productores muy seguros de sus opiniones. Para discutir con ellos debes tener buenos argumentos y, desde luego, música que soporte cualquier escrutinio».

Incluso el escrutinio de los seguidores, que toleran mal las contaminaciones del espacio exterior. Chris se disculpa: «Somos demasiado impresionables. Todo lo que escuchamos termina en nuestra música. Siempre tememos que se nos haya colado un plagio inconsciente». No se trata de buscar excusas, añade Jonny: «Da lo mismo que lo hagas conscientemente o no. Si lo reconoces, no hay nada vergonzoso en tomar algo de Kraftwerk o de Leonard Cohen. O de una melodía de lo más comercial».

Se refiere a «Ritmo de la noche», que se le quedó grabada a Chris mientras veía *Biutiful*, la película de Alejandro González Iñárritu, y que reapareció en «Every teardrop is a waterfall», canción que editaron en junio. Esa pieza se conserva en *Mylo Xyloto*, mientras que han caído otras composiciones inicialmente previstas, como «Don Quixote», que empieza así: «Así que dejamos La Mancha / nos dirigimos hacia más altas llanuras / Sancho Panza y yo / buscando aventuras / Rocinante en las riendas». Los listillos atribuyen esa canción a la influencia de Gwyneth Paltrow, la esposa de Martin, que vivió un año en Talavera de la Reina como estudiante de intercambio.

Si pensaban que esto ofrecía una brecha para hablar de Paltrow, olvídenlo. Chris no se da por enterado: «Comenzamos a tocar “Don Quixote” en Sudamérica, como agradecimiento a ese público tan fervoroso. Pero cualquier cosa que hagas en el escenario termina en Internet y todos discuten sobre tus intenciones». Jonny es más

explícito: «Decían que “Don Quixote” se parecía a un éxito de Springsteen. No lo veíamos, pero nos quitó las ganas de trabajarlo más».

Son los inconvenientes de los tiempos modernos, reconoce Chris: «Antes, un grupo trabajaba en silencio; editaba un *single* y seis semanas después llegaba el álbum. Ahora ya no hay estrategia de mercadotecnia válida. Lo preparas con el máximo cuidado y, zas, alguien filtra el álbum a Internet y tienes que publicarlo a toda prisa».

Coldplay quiere jugar al fútbol y al béisbol, hacer discos audaces, pero también divertirse con superestrellas tipo Rihanna o Jay Z. Jonny Buckland intenta minimizarlo: «No somos un grupo de *singles*, capaz de lanzar regularmente pelotazos para el gran público. Venimos de la generación que creció escuchando religiosamente discos de larga duración. Así que decidimos desarrollar una narrativa, que te obliga a ir desde el primer corte hasta el último». Lanzan esos argumentos con gran seriedad. Su turno, mister Martin: «Vamos contra la tendencia dominante del consumo rápido de una canción. Necesitas escuchar el disco completo. Nosotros hemos sufrido mucho, descartamos canciones, probamos diferentes secuencias. Créenos, este es el orden que permite entender la historia de *Mylo Xyloto*».

¡Ese título! Suena a divinidad maya, aventuro. Chris se ensancha: «Buscábamos dos palabras que no existieran, para intrigar a la gente, igual que los primeros grafiteros de Nueva York». Me callo que el verbo *to mylo* corresponde a una práctica sexual un tanto pringosa. Chris ya se ha disparado a explicar la trama: «Es la historia de dos enamorados en una sociedad totalitaria. Intenta imaginar qué hubiera sido de la Rosa Blanca [estudiantes de Munich que difundieron panfletos contra el Tercer Reich en 1942] en un contexto de vigilancia total, como el que ahora soportamos. Te espía el Estado, pero también los tabloides de Murdoch».

En blanco y negro, esas frases parecen propias de pedantes. Sin embargo, todavía hay cierta inocencia en Coldplay, como lo refleja esta anécdota de un concierto en España:

—(Jonny) «Durante años, terminábamos un concierto e íbamos a los foros de fans, a ver lo que decían. Mala idea».

—(Chris) «Ocurrió en Barcelona, en el Estadio Olímpico, hace dos años. Setenta mil personas, un concierto triunfal...».

—(Jonny) «... Pero sonó horrible. Creíamos que habíamos dado el mejor concierto de nuestra vida y no, para nada».

—(Chris) «Escuchaba “no se oye, no se oye” y creía que coreaban “you are great, you are great” [sois estupendos, sois estupendos]. Nos quedamos tan mortificados que sentimos que todavía tenemos una deuda con los fans españoles».

EL GOLPE MAESTRO DE DAVID BOWIE

Pocas tareas periodísticas tan emocionantes como entrevistar a Bowie. Seductor nato, te convencía de que no había nada más importante en el mundo que hablar contigo. Cuando aparecía la asistente para avisarle de que se había acabado el tiempo pactado, David se alzaba y pedía: «¡Cinco minutos más! ¡Me lo estoy pasando muy bien!». El entrevistador se derretía y se sentía bendecido. Todo iba bien hasta una ocasión en que el plumilla, cotilla como todos, echó una ojeada al planning del artista. Allí estaban especificados los cinco minutos extra, que Bowie concedía rutinariamente —«¡me lo estoy pasando tan bien!»— a todos los periodistas con los que se citaba.

Se suele encuadrar *The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* —tal es su título completo— en la categoría de discos conceptuales. Pero cuesta considerarlo un triunfo de la narrativa musical: se necesitaron las acotaciones de David Bowie para entender lo que pretendía contar en aquel elepé, publicado el 6 de junio de 1972.

Resumiendo: a la Tierra le quedan cinco años de vida. Aparece un redentor, tal vez la encarnación de un alienígena. Ziggy Stardust canta y practica un evangelio de omnisexualidad e intoxicación. Malentendido por sus seguidores, estos matan al supuesto salvador (se habla de *suicidio de rock and roll*). Ya, ya: improbables los grandes conciertos en ese mundo apocalíptico que carece de electricidad. Al año siguiente, en conversación con William Burroughs, Bowie había espesado el argumento: Ziggy es despedazado por los infinitos seres que se mueven a través de los agujeros negros y que resultan ser los hombres de las estrellas. «Difícil de escenificar», respondería un Burroughs poco impresionado.

En *Ziggy Stardust* coinciden varios vectores, tanto marginales como altamente visibles, característicos del momento. La idea de un planeta agonizante, popularizada por Rachel Carson en *Primavera silenciosa*. La fascinación por el espacio exterior, alentada por la NASA y manifestada en el único éxito hasta entonces de Bowie, «Space oddity» (1969). Las propuestas embriagadoras de una ciencia ficción expansiva. El papel de portavoces del *zeitgeist* que asumían algunas estrellas del *rock*. La fantasía de una rebelión juvenil, ya explicitada en películas (*La naranja mecánica*, 1971) o novelas como *Only lovers left alive*, de Dave Wallis (que pudo convertirse en largometraje protagonizado por los Rolling Stones); David se colocaría al frente de esa teórica insurgencia, con un himno en toda regla, «All the young dudes», que cedió al grupo Mott The Hoople en ese mismo 1972.

Bowie sitúa la inspiración para su personaje Ziggy Stardust en Vince Taylor. Rockero británico de primera generación, se instaló en Francia, donde era venerado como un nuevo Gene Vincent (ambos vestían de cuero negro). Tras tomar LSD,

pasmaba a sus fans al presentarse como Jesucristo o uno de sus apóstoles. Terminó trabajando en Suiza como mecánico de aviación.

El nombre en sí de Ziggy Stardust derivaba de Iggy Pop y de la modelo Twiggy, con la que David se fotografió en la portada del disco *Pin ups*. El apellido lo tomó prestado de un *freak* estadounidense, el Legendary Stardust Cowboy, cantante de un solo éxito («Paralized», 1968).

El propio Bowie era el mejor anuncio de su producto: elegante, locuaz, cordial. Y guapo: piel nacarada, esculpidos cabellos rojizos, el detalle marciano de sus ojos bicolor. Beneficiario de la creciente liberación sexual, se había declarado gay a principios de año en una entrevista para *Melody Maker*, ignorando el tabú respecto a la homosexualidad que regía en el negocio del pop. En directo, arrodillado ante Mick Ronson, parecía realizarle una felación a través de su guitarra Gibson.

Pero sin renunciar a su masculinidad: el vestido que modelaba en *The man who sold the world* (1971) era, insistía, «un vestido de hombre». Años después, para consternación de muchos discípulos, renegaría de aquella actividad gay. En los testimonios de sus fans británicos, se repite la epifanía: aparece Bowie en televisión, los padres se escandalizan y (parte de) una generación se enamora. En contraste con la ropa dominante entre los practicantes y devotos del *rock* progresivo, David lucía como un pavo real. Presumía de diseñar sus modelos, pero se beneficiaba de tanta mano de obra desocupada —boutiques, peluquerías y zapaterías del *swinging London*— y desplazada por el imperio del vaquero. Legitimaba un estilo indumentario, el *glam*, que permitiría que cazurros como Slade o The Sweet se transformaran en una colisión de rasos, maquillaje y botas imposibles.

David era el perfecto Espartaco de la ambigüedad sexual. Como su competitivo amigo Marc Bolan, había usado todos los uniformes: *mod*, Carnaby Street, *hippy*. En el mundillo musical, se le trataba con condescendencia e irritación: era un maestro de la autopublicidad. En 1970, durante su boda con Angie, lleva el típico abrigo afgano del hippismo británico. Pero el detalle relevante es que están presentes reporteros y fotógrafos de Fleet Street.

El típico adherido a Bowie es el camaleonismo, esa capacidad para reinventarse estéticamente. Una mirada más detallada revela, sin embargo, su habilidad para mantener existencias paralelas. Seducía a hombres con capacidad para firmarles contratos o financiar su carrera, sin ocultar su devoción por mujeres como la refinada Hermione Farthingale (destinataria de «Letter to Hermione») o la propia Angie; el suyo era un «matrimonio abierto».

Según Tony Visconti, productor que vivía con ellos en Haddon Hall, marido y mujer compartían a las piezas que cazaban por discotecas; intimidado, Visconti se encerraba en su habitación («según avanzaba la noche, querían carne fresca»). David brillaba en el círculo gay de Lindsay Kemp pero reclutaba a músicos ceñudamente heterosexuales, a los que convencía para que se prestaran al espectáculo: «No soy marica», repetía un consternado Ronson en sus entrevistas.

Oportunista nato, Bowie tenía un pie en el *underground* y otro en el *show business* convencional. Se ponía un traje y acudía al Festival de la Canción de Malta, tan cutre como cualquiera de los certámenes que se celebraban en España en 1969. Conservaba buenos contactos en el negocio de la edición musical: como solía cantar temas de Jacques Brel, le encargaron traducir «Comme d’habitude», éxito de Claude François en 1967; para su eterna frustración («¡imagina cuantos millones de libras ha generado!»), se prefirió la hinchada adaptación de Paul Anka, que logró que Sinatra lo grabara como *My way*.

Lo justificaba todo por su dedicación a la contracultura: invertía dinero y energía en el Beckenham Art Labs. Los «laboratorios de arte» eran modestos espacios para la exhibición de artistas *underground*, desde cineastas a músicos. Y David era tan *underground* como el que más: actuó en la primera Glastonbury Fayre (1971), entonces un evento gratuito, nada que ver con el monstruo actual.

Consumidor ávido y selectivo de la cultura pop, Bowie se iba desligando de la pauta de Dylan para asimilar el arriscado *rock* duro de Iggy Pop y Lou Reed, a los que produciría —de aquella manera— en los años siguientes. Quedan testimonios de su querencia por Aleister Crowley o la secta Golden Dawn, de su precoz interés por el Tíbet. Pero en 1972 decidió que su proyecto artístico pasaba por transformarse en una estrella trágica: Ziggy Stardust. Sumando sus discos de 1973, *Aladdin Sane* y *Pin ups*, David consiguió inyectar una megadosis de adrenalina en el cuerpo fofo del *rock* de los primeros setenta.

LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA

LA BOCA DE LA NOCHE: EL SOL

Tengo una relación particular con esta sala. Se abrió justo cuando yo me instalé en Madrid. Su fundador vivía cerca de mi casa y pronto nos conocimos. El Sol se convirtió en una parada fija, cuando cerraban los otros locales que ofrecían conciertos. La lealtad ha sido mutua: cuando me despidieron de Radio 3, allí se celebró la fiesta de despedida de El Ambigú, con músicos y oyentes. Volví a comprobar los peligros de las altas horas: aquella chica granadina que bailaba tan seductora...

Renunciabas a los neones de la Gran Vía madrileña, esquivabas una fauna nocturna mayormente inofensiva y te sentías reconfortado cuando llegabas a la calle de los Jardines. Buena señal cuando había una aglomeración frente al número 3. Los porteros eran serios, nunca vi allí comportamientos abusivos. Descendías la escalera como un príncipe, mientras te contemplabas de reojo en el espejo del hall (eliminado años atrás, ay, por exigencias de «seguridad»). La noche de Madrid te abría su boca pecadora y te lanzabas lo más *cool* que podías, disimulando la avidez.

En sus primeros años, El Sol era una criatura extraña, mezcla de club moderno y discoteca tipo Boccaccio. Como tal, desempeñó funciones de eficaz punto de encuentro entre la arrogante generación de «la movida» (perdón, entonces preferíamos llamarlo nueva ola) y una escéptica bohemia intelectual, practicantes del cine y la literatura que no quería caer en los tópicos progres. Se miraban; a veces, se mezclaban y llegaban a mayores.

El Sol era un lugar fiable al que solías llevar a tus visitantes de Barcelona, todavía horrorizados por la cutrez de Rock-Ola y la degradación de Malasaña. Podías señalar caras conocidas, la música no impedía charlar, los sofás eran cómodos y se supone que la bebida no tenía efectos insospechados.

El propietario, Antonio Gastón, gastaba un aire vampírico pero no mordía: alardeaba de mezclador del cóctel social que definió al local, que solo tuvo una diminuta zona VIP durante sus inicios. Gastón ejercía como introductor de embajadores entre diferentes tribus y le encantaba dejar boquiabiertos a los recién llegados. Si aparecías a primera hora, el local lucía desnudo pero en el escenario

podía estar un anciano esmerándose en tocar una cítara, una obligación de las inescrutables regulaciones que el Ayuntamiento imponía a la vida nocturna. Gastón enseguida encontraba una justificación cosmopolita: «¿Te das cuenta? Igual que en *El tercer hombre*».

Gastón no te pedía que te quedaras a hacer bulto. Eras igualmente bienvenido si recalabas en El Sol a última hora de la noche e, incluso, algunos podían quedarse cuando el DJ desconectaba los platos. Gustaba entonces Antonio de interpretar «La loba» y otras sentidas coplas para los íntimos, manejando con garbo aquel pesado telón de terciopelo. No te atrevías a soltar ninguna impertinencia: por allí solía andar el actor Félix Rotaeta, de ideas rotundas y lengua cortante.

Aun así, quiero recordar que en El Sol hubo menos locura —ya saben, la bola de «sexo, drogas y *rock and roll*»— que en otros antros de nuestra década prodigiosa. Aunque contaba con recovecos oscuros, el ambiente imponía cierta moderación en el comportamiento. El lugar se prestaba a las confidencias: aquel *rocker* militante que, una noche, me confesó su frustración por no poder reconocer su devoción por Deep Purple. Y es que, en los ochenta, las fronteras estaban muy marcadas; una chica *tecno* no debía bailar si estaba sonando el llamado «pop baboso».

Permítame saltarme los años de indudable decadencia. De alguna manera, El Sol supo reinventarse cuando la aristocracia de «la movida» dejó de salir por las noches. Lo hizo potenciando los directos y atendiendo a las sucesivas pasiones musicales de la capital: el *rock* de garaje, el *indie*, el *funk*. Los grupos se encontraban cómodos con el equipo; colegas de profesión como Nacho Mastretta o Willy Vijande controlaban las peculiaridades del sonido de aquel espacio en L y siempre lamentaban que los novatos prefirieran el volumen a la sutilidad. Las paredes del camerino testimonian la abundancia de bárbaros, foráneos y nacionales, que allí han descargado.

Y se mantiene un gratificante sentido de la historia. Con regularidad, El Sol recupera a grupos de los ochenta, desde los Mamá de José María Granados a los imprescindibles Coyotes. Son ocasiones agridulces, que sirven para reflexionar sobre la injusticia del negocio musical hispano. De paso, también nos permiten comprobar cómo nos quedan las canas, los kilos de más, los estragos de la edad. El resumen siempre es el mismo: ¡Que nos quiten lo bailado!

HOMENAJE A CANITO: UNA FELIZ PROMISCUIDAD

¡Qué rápidas iban las cosas! José Enrique Cano, alias Canito, baterista de Tos (luego, Secretos), falleció en la noche del 31 de diciembre de 1979. Poco acostumbrados a la muerte, los grupos jóvenes madrileños olvidaron diferencias estilísticas y se juntaron el 9 de febrero de 1980 con la intención de recordar al caído. Aquello sonó a rayos, pero, inesperadamente, funcionó como presentación en sociedad de una manera de entender el pop. Nadie lo imaginaba, pero había una voluntad generacional de cambio que arrasaría, en tres o cuatro años.

A principios de 1980, la nueva ola madrileña se desenvolvía en la clandestinidad: apenas había locales para el directo, fuera del circuito universitario; sus canciones se escuchaban muy raramente y todavía en estado de maqueta. Sonaban en los programas de Onda Dos de Radio España, presentadas, entre otros, por Gonzalo Garrido, Juan de Pablos, Rafael Abitbol y Jesús Ordovás.

Una muerte absurda permitió que gran parte de aquellos grupos emergentes se juntaran por una noche, en un escenario grande. El equipo de *Popgrama*, en la Segunda Cadena de TVE, decidió que sería una buena ocasión para tomar el pulso a lo que parecía aspirar a movimiento. En realidad, solo Carlos Tena y un servidor apostamos por llevar las cámaras a la Escuela de Caminos. Allí vimos momentos mágicos: un encuentro de las nacientes tribus, donde coincidieron proyectos luego irreconciliables, como Mamá y los Pegamoides. También destacó el deleite del público: unos desconocidos Mario Tenia y Los Solitarios trenzaban pasos de baile mientras tocaban y provocaban rugidos de placer; aquellos músicos hacían pop y reivindicaban la profundidad de su historia.

Todo hubiera quedado en un acontecimiento local de no estar presente TVE. La emisión del *Concierto para Canito* lo convirtió en un revulsivo nacional. Los grupos, en general, estaban muy verdes; tampoco suele ser bueno el sonido en conciertos colectivos y nosotros no teníamos grandes medios.

Así que sobre *Popgrama* cayeron cartas airadas, deplorando que diéramos cancha a semejantes diletantes, en vez de programar honestos grupos de *rock* urbano. Hasta nuestros compañeros fueron muy críticos con aquel especial. Sin embargo, supuso la irrupción mediática de una nueva generación, de espíritu lúdico y voluntad rupturista. Lo que luego se bautizaría como la movida.

SECRETOS AUTÉNTICOS

Siempre he recelado del impulso campestre. La ciudad puede resultar abrumadora, pero uno no huye impunemente. Tengo en mente tantos casos de músicos (¡y periodistas!) que abandonaron la urbe y cómo afectó eso a su trabajo. Se renuncia a una energía, traducible en pérdida de contacto con otras realidades sonoras y sociales. No sé si ese detalle tiene alguna relación con la fama de Álvaro como personaje frío y receloso.

Álvaro Urquijo, madrileño, nacido en 1962, reside con su mujer y su hija en una urbanización junto a la capital. El líder actual de Los Secretos se siente orgulloso de su elección: «Escucha: ni un ruido. Con lo que pagué, en Madrid solo conseguiría un pisito». Estamos en un chalé discreto de ascética decoración nórdica: nadie adivinaría que allí reside un músico de *rock*. Pero bajando unas escaleras aparece una jungla de instrumentos: 15 guitarras, batería, teclados, ordenador. Una mezcla de estudio de grabación y local de ensayo, con vistas a la piscina y un perezoso perrazo como vigilante.

Si se creyera en la idea de justicia cósmica, un hogar tan confortable sería la recompensa a una trayectoria repleta de infortunios. Álvaro alza los ojos al cielo cuando se hace el repaso de caídos. En las primeras horas de 1980 murió José Enrique Cano, alias Canito, baterista de la primera encarnación del grupo. Otro accidente de circulación, en 1984, se llevó a Pedro Díaz, sustituto de Canito. Y la puntilla fue la desaparición del miembro principal, Enrique Urquijo, en circunstancias sórdidas, a finales de 1999.

Pero Álvaro se muestra positivo. Debe serlo, ante tal cadena de desastres. Así, la tragedia de Canito propició la emergencia de lo que entonces se autodenominaba «nueva ola madrileña», y que se universalizaría como «movida». El concierto homenaje a Canito ha sido el centro de una exposición, *Caminos de un tiempo (1973-1987)*, en la Universidad Politécnica de Madrid. A pesar de la insistencia de amigos y organizadores, Álvaro no participó en los actos musicales paralelos que se desarrollaron en la Escuela de Caminos. Sí lo hizo su hermano mayor, Javier, también fundador de Los Secretos, que tenía más motivos de resentimiento: abandonó el grupo cuando Enrique, para abreviar, le hizo la vida imposible.

En la negativa de Álvaro subyace algo más que la prudencia propia de muchos veteranos de la movida que huyen del encasillamiento en epopeyas pasadas. Asegura que carece de nostalgia: «Detesto la estética de los ochenta. Me echan atrás las vestimentas y los peinados, de un mal gusto horrible. Además, escuchas aquellas grabaciones, incluyendo algunas nuestras, y se te cae el alma a los pies. Se abusaba de los efectos de estudio, trabajábamos en condiciones muy cutres».

Tampoco encajaban socialmente en Rock-Ola y similares: «Teníamos fama de bichos raros, pero ¡es que éramos muy cortados! Ni siquiera presumíamos de que, entre los grupos que salieron en 1980, fuimos los únicos que no nos estrellamos con

el primer lanzamiento. Nuestro elepé vendió 28.000 copias, una cifra más que buena para entonces, pero en Polydor [su discográfica] nos trataban como tontitos. Tardamos en entender que se esperaba que saliéramos de copas con los disqueros y alternáramos con los medios. Hubiéramos hecho relaciones públicas, pero nadie nos lo explicó».

«Siempre pecamos de falta de ambición», suspira. «Ni se nos ocurrió que podíamos funcionar en Latinoamérica. Luego, cuando finalmente aterrizamos en México, nos encontramos con públicos de 2.000 personas que se sabían las canciones... sin que nuestros discos se hubieran publicado».

Aparte de su hermetismo, Los Secretos padecieron varios malentendidos. En los círculos de la movida era artículo de fe que los Urquijo provenían de una familia privilegiada, y no era así: «Urquijo es un apellido muy común en Bilbao. Nuestro padre era ingeniero técnico de minas, solo que destacó en su profesión y viajó mucho. Se nos podía definir como clase media, vivíamos en un piso de renta antigua en Argüelles». El equívoco produjo situaciones chuscas: «Con el primer dinerillo que ahorré como músico, unas 20.000 pesetas, abrí una cuenta en el banco más cercano, que era casualmente una sucursal del Banco Urquijo. Me trataron de maravilla y hasta me mandaron una Visa Oro. Pero debieron consultar con la central: me retiraron la tarjeta y me obligaron a hacer cola como cualquiera».

Más hiriente resultó que, en 1982, Los Secretos fueran clasificados dentro del núcleo de «los babosos», el sector musical a batir para Derribos Arias y otros grupos irreverentes, autotitulados «las hornadas irritantes». Aquellas lejanas guerras estéticas no se olvidan: «Aún me siento ofendido. Creo que fue fruto de la envidia; tocábamos un poco mejor que ellos y habíamos tenido algo de éxito con *Déjame*. Nunca nos sentimos queridos por la prensa, por la radio; se preferían grupos más pretenciosos o con mejor imagen».

Pero, insisto, la temática de Los Secretos era realmente parodiable: chica-deja-a-chico y este reacciona con más o menos lagrimeo. Álvaro no quiere entrar en análisis textuales: «A mí siempre me costó hacer letras, todavía ahora le pido ayuda a José María Granados [ex Mamá]. Lo que nadie reconoció es que abrimos brechas. Durante 1981 dimos 100 conciertos, y aquella era una España antediluviana, sin infraestructuras. Ni respeto: en Reinosa [Cantabria], el dueño de la sala llamó a su hija para que certificara que sí, que nosotros éramos los de “Ojos de perdida” y otras canciones que a ella le gustaban. ¡Nos hizo pasar un examen!».

Con las giras entraron en aluvión las drogas. Álvaro no rehúye el tema, pero se levanta y cierra la puerta. Resume: «No estábamos preparados para una vorágine semejante; los mánagers abusaron de nuestra inocencia. Cuando sientes tal agobio te ofrecen algo que te hace sentir bien... y caes. Ariel [Rot] me ha confesado que igual sucedió en Tequila. Éramos tan pardillos que no entendimos que aquello nos iba a desequilibrar aún más. Primero la cocaína, luego la heroína. Yo me salí en 1984, sin más tratamiento que la ayuda de un psicólogo. Pero mi hermano Enrique...».

Sobre toda la conversación planea *Enrique Urquijo: adiós tristeza* (Rama Lama Music), el minucioso libro de Miguel Ángel Bargueño que narra la turbulenta trayectoria del más carismático de Los Secretos. Aunque indispensable, es una biografía lastrada por el barullo de testimonios y algunos errores. Álvaro se revuelve constantemente contra el retrato que se desprende de esas páginas: «Nunca fuimos tan drogatas como se dice ahí. Ni siquiera Enrique. De otro modo, ¿cómo hubiera sido capaz de sacar al grupo del pozo de mediados de los ochenta? Además, lo que te queda tras la lectura es la tragedia, no hay nada de los momentos bonitos».

El tomo se hizo con el apoyo total de familia y amigos. Algunos lo lamentan, caso de Álvaro: «Cuando Miguel Ángel me dio las galeradas, me pasé una noche sin dormir: no me reconocía allí. Muchos habían embellecido sus recuerdos o los habían matizado sabiendo lo que ocurrió después. Me parece simplón el argumento de que Pedrito [Díaz, segundo baterista] nos pervirtió. Y mil cosas más. Yo nunca llegué a soltarle a Enrique lo de “ojalá te mueras”; fue él quien dijo que lo mejor para todos sería que se muriese. Y no estaba muy sereno cuando pronunció esas palabras».

Lo cierto es que aquellos cantantes de amores tiernos pasaron a describir el lado más amargo de la existencia. De «sobre un vidrio mojado / escribí su nombre / sin darme cuenta» al necrológico «te juro que era buena chica / aunque con poco apego a la vida». De las crónicas de sentimientos frágiles a las confesiones de alienación con resonancia generacional. Del pop adolescente al *country* dolorido y, de vuelta, al pop melancólico.

Sigilosamente, acumularon un público importante: el primer volumen de sus *Grandes éxitos* lleva despachados medio millón de ejemplares. Tras años de atormentadas reflexiones, Álvaro está convencido de que Enrique «no era el toxicómano típico». «Su enfermedad le llevó a la adicción, no al revés. Y la música no tuvo nada que ver: de cualquier manera, hubiera terminado encerrado o suicidándose. Era un maniacodepresivo que, por rachas, consumía drogas de modo compulsivo. Fuera de esos bajones, tenía ángel. Coincidió con el príncipe Felipe en el Honky Tonk, y, por lo que sé, mantuvieron una conversación agradable, aunque insistiera en llamarle Juan Carlos, por puro despiste. La última vez me decía: “Llebadme a la clínica, que me doy miedo”. Todo un avance, que tomara la iniciativa. Lo que no podíamos imaginar es que se diera de baja, recuperando 200.000 pesetas del anticipo del tratamiento, y se fuera a pillar. Hubo negligencia médica».

Aun antes de llegar el desenlace, el destino de Los Secretos lucía incierto. Enrique tenía a Los Problemas, grupo acústico donde daba salida a su identificación con las rancheras, los boleros, las canciones a corazón abierto. Álvaro ratifica: «Necesitaba cantar y prefería hacerlo en un antro que en un gran escenario. ¿Yo? Musicalmente soy más popero, y mis modelos son los Eagles; Crosby, Stills, Nash & Young; Tom Petty... Desde la modestia, queríamos hacer algo parecido, lo cual exigía equipos caros y profesionalidad».

Hasta entonces se contentaba con ejercer de segundo de a bordo. «Enrique llevaba

el timón y yo me ocupaba de dar sentido musical a su obra. Pero siempre un paso por detrás. Tardé en atreverme a cantar y componer». Aun así, Álvaro fue adquiriendo seguridad y puso música a una de las grandes canciones de Joaquín Sabina, «Por el bulevar de los sueños rotos». «Había escrito la letra en el dorso de una factura, muchos versos con una letra diminuta. Se la pasó a Enrique, como con “Ojos de gata”, pero esta vez mi hermano no hizo nada, aunque tratara de Chavela Vargas, a quien adoraba. Hasta que le pedí permiso para intentarlo. Cuando se lo presenté a Joaquín, ya estaba grabada, con una melodía de Pancho Varona. Me quedé chafado. Y ocurrió la cosa más grande, les quería besar los pies: escucharon mi versión y Pancho aseguró que la mía era mejor. Yo no me atrevería a decir tanto: igual necesitaban un buen *single* para la radio y les venía bien mi música, era más comprimida y directa».

Cuando ocurrió la tragedia —el cuerpo de Enrique fue abandonado en un portal de Malasaña—, el mundo se cayó sobre los Urquijo: «Enrique había dado alegría a mucha gente y ahora era un cadáver para las estadísticas, a tratar en la sección de Sucesos». Álvaro huyó y pasó un año alejado de la música, intentando recuperarse emocionalmente. Pero el hermano desaparecido todavía le pidió un esfuerzo más: «Dejó deudas, un piso a medio pagar, una niña, dos mujeres». Se optó por la vía tradicional de recaudar dinero para un autor fallecido: el disco de homenaje. Y el prurito de Álvaro le empujó a mojarse: «Hay temas buenos, malos o mediocres juntados sin orden ni concierto. Reuní a Los Secretos para que sirvieran de banda oficial, al menos habría coherencia sonora. Estábamos en el estudio y los cantantes iban desfilando. En dos meses teníamos el disco». Titulado *A tu lado* (DRO, 2000), contenía 17 canciones «secretas» con las voces de Antonio Vega, Luz, Miguel Ríos, Pau Donés, Manolo Tena y otros: «Enrique tenía muchos admiradores. Se sentía reivindicado cuando músicos duros, como Fito y los Fitipaldis, grababan sus canciones».

A tu lado se acercó a las 200.000 copias: el futuro de María, la hija de Enrique, quedó solucionado a medio plazo. El de Álvaro siguió en el aire. «Sinceramente, terminamos la gira de presentación del homenaje, donde canté con varios de los participantes, y dije: ya basta, que ya se había acabado. Y yo no tenía una salida prevista». Ya había grabado en solitario en 1998, un tiro al aire de una multinacional que no tuvo continuación.

No podía ser el final: «Carlos Goñi, de Revólver, o Alfonso Pérez, de DRO, insistían para que siguiéramos. En la gira de *A tu lado* notamos un cariño extraordinario, aunque podía ser una reacción sentimental ante lo de Enrique. Volvimos por la puerta de atrás, actuando en locales pequeños. Fuimos metiendo canciones nuevas, y la acogida era buena. En 2002 hicimos 60 bolos y sacamos un disco, *Solo para escuchar*. Al año siguiente editamos un desenchufado con sección de cuerdas, *Con cierto sentido*. Ahora tenemos otro disco, *Una y mil veces*. Con una historia si quieres truculenta, somos otro grupo más. Y estos nuevos Secretos tienen un público fijo, que no pijo, otro sambenito que nos colgaron. Tocamos en pueblos

donde no hay pijerío y llenamos». También son vendedores respetables, alrededor de 50.000 ejemplares por lanzamiento. Con una actitud humilde: «Nos sigue gente maja que ha crecido con nuestras canciones y que no nos trata como *rock stars*, ¡ni como objetos sexuales!».

Empresarialmente, se reparte el dinero según antigüedad. Álvaro se lleva una porción superior a la del guitarrista Ramón Arroyo y el teclista Jesús Redondo; Juanjo Ramos y Santi Fernández, integrantes de la sección de ritmo, están a sueldo. Y se reserva un pequeño porcentaje para María, la hija de Enrique, «que ya tiene 11 años y es una maravilla [una pausa]; en las actuaciones, cuando me toca cantar “Agárrate a mí, María”, se me pone un nudo en la garganta, soy así de blando».

Los otros Secretos han ido haciendo acto de presencia por este grato local de ensayo, que se llena de bromas y planes. Algunos se prueban los *ultimate ears*, unos auriculares que se elaboran a medida, a partir de un molde de la oreja de cada comprador. Arroyo muestra su última adquisición (2.000 euros): una guitarra Martin de prodigiosas prestaciones. Álvaro Urquijo se relaja, aliviado de que la entrevista haya concluido. En un día radiante, las nubes negras son historia pasada.

LA HISTORIA MÁS TRISTE DEL MUNDO: ANTONIO VEGA

Nunca escucho a los agoreros. Desconfío de los que regularmente anuncian la próxima muerte de tal persona de vida intensa. Había conocido a Antonio Vega en tal gama de circunstancias —arriba, abajo, cerrado, comunicativo, tramposo, sincero— que realmente creía que tenía mañas únicas, recursos suficientes para finalmente enterrarnos a todos. El mito del Antonio Indestructible terminó el 12 de mayo de 2009.

Entraron en tromba. Corría 1979 y los cuatro miembros de Nacha Pop ejercían de improbables teloneros de Siouxsie & the Banshees en el teatro Barceló, luego Pachá. Asombrosamente, los espectadores se conocían buena parte de las vertiginosas canciones del grupo español, entonces inéditas: sonaban, en estado de maqueta, en Onda 2, la emisora que cubría los albores de lo que se denominaba «nueva ola» (y que se universalizaría como «movida»). Nacha Pop juntaba chicos rebeldes de familias bien: captaron el secreto alboroto del Madrid juvenil, que estaba conquistando el cercano barrio de Malasaña. Una generación que asumía con

naturalidad la democracia y ansiaba disfrutar de todas las libertades posibles.

Antonio Vega Tallés (Madrid, 16 de diciembre de 1957) era el cuarto hijo de un médico y se educó en el prestigioso Liceo Francés, del que conservaba recuerdos ambiguos. Probó a estudiar arquitectura y sociología, pero encontró refugio en la música: hacia 1977, sufriendo la mili en Valencia, esbozó «Chica de ayer». Nacha Pop, que se inició al año siguiente, era un cuarteto bicéfalo: Antonio cultivaba un repertorio introspectivo, mientras su primo Nacho García Vega apostaba por las invitaciones hedonistas, aunque los papeles podían intercambiarse. Brotaba una química poderosa, que enriquecía un impulso nervioso tomado de la *new wave* londinense. Fichados por Hispavox, se estrenaron en 1980 con un elepé arrebatador que produjo Teddy Bautista.

El disco tuvo problemas de masterización, necesitando una segunda tirada. Nacha Pop también chocó con el negocio musical: seguros de sí mismos, no aceptaron las componendas habituales y se crearon fama de arrogantes. A sus idiosincrasias se sumó el hecho de que la mayoría de los grupos de la nueva ola madrileña pincharon con sus estrenos; algunos pretendieron enterrarlos. Su segundo álbum, *Buena disposición*, salió en 1982, con el entusiasmo de Hispavox bajo mínimos.

Nacha Pop superó esa indiferencia estrechando lazos con su audiencia y sacando discos con la independiente DRO: el incierto *Más números, otras letras* (1983) fue eclipsado por «Una décima de segundo», hermética filigrana que revelaba la ascensión de Antonio Vega a la categoría de autor adulto. De rebote, fueron fichados por la multinacional Polydor, donde salieron dos discos de producción cuidada, *Dibujos animados* (1985) y *El momento* (1987), con abundantes canciones de impacto.

Aunque su reputación actual diga lo contrario, Nacha Pop nunca se convirtió en fenómeno de masas. En verdad, solo alcanzaron el disco de oro con su despedida, aquel doble en directo titulado *Nacha Pop 1980-1988*. Según reflexión posterior de Antonio, no figuraron en el meollo social de la movida, y eso les quitó protagonismo mediático. Contaban, eso sí, con un público entregado y asombrosamente variado, que abarcaba desde un fervoroso sector pijo a minorías que se habían inclinado por la vida peligrosa.

La carrera en solitario de Antonio Vega se desarrolló bajo la sombra de la heroína. Aunque mantuvo una pudorosa discreción sobre sus problemas, la rumorología contribuyó a rodearle de una enojosa aureola de artista maldito, que podía mostrarse inspirado o limitarse a cubrir el expediente (pero ese era un síndrome que también aquejaba a Nacha Pop). A su manera, la discografía bajo su nombre contaba la historia de su deterioro. Editó cinco colecciones de canciones nuevas en tres compañías: *No me iré mañana* (1991), *Océano de sol* (1994), *Anatomía de una ola* (1998), *De un lugar perdido* (2001) y *3000 noches con Marga* (2005). Trabajos que se hacían desear y que revelaban una creciente dificultad para componer: se rellenaban con versiones, instrumentales y otros trucos para cumplir con el tiempo

mínimo.

Para tapar baches, salieron una antología de baladas (*El sitio de mi recreo*, 1992), un directo (*Básico*, 2002) o una compilación de colaboraciones y versiones varias (*Escapadas*, 2004). Es cierto que podía ayudar a novatos desinteresadamente, pero la necesidad de dinero fresco posiblemente explique que Antonio ejerciera de leyenda de guardia, siempre dispuesto a grabar duetos o participar en discos colectivos. Los resultados podían ser triviales o escalofriantes: su «Romance de Curro el Palmo» abría una vía a la actualización del cancionero de Joan Manuel Serrat. Él mismo fue objeto de uno de los primeros homenajes hechos en España, un trabajo sólido a pesar de su tópico título: *Ese chico triste y solitario* (1993).

Con el tiempo, el antiguo paladín del «pop puro para la gente de ahora» adquirió perfil de cantautor, por sus apariciones en pequeñas salas con acompañamiento mínimo. En realidad, las circunstancias le llevaron a convertirse en un artista proteico, que lo mismo exprimía coplas que se transformaba en juglar; podía dejarse arropar por ritmos de *bossa* o conformarse con *rock* de estudio. Su habilidad para compartir (y disimular) vivencias íntimas era el hilo conductor.

En 2007, cediendo a la demanda nostálgica, aceptó resucitar Nacha Pop con su primo. Protagonizaron actuaciones de sonido hiperprofesional —no participaron Ñete o Carlos Brooking— que quedaron plasmadas en *Tour 80-08*. Hubo nebulosas promesas de retomar el proyecto conjunto con material fresco, pero Antonio volvió a su ritmo habitual, alternando apariciones con grupo y bolos acústicos.

EL ARTE DEL DILETANTE: CARLOS BERLANGA

Retrocedo a una noche de 2002, en la Clamores. El pintor Pablo Sycet me hace señales urgentes, el móvil en la mano. Me acerco. Está consternado, al borde de las lágrimas: «Carlos acaba de morir». Carlos Berlanga, bicho raro de la movida, un artista renuente al directo, y nos pilla en un local de conciertos. «¿Recuerdas? Hubo épocas en que quería quedarse tocando detrás de las cortinas. Prefería evitarse el trago del escenario». Abandonamos la sala y caminamos hacia la Gran Vía, compartiendo anécdotas, tragando el vinagre de la frustración. Carlos era imposible, repetía mi compañero mientras le ardía la indignación: «Tenía tanto talento que no se valoraba a sí mismo. En 10 minutos se le ocurría una canción maravillosa o un dibujo espléndido».

En los próximos días volveremos a suspirar por su arte. Llega a Madrid la exposición *Viaje alrededor de Carlos Berlanga*. Para 2010, el sello El Volcán prepara un disco homenaje donde participarán desde Los Planetas hasta Fangoria. Así que conviene recordar sus méritos musicales: fue fundador de Kaka de Luxe, Pegamoides, Dinarama; a partir de 1990 grabó cuatro discos en solitario. De la época grupal han quedado himnos como «Bailando», «Rey del *glam*», «Un hombre de verdad», «A quién le importa». Del segundo trayecto, ay, no constan éxitos.

Carlos falleció en 2002, a los 42 años. Pedro Almodóvar escribió una crónica melancólica del entierro, donde recordaba que Carlos —como muchos de los kamikazes de la movida— era terriblemente tímido. Es una de las descripciones que le han adherido, igual que «dandi», «esteta» o «vago», simplezas en las que no se reconocía. Hemos hablado con compañeros de viaje o admiradores para acercarnos a su realidad.

Cuando Berlanga salió a la superficie, compartió escenarios con Bernardo Bonezzi, líder de Zombies. Pero, antes incluso que Carlos, dejó los conciertos para consagrarse a las bandas sonoras, aunque ahora anuncia nuevo disco de canciones, *El viento sopla donde quiera*. Bonezzi asegura que esa deserción no fue síntoma de señoritismo: «Era divertido tocar en Madrid, pero fuera todo resultaba precario. Y te miraban como a un marciano. Nada de *glamour*: cargabas con el ampli y terminabas en unos hoteles horriblos».

Apunta que Carlos no estaba hecho para las intrigas propias de un grupo: «Mira lo que pasó en Pegamoides, donde Eduardo Benavente, que llegó el último, se convirtió en el centro. Eduardo era un *punk*, mientras que Carlos solo tenía un interés estético por el *punk rock*, le emocionaban más otras músicas». Le perdía su falta de sentido práctico: «Era inconstante, nada eficiente. Juntos hicimos la sintonía de *La edad de oro*, y costaba colaborar con él, te soltaba mil ideas, demasiado abstractas».

Pudo ser diferente, lamenta. «No hizo mucho por evitar la mili, que encima le tocó en Canarias. Fui a verle y me asustó, se había habituado a beber y a... otras cosas». Tomó la deriva peligrosa, sin arrepentirse: «Le plantearon un trasplante de hígado, pero, por lo que sé, se negó a mantenerse limpio, como exigían los médicos. Todos intentaban protegerle, pero de alguna manera se había resignado. ¿Feliz? Podía estar contento si había recibido un buen cheque de la SGAE, pero nunca le sentí verdaderamente feliz».

Le dañó el pinchazo de su primer disco, en 1990. Eso cree Adrián Vogel, que le fichó para su sello Compadres. «Venía de vender millones con Dinarama y su autoestima se hundió: *El ángel exterminador* se quedó en 3.000 copias. Le había puesto mucho trabajo, firmaba todas las letras, en vez de colaborar con Nacho Canut. Le dije que olvidara fórmulas obvias y se permitiera un capricho. Eso es *Indicios* (1994), con aquella portada que remitía al sello CTI».

Berlanga era la pesadilla de cualquier compañía: tenía pánico a actuar. Apunta Vogel: «Lo compensaba siendo perfecto para la promoción. Educado, culto,

ingenioso, disciplinado. Y eso que le hicimos madrugar: cuando murió Antonio Carlos Jobim, le metimos en los programas de la mañana, para que hablara de Jobim y la *bossa*. Había grabado su “Aguas de março” con Ana Belén, y aquello sonó mucho: *Indicios* vendió casi 40.000 discos».

Desdichadamente, Compadres fue comprada por la alemana Edel: la continuación, *Vía satélite alrededor de Carlos Berlanga* (1997), se traspapeló en el traslado de poderes, a pesar de que se beneficiaba del *input* creativo de Canut y Big Toxic. Reaparecería en Elefant con *Impermeable* (2001), hecho a la medida con Ibon Errazkin. En el estudio Rock & soul coincidió con Guille Milkyway, de La Casa Azul. Para el próximo homenaje, Guille quiere recrear «Vacaciones», el tema más explícito del disco final, una fantasía gay, con sexo duro y *poppers*.

Guille respeta las percepciones de Berlanga: «Adoro la cultura del *dance*, pero echo de menos las canciones. Entiendo que le gustara el *house*, que conserva las melodías». Aplauda aquella visión de Carlos, que soñaba con un grupo que tocara su música sin necesidad de que él saliera al escenario: «¡Es genial! Y se puede hacer: lo vi una vez, con St. Germain; Ludovic se mezcló con el público y estuvo disfrutando de sus músicos». Igual que Carlos, Guille reivindica el disco como expresión autónoma: «Como ahora nadie quiere pagar por la música, te imponen actuar. Pero hay artistas que no casan con el directo. Carlos era como Brian Wilson: nadie debería pedirle que llevara *Pet sounds* de gira».

ENRIQUE SIERRA, EL SEÑOR DEL SONIDO

Hace unos meses, coincidí con Pilar Román, la viuda de Enrique. Sigue manteniendo Diana, el estudio de grabación que fue la dedicación de la pareja en los últimos años, pero no sabe por cuánto tiempo. Mientras, muchos nihilistas digitales celebran el desmantelamiento de «la infame industria musical», sin asumir que eso comporta la desaparición de la infraestructura necesaria para grabar discos con un mínimo de garantías. Hay momentos en que sí, me creo totalmente que vamos retrocediendo hacia el Tercer Mundo.

La trayectoria de Enrique Sierra, fallecido el viernes [17 de febrero de 2012], se me antoja paradigmática de la evolución de toda una generación de rockeros españoles. Fue uno de tantos músicos imantados por el modelo del *punk*. Enrique

participó en la madre de todas las movidas: Kaka de Luxe. En los ochenta, siguió un proceso de profesionalización e individualización que le reportó gloria y un gran territorio para explorar: urgía reinventar el *rock* español, tan escaso de autoestima.

En Radio Futura encontró utilidad a su fascinación por los pedales y los efectos, las texturas y los ambientes, todo dentro del formato de canción. Así se lo explicaba a Jesús Ordovás: «Los arreglos de guitarra están pensados principalmente en la voz, intentando buscar armonías que normalmente serían colchones de teclados u otros instrumentos. En ese sentido, la guitarra en Radio Futura no ha sido un instrumento solista, ni siquiera cuando hacemos instrumentales».

Lamentablemente, el fin de siglo trajo un encogimiento del campo de juego. El mercado se hizo más inhóspito para los instrumentistas imaginativos: aquí, el destino de cualquier *guitar hero* consiste en tocar al servicio de vocalistas de música ligera — o cantautores evolucionados— y autofinanciarse algún disco de capricho. Enrique, sin embargo, no encajaba en el (respetable) modelo de mercenario. Ni siquiera daba el tipo, con su aspecto intimidante. Hombre bondadoso y reflexivo, prefirió incidir en la base, poniendo sus conocimientos y su estudio al servicio de novísimos.

No había abandonado la música creativa; más bien, el negocio le había expulsado. Hace unos meses, durante una sesión fotográfica para un proyecto de retratos de, ay, supervivientes de «la movida», compartimos nuestras cuitas. Sin contemplaciones, yo había sido despedido de mi hogar radiofónico de toda la vida. Lo suyo era aún más injusto. Como artesano, no entendía la degradación —en compensaciones, valoración social, estimación profesional— que se derivaba del universal gratis total.

La paradoja era su entusiasta aceptación de las nuevas tecnologías. Tanto para la elaboración —fue el primer músico español que me habló del *drum and bass*— como para la difusión; incluso puso en marcha un portal para creadores de todo tipo, que apenas duró dos años. Las reglas del juego habían cambiado... hacia peor, creía. Apreciaba, en abundantes nuevas bandas, un descuido del sonido, un desprecio por lo que podía aportar oídos experimentados, una incompreensión de la labor del productor.

En contra del estereotipo, se podían contar con los dedos de las manos los músicos «movidos» que venían de la clase alta madrileña. Enrique se definía como «chico de barrio». Miembro de una familia numerosa, creció en las calles de Moratalaz y rompió las expectativas paternas al dejar los estudios por la guitarra. Estaba orgulloso de traer dinero a la hucha familiar desde los 14 años.

Sabía de las incertidumbres del oficio de músico. Durante largo tiempo debió abandonar Radio Futura, aquejado de la dolencia que finalmente resultó fatal. Los hermanos Auserón buscaron llenar su hueco con diferentes guitarristas pero era difícil calzarse las botas de Enrique. En cuanto se lo permitieron los médicos, retomó las giras y las minuciosas investigaciones que distinguían al grupo.

Los enemigos, generalmente sobrevenidos, de la movida, tienden a enfatizar la ansiedad por «pillar» de sus protagonistas. Es cierto que muchos se desgastaron con tanta publicidad, tantos contratos institucionales, tanta lealtad a las radiofórmulas.

Pero Radio Futura mantuvo un ejemplar planteamiento ético. Se querellaron por una utilización torticera de un título suyo, rechazaron la identificación de música pop con bebidas burbujeantes, se separaron en lo alto de su popularidad.

Si se me permite, hasta fueron demasiado honrados al proclamar su ruptura. No obedeció a una situación de imposible convivencia interna, como suponemos que ocurrió con Nacha Pop o Mecano. Llevaban además una extraordinaria racha de aceptación pública que justificaba cierto optimismo ante sus proyectos personales. Y latía la necesidad de bajarse de un caballo que galopaba sin atender a las riendas: prefirieron rebajar la presión, disminuir la presencia, ralentizar el ritmo.

Algunos pensábamos que se arriesgaban mucho al anunciar una decisión tan tajante. Hubiera sido más precavido desarrollar su actividad en solitario y mantener abierta la posibilidad de un retorno. Pero su compromiso de pasar página era tan absoluto que no concebían esa contingencia. Hasta que la marca «Radio Futura» cayó en manos de uno de los fundadores del grupo, ajeno a la evolución del proyecto tras el elepé de estreno, *Música moderna* (1980).

Aquel pionero barajó incluso activar una versión de Radio Futura con músicos desconocidos. Sierra, los Auserón y la discográfica BMG entraron en acción y tuve la oportunidad de asistir a un juicio esperpéntico, no exento de melancólicas ironías. Aunque parezca improbable, ellos manifestaban cariño por su excompañero y estaban dispuestos a hablar sobre las viejas cintas de ensayos y directos que atesoraba, tan alejadas de la música que ellos forjaron en los ochenta. Ganaron, pero no lo celebraron.

KIKO VENENO, GUERRILLERO

Conocí a Kiko Veneno allá por 1978. No se cortó: sin preliminares, me dio un sablazo, «tengo que comprar cuerdas nuevas para la guitarra». Sentí algo parecido al pánico: había bajado a Sevilla al frente de un equipo numeroso de TVE, pretendiendo grabar al grupo Veneno para Popgrama, y el cabecilla ni siquiera tenía su instrumento en estado de revista. Pero yo mismo no estaba muy legal: esa misma noche, entretenido en dulces afanes en la cama, dejé que se inundara mi habitación de hotel. Quiero creer que ambos, Kiko y un servidor, nos hemos hecho personas más responsables.

Estamos en 2010 y la noticia escueta dice así: Kiko Veneno tiene nuevo disco, distribuido por Warner. Pero aquí hay elementos novedosos. Diez años atrás, Kiko se rebeló contra la gran industria musical y creó su propio sello, Ele Música: «Soy dueño de mis discos y pacto su distribución con quien se interesa». El anterior, *El hombre invisible*, salió en 2005 y el periodo de elaboración de *Dice la gente*, «lento, incluso para mí», obedece a asuntos enojosos.

Primero, Kiko sufre la enfermedad de Raynaud, que convierte tocar la guitarra en un sufrimiento: «No me quejo, aunque el homeópata me haya quitado todo lo que me gusta». Hubo además un falso comienzo, con su viejo compadre Raimundo Amador. «No hubo entendimiento y no diré más. Pase lo que pase, él me hizo artista. Yo compuse un par de cosillas y Raimundo metió su guitarra. Fue un deslumbramiento total: aquello podía ser arte, si le echaba trabajo. Su ejemplo mismo me transformó: alguien que dominaba los códigos flamencos pero, tras escuchar a Hendrix, buscaba una expresión personal».

Con Raimundo y Rafael Amador, Kiko debutó en 1977 con Veneno. Treinta años después, se congratula al comprobar que prospera un *rock* genuinamente venenoso, de espíritu trasgresor y lenguaje directo: «Cuando escuché a Los Delinquentes, se me erizaron los pelos del alma. Llegó luego Jairo Muchachito y mi alegría fue completa. Cuando nos juntamos, siento que todo ha valido la pena».

Conviene recordar que, durante los ochenta, Kiko malvivió de la música y sacó adelante a su familia trabajando de funcionario. «Mi máximo vendedor fue *Échate un cantecito*, en 1992. Actuamos mucho y esperaba un buen pellizco de la SGAE. Me dieron 40 millones de pesetas. Luego hablé con Pascual González, de Cantores de Híspalis. Él se llevó 100 millones y ahí entendí que, incluso con mis canciones más accesibles, yo nunca iba a ser lo que se dice popular».

No hay acierto sin castigo. Kiko invirtió parte de lo ganado en comprarse una parcela en Valencina (Sevilla), y construirse una casa. «Aquello se convirtió en una urbanización y nos encontramos conviviendo con gente maja, pero, también, con insignes representantes de la era del pelotazo. Un día te despiertas y descubres que el enemigo te ha rodeado. Nada bueno si tu alimento es la cultura callejera. ¿Ahora? Si pudiera, me iría a la costa, adonde pudiera comer lo que pesco y lo que cultivo».

Sí, también cultivaría marihuana. El nuevo disco incluye «La rama de Barcelona», una rumba dedicada al movimiento del autoabastecimiento. «Creo en el consumo responsable; el cultivo propio echa fuera a las mafias. Detesto la cocaína, que tanto ha dañado a la música. No solo te fastidia las cuerdas vocales, te convence de que lo trivial es genial. Hasta le tengo más consideración a la heroína: hay docenas de *jazzmen* —y algunos flamencos— que han demostrado que se puede crear con los opiáceos. Yo soy de la generación del LSD, que usas en una época y te proporciona grandes enseñanzas, es una iniciación a los misterios de la vida».

Dice la gente es una autoproducción de Kiko: «La primera vez que dirijo un disco

mío. Tampoco hay tanto misterio: desde que grabamos *Veneno* sé cómo debo tratar mi voz. Luego, debes tener un equipo humano pequeño y un estudio que suene bien». No se lo pierdan: junto a la joya que le da título, aparece una insólita adaptación de Leonard Cohen y una de sus celebradas «canciones cívicas», «Andalucía». «Además, hay bastante aire africano. Mi mayor frustración ha sido no poder pasar una temporada en Bamako: con los secuestros, te disuaden de ir a Malí».

FITO CABRALES, EL ROCKERO CORRIENTE

Es... otro rollo. La primera vez que entrevisté a Fito, acudió a buscarme al aeropuerto de Bilbao (cuando anocheaba, me devolvió al mismo lugar). Eran fiestas en la capital vizcaína y buscamos una terraza; el único restaurante que tenía mesas libres era un establecimiento taurino, repleto de aficionados. Parecería un lugar remoto, un refugio para un «rockero de base» pero demasiada gente le identificó: Fito no dejó de firmar autógrafos y hacerse fotos; apenas pudo comer. Un acoso implacable y, sin embargo, no vi un mal gesto ni la mínima protesta.

Ahí le tienen, más chulo que un ocho. Fito Cabrales (Bilbao, 1966) no da el tipo de *superstar*, pero en España no hay ahora mismo un solista de *rock* capaz de llenar polideportivos en un abrir y cerrar de ojos. Ha emprendido una gira de cien conciertos y, de momento, todas las actuaciones han colgado el «no hay entradas». El público sabe lo que le espera: un bilbaíno modesto que parece asombrado de convocar multitudes, un chaval de la calle que hace chistes simples cuando para de tocar, un rockero peleón que no intimida a nadie.

«¡Son las canciones, estúpido!». Exacto: las de Cabrales son canciones menos sencillas de lo que parecen, pero que van directas a las partes sensibles. Poesía sin pretensiones que no desentona en la barra de un bar. Estribillos pop que se mueven por la mítica Ruta 66. ¿Algo que alegar, Fito? «No, siempre me ha gustado más el *rock* americano que el inglés. Es como más natural, menos pijo». Aclara que, de aquel inmenso país, le interesa exclusivamente la música: «No he pasado de Nueva York. Y cuando voy allí no hago turismo: visito las tiendas de guitarras, que tienen maravillas... a unos precios que acojonan. Podría permitírmelo, pero me da pudor gastarme cinco millones de pesetas en una Fender clásica».

Un chico de la clase trabajadora tiene esas rémoras, explica. «Mis padres estaban

en la hostelería, tuvieron cafeterías, bares y puticlubs. En Laredo, en Benalmádena, pero sobre todo en Bilbao. Unas veces las cosas iban bien, y otras solo daban para ir tirando. Yo también he estado en el negocio y sé lo que cuesta ganarse un duro. Así que no me doy muchos caprichos. Fíjate lo tarado que soy: me compro revistas de coches y babeo viendo algunos modelos. Pero el único capricho fue comprarme una Harley; cuando me subo, parezco la Hormiga Atómica». Sabe burlarse de sí mismo: «Soy como una Fender, un instrumento feo que parece una chapuza, pero que puede tener magia».

Adolfo Cabrales entró en la música un poco por casualidad. Había estudiado formación profesional, sufrió una mili dura y a la salida se encontró perdido, otro veinteañero en busca de guion. Ingresó a finales de los ochenta en Platero y Tú, un grupo bilbaíno de *rock* urbano, más cercano a Leño que a Kortatu. De forma natural, Fito se encontró al frente, tocando la guitarra, cantando y componiendo la mayoría del repertorio, generalmente en compañía del otro guitarrista, Iñaki Antón.

Los títulos de los primeros discos, *Burrock'n roll* o *Voy a acabar borracho*, son reveladores. «La verdad es que en Platero aprendimos el oficio ante el público. Esos discos que mencionas ahora me suenan horrorosos. Para el tercero, *Muy deficiente*, ya pudimos incluso grabar con Rosendo y fue una revelación: quedamos con él en una cafetería y nos hizo esperar mientras fumaba un cigarrillo tras otro, “todavía no tengo voz”. Nos costó aprender a hacer discos. ¡Ni siquiera nos salían portadas decentes! Bueno, en 1993, para *Vamos tirando*, entró [el fotógrafo] Javier Salas, que sigue conmigo, sacándome más persona de lo que soy en realidad».

El grupo fue adquiriendo fama y consistencia fuera del radar de los medios. «Nunca estuvimos de moda. Hacíamos lo que nos salía y ya está. Recuerdo que fuimos a Cuba y allí nos decían que éramos una banda de *blues*, primera noticia para nosotros. De Cuba tengo recuerdos bonitos y feos. Estábamos paseando con unas chavalitas y cayó uno de esos chaparrones de allí, que te dejan calado hasta los calzoncillos. Fui al hotel con una de ellas para prestarle una camiseta, era tan pequeña como yo. No se trataba de follar, lo juro, pero no la dejaron subir, aunque estaba tan empapada como yo. Encima era mulata y la miraban mal. Ahora lo pienso y me indigno: a mí, si en mi propio país no me dejan subir a un hotel, vamos, es que vuelvo esa noche y lo prendo fuego».

Platero y Tú alcanzó la apoteosis de popularidad al hermanarse con Extremoduro, cuando el áspero grupo de Robe Iniesta fue descubierto por el gran público con *Agila*. «Para muchos fans, eso fue nuestra perdición: en algunos conciertos ya no se sabía dónde terminaba Platero y dónde empezaba Extremoduro. Pero yo no tengo más que admiración por Robe, estar al lado de un genio te hace crecer. Sus letras son hasta hirientes, pero los sentimientos los puede entender cualquiera. Parece un bárbaro e igual es más romántico que yo».

Iñaki Antón se convirtió en la mano derecha de Iniesta y Platero perdió fuelle. Cabrales montó un grupo paralelo, Fito & Fitipaldis, «exclusivamente para tocar en

los bares. El título del primer trabajo, *A puerta cerrada* (1998), hace referencia a eso: era una cosa para amiguetes, sin guitarras eléctricas. El disco se hizo de un tirón, dejando las imperfecciones». Digamos que Platero y Tú facturaba canciones de marcha, cohetes para el sábado por la noche; Fitipaldis ofrecía cura para después de la resaca, confesiones de vulnerabilidad y momentos de arrepentimiento. ¿Modelos? «Yo escuchaba a Enrique Urquijo y me pegaba muy adentro».

Sin trauma aparente, Platero se extinguió y Fitipaldis despegaron. «No hubo una gran bronca, fue más el desaparecer de la ilusión. Platero funcionaba un poco por inercia, arrastrado por el negocio. Yo fui quien insistió para que grabáramos el último disco, quería demostrar que todavía había algo que contar cuando todos nos daban por muertos».

Canciones fitipaldescas como «Rojitas las orejas», «A la luna se le ve el ombligo» o «Soldadito marinero» hicieron el milagro: por fin, Fito vio entre su público a un creciente contingente femenino. «Y eso es bueno, hasta musicalmente. Si lo que tienes delante es una tropa mayoritariamente masculina, se tiende a hacer el borrico. Cuando hay mujeres, cuidas más las maneras. Te puedes mostrar más sensible, más parecido a la persona de fuera del escenario».

Viniendo del territorio del *rock* duro, la propuesta de Fito chocó: «Hay músicos que tienen que mantener a todas horas esa pose de machos cabríos, no pueden reconocer que les conmueve una ranchera o un pasodoble. Fitipaldis nació en los bares, y eso nos dio mucho margen. Podía hacer un tema de Los Rebeldes y nadie se molestaba. Aunque seas un militante del *rock radical* vasco, tu cuerpo se va a alegrar con un *rockabilly* bien tocado. Lo mismo con las baladas de Los Secretos. Pero mi misión no era abrir mentes, se trataba de explicar: “Así soy yo, esto es lo que me gusta, lo que escucho en mi casa”».

Con Fitipaldis, Fito se graduó: pasó de los antros de *rock* a los teatros. «Tocar allí son palabras mayores. Al principio me intimidaban. La gente viene a escucharte y no hay distracciones, ni alcohol, ni charlas ni ligoteo. Entonces es cuando admiras a tipos como Joaquín Sabina, que no solo cantan temas con letras larguísimas, sino que además entretienen al personal. En comparación, yo soy un soso».

Coincidiendo con la ascensión al estrellato, la existencia de Fito empezó a descarrilar. Pudo comprarse la casa de sus sueños en Gorniz, mirando al mar. Arriba vivía con su mujer y sus dos hijos; en el garaje tenía el local de ensayo con estudio de grabación. «Fue como instalar la guarida del lobo sobre el gallinero. Yo entraba allí con mis músicos, se despedían y, cuando volvían al día siguiente, todavía seguía tocando. ¿Qué me pasaba? Una combinación de mi obsesión por la música y, claro, las torrijas que pillaba. Y si salíamos a un bolo era peor. La fiesta empezaba cuando íbamos a recoger el equipo e igual seguíamos de mambo hasta la noche del día siguiente. Voy a decir la verdad: podía tirarme hasta tres días sin comer ni dormir».

El combustible era el *speed*, bien regado con alcohol. La vida familiar se fue al carajo y los compromisos profesionales comenzaron a resentirse. «Me interné o me

internaron, que cuando vas de anfetaminas las cosas no están claras. ¿Que si era consciente de la gente que se había quedado por el camino? Sí que me impresionó tratar un día a Enrique Urquijo y ver lo tocado que estaba, que había alguien siempre a su lado para controlarle. Pero es ahora cuando lo pienso y digo: “Yo no quiero terminar así”».

Sumergido en la desoladora realidad de un centro de rehabilitación, Fito relativizó sus desdichas: «Yo no era un enfermo de verdad, comparado con las anoréxicas o los que venían del caballo. La verdad es que tampoco fui tan *destroyer* como tantos tipos que he conocido, músicos o no. Me di cuenta de que podía, que debía volver a mi profesión. Al principio salía con mucho miedo y con ayuda química: me tomaba unas pastillas que, si bebes alcohol, te pones a morir. Hasta que un día fui a un restaurante italiano y me pedí un postre estupendo que, luego descubrí, llevaba bastante licor. Me entró tal angustia que allí mismo decidí dejar de tomar la píldora. No quiero renunciar a mi libre voluntad».

Habla con cariño del equipo médico que le trató, aunque no coincida con sus análisis: «Conocí a varios psicólogos y terminé con uno que no me lanzaba sermones. Estaba empeñado en que andaba traumatizado por el divorcio de mis padres, algo que no comparto. Sí me enseñó que debo separar las sustancias del trabajo: “Si quieres meterte algo, hazlo después de currar”. Antes no podía actuar o grabar sin ponerme una raya y un copazo. Según él, había dos Fitos: el buen padre de familia y el que se atreve con todo después de colocarse. Ahora hay un solo Fito... ¡creo!».

Recuperado, Fito se lanzó a la vorágine unos días después de salir de la clínica: una gira que le ocupó de noviembre de 2003 a febrero de 2005, donde pudo comprobar que «podía funcionar sin la muleta de las drogas». *Vivir para contarlo* fue el disco que reflejó aquella época, grabado en las fiestas de Bilbao ante una alborotada masa cercana a las 100.000 personas. Ya era un fenómeno comercial — 200.000 copias de *Lo más lejos, a tu lado*— y por la cabeza le rondaba el deseo de subir peldaños creativos.

Cambió de productor: de Iñaki Antón, inseparable desde los tiempos de Platero, a Joe Blaney, estadounidense con un gran currículum y conocido en España por sus labores al lado de Andrés Calamaro. También modificó casi todo Fitipaldís, llamando a músicos que sudaron al lado de Quique González o, de nuevo, Calamaro. Quiere puntualizar esos relevos: «No se trata de que unos sean mejores que otros. Lo que ocurre es que no quiero un grupo donde todos tengan algo que decir sobre la música o las decisiones del *bisnes*. Que aporten lo que puedan, sí, pero no que todos opinen sobre todo: ya tuve demasiada democracia asamblearia con Platero. Además, deben ser personas muy templadas, que aguanten el tirón de estar en la carretera muchos meses».

Aquí no vale el tópico del triunfador ingrato. Mucha de la gente que acompaña a Fito en la actual etapa dorada, del representante al chofer de la furgoneta, son antiguos compañeros de andanzas. Una curiosidad: ¿se han implantado reglas para

evitar que el jefe recaiga? En grupos hoy sobrios, como Aerosmith, es motivo de despido el que un empleado use drogas o alcohol. Fito se indigna: «Eso es muy facha. Aquí, cuando termina el *show*, que cada uno se ponga lo que quiera. Lo que sí noto es que los visitantes al camerino se esconden si quieren hacerse una raya, ¡y yo me parto el culo! En realidad, los míos son músicos curtidos, que tienen mi edad y están de vuelta. Ni yo mismo me aplico lo de la tolerancia cero. Me tomo algún chupito y he descubierto el café irlandés; si necesito relajarme, me fumo uno de esos porros homeopáticos, que solo llevan un lunar de hachís».

Una pausa para reflexionar: «Por mí mismo, seguiría sin moderarme. De no haber tenido hijos y unas familias que dependen de mis actuaciones, es posible que no hubiera dejado mi vida anterior. Marisa, mi novia actual, me conoció cuando ya estaba limpio y enseguida se dio cuenta de que yo no estaba totalmente convencido de que este fuera el mejor camino. Bueno, ¡todavía tengo dudas!».

PALABRAS MAYORES: SABINA Y SERRAT

Preparar una colección de disco-libros de Serrat y Sabina resultó una experiencia aleccionadora. Joaquín, tras conceder una entrevista tan generosa como es habitual, se desentendió del proyecto: se le enviaban previamente los textos, pero, dado que nunca comentó nada, imagino que no se tomaba el trabajo de leerlos. Todo lo contrario de Joan Manuel: regularmente, llamaba para puntualizar afirmaciones, corregir expresiones e incluso discutir informaciones («pero ¡si lo pone en tu página oficial!»). Aunque ocasionalmente llegáramos a conversaciones encrespadas, prefiero el modelo serratiano: el creador preocupado por la presentación de su obra.

El *yin* y el *yang*. El agua y el aceite. El santo y el diablo. El apolíneo y el dionisiaco. Muchos *connoisseurs* dirían que Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina son, olvidando su reconocida afinidad personal, musicalmente incompatibles. Sin embargo, también tienen en común un enojoso problema de percepción: nos hemos acostumbrado tanto a ellos que tendemos a olvidar lo esencial, lo que les hizo grandes en nuestro corazón colectivo. Forman parte del paisaje sentimental del país, y quizá no valoramos que son artistas en activo, que requieren ser escuchados con oídos limpios.

Serrat lleva tiempo lamentando —a su manera, con socarronería— la relativa

invisibilidad de sus últimos lanzamientos discográficos. El Nano tuvo una racha tan fértil entre 1965 y 1975 que su obra posterior ha quedado ensombrecida. No vale aquello tan chistoso de «contra Franco creábamos mejor»: Joan Manuel ha mantenido una producción regular, un disco cada año y medio. Aún más onerosa es su imagen pública, tan extraordinariamente positiva. La paradoja consiste en que Serrat tiene dimensiones de paradigma moral. La voz sensata, la picardía suave, la coherencia ideológica: es el demócrata ejemplar que cae simpático a todo bien nacido. ¿Y dónde queda el músico? Llegado a un punto de popularidad, en España te llaman de las televisiones, pero para que participes en un debate o en un programa deportivo, por la penosa razón de que no hay espacios musicales donde se pueda cantar en directo.

Para preparar la reedición de parte de su obra discográfica a través de *El País* fue necesario repasar su amplia bibliografía y centenares de entrevistas, reportajes, perfiles, críticas, etcétera. Se constata que casi todos los textos rebosan cariño y admiración. Nos enteramos de que fue un evidente opositor a la dictadura, que atraía a las damas, que ejerce de hinchado del Barça, que dirige una bodega, que es venerado en América. Pero quedan enormes huecos en su retrato musical.

Un ejemplo fácil: apenas se ha entrevistado al pianista Ricardo Miralles, su mano derecha. Lo mismo con su etapa italiana. En Milán se grabaron muchos de sus primeros discos, pero apenas nadie se había preocupado por investigar en aquellas sesiones decisivas. El raro placer de pisar territorio virgen: se habló con el músico Gian Piero Reverberi, responsable de dar forma a canciones memorables de *Mediterráneo*, y también con los demás colaboradores, de Juan Carlos Calderón a Miralles.

La selección de las fotografías también aportó revelaciones: el primer Serrat era estéticamente toda una *pop star*, un muchacho guapetón que seguía la moda en melenas y ropas. Lo cual no minimiza su obra, sino todo lo contrario: podía haber seguido la vía convencional, explotando sus encantos; sin embargo, retó tanto al régimen franquista como a la industria, apostando por desarrollar una carrera bilingüe y musicando los versos de poetas incómodos.

No es pequeña hazaña que los poemas de Antonio Machado, Miguel Hernández o Mario Benedetti se hayan universalizado con su voz. A modo de bumerán, los hallazgos poéticos de Serrat reverberan en textos de escritores de todo pelaje. Hasta Benedetti citó a Sabina en el inicio de un poemario: «Más vale que no tengas que elegir / entre el olvido y la memoria».

Con Sabina también se alteran las prioridades: la sombra del personaje escandaloso oculta al artesano de canciones. En realidad, aquí los árboles tapan el bosque. Joaquín es un alud verbal: se explaya regularmente en entrevistas, libros, sonetos; en otros tiempos, hasta ejerció de tertuliano. Creemos saberlo todo respecto a sus amores, sus vicios, sus opiniones, sus orígenes, sus aventuras. Es tan impúdico que su quehacer creativo se hace transparente, como si su arte brotara mágicamente.

Su gusto por la frase lapidaria y el gesto tronante ha terminado por laminar lo

esencial: su devoción por la canción. Aunque también esculpe músicas con la guitarra, Joaquín dedica la mayor porción de sus energías a las letras. Cada texto suyo es pulido cien veces, ante la desesperación de sus asociados. En sus palabras, «yo no termino los discos, me los quitan de las manos». Para la música, ha sabido convocar a un batallón de talentos: desde los leales escuderos Pancho Varona y Antonio García de Diego hasta cantautores como Pablo Milanés, Hilario Camacho, Pedro Guerra, Aute, Carlos Varela, Caco Senante o Javier Batanero, sin olvidar rockeros tan heterogéneos como Ariel Rot, Manu Chao, Álvaro Urquijo o Fito Páez.

Frente a su imagen de supremo vividor, la constatación de que Sabina ha mantenido con mínimas interrupciones el más asombroso taller de canciones de la música popular en español de las últimas décadas. Una fábrica donde se experimenta constantemente: hay letras que se han engarzado sobre dos o más músicas; la misma música puede acoger letras muy diferentes. Llegado el momento de elegir la que se va a editar, no se aceptan las motivaciones espurias: se sabe que muchos artistas nacionales matan por firmar como autores, con el ojo puesto en las liquidaciones de la SGAE, aunque su aportación haya consistido en cambiar un adjetivo. Sabina es generoso a la hora de repartir esa tarta. Pero le honra aún más su perfeccionismo y la pasión por materializar la mejor canción posible. Una obsesión que enriquece nuestras vidas.

LA BEBE RESABIADA

Abundan los colegas que echan pestes cuando se encuentran con alguien que ignora las convenciones de las entrevistas promocionales. No es mi caso: enfrentado con una figura que se muestra hostil, me esfuerzo en mantener el cuestionario, buscar el resquicio, conservar la cabeza fría. Estoy agradecido: el antagonismo genera una tensión que se cuela en la transcripción. Son finalmente entrevistas que el lector agradece.

La organización de esta entrevista no ha sido sencilla. Bebe requería un lugar donde pudiera fumar, el periodista necesitaba, además, un espacio tranquilo para que el *tête à tête* se desarrollara con cierta intimidad. Convenía también contar con un equipo para mostrar su nueva música. Así que hemos terminado en el hotel Emperador, pura Gran Vía madrileña, cuyo personal es cordial y habituado a la

farándula. Estamos, nos informan, en la misma habitación que sirvió de *suite* nupcial para Alaska y Mario Vaquerizo, un detalle que divierte a Bebe: «Bueno, qué barbaridad de *glamour*».

Lo de la intimidad no va a poder ser. El representante de su discográfica se aleja discreto, pero La Puri se sienta a la vera de Bebe, la mirada recelosa clavada en el periodista. Purificación Mora es una amiga íntima de Bebe, reconvertida en secretaria personal de la cantante durante sus siete años de vida pública. Y ahora ejerce de *mánager*. Una novedad significativa: ya no está Ignacio Cubillas, alias Pito, uno de los más carismáticos e inteligentes representantes de artistas del *showbiz* español, motor en las carreras de Héroes del Silencio o la saga Pegamoides-Dinarama-Fangoria.

Como un nuevo Ícaro, Pito se quemó espectacularmente en los noventa y cayó al pozo. Se rehabilitó a tiempo de tomar el timón de la nave Bebe en 2004, evitando que la artista encallara en los tiempos enloquecidos, cuando una fama enorme y equívoca cayó sobre ella, escasamente preparada para un abrazo tan abrasivo. Hoy, Bebe prefiere no comentar su ausencia. «Lo que menos me gusta de las entrevistas es dar explicaciones sobre cosas que solo me conciernen a mí. A Pito le di mis razones y las aceptó como un campeón».

Sospecho que muchas de las historias más reveladoras sobre un artista están en su política laboral, en sus pactos con el negocio de la música. Pero esa vía está hoy cegada. Bebe es de esas raras figuras que saben mantenerse en silencio, sin ponerse a parlotear para tapar un bache en la conversación, capaz de responder a una cadena de preguntas con otros tantos gestos intraducibles. Además, ha venido con todas las prevenciones posibles: «No me gustó la anterior entrevista que me hiciste. Entraste y no me miraste a los ojos». Caramba: ¿tanto cuesta concebir que alguien se sintiera intimidado por la belleza de una Bebe veinteañera? «¡Yo no me sentía bella!». Le hago ver que se sometía a gusto a largas sesiones de fotos, enseñaba los pechos, parecía latir un narcisismo exhibicionista. «Pues yo era un saco de huesos».

Mentira. Bebe es inmensamente fotogénica, aunque lo intente esconder. La portada del nuevo disco, *Un pokito de rocanrol*, el tercero, contiene un retrato perteneciente a una sesión particularmente favorecedora, pero ella ha tapado su cara con la calavera de un bóvido. ¿Doctor Freud? Sale rápidamente por la tangente: «Es una foto que tomé yo en Nueva Zelanda». ¿Qué hacía en las antípodas? Mueca enigmática. En otros tiempos, reconoce, le gustaba escaparse sola, a veces con su furgoneta, bautizada la Quinquillera. No cuenta detalles, aunque intento azuzarla con la distinción entre «viajeros» y «turistas» de la que alardeaba Enrique Bunbury, antiguo compañero de discográfica. Tajante: «Se puede tener espíritu viajero y llevar una Visa Oro».

Retrocedamos a la vorágine del fenómeno Bebe. Ella aceptaba encantada las sesiones de moda. El rumor decía que Bebe —o su gente— insistía en llevarse para casa algunas de las prendas con las que la vestían. Algo fácil de entender: eso de que

te traigan toneladas de ropa prestada debe de despertarte el deseo de rescribir el cuento de la Cenicienta. Bebe se ríe, Puri abre mucho los ojos. Tema cerrado.

Frente a esa imagen de cantante *kamikaze* que algunos han intentado transmitir, Bebe parece tener una mente precavida para el negocio. Admira a hormiguitas como Acetre, grupo de folclor extremeño, cuyos miembros se dedican a oficios más o menos convencionales y aprovechan los fines de semana y las vacaciones para cultivar la música. Son, además, los propietarios de sus *masters*, lo que explica que saquen ediciones tan cuidadas de sus discos. «Lo peor del mundo de la música es que muchos entran esperando que alguien les toque con la varita mágica y les haga famosos. Son seguramente los mismos que firman un contrato de grabación sin que un buen abogado revise las cláusulas. Yo he sido muy cauta, lo he mirado todo por arriba y por abajo. Mi padre me decía: “Está bien que te preocupes, hija, pero disfruta también de cada cosita que vas haciendo”. Nunca he creído en los cuentos de hadas, siempre los he leído como metáforas».

Se beneficia Bebe (Valencia, 1978) de una familia extensa: los padres y algunos de sus cuatro hermanos tienen experiencia musical. «Siempre han estado apoyando, junto con los primos y los amigos. No se cortan en decirme lo que piensan, incluso en reñirme si creen que me he pasado». Particularmente, cree en la prueba de la lavadora. Otra metáfora, advierte: «Te compras un vestido y puede parecer maravilloso, pero tienes que lavarlo, ponerlo a secar, dejar que se airee y luego plancharlo. Entonces ves si te vale de verdad o si tiraste el dinero».

Bebe también tiene una familia nuclear. Forma pareja con Álvaro, que trabaja en la música en directo, y en 2010 llegó una niña, Candela. De su compañero no habla, pero sí de su criatura. Mejor dicho, del impacto que supone ser madre: «Todo se relativiza, pierde importancia. No voy a perder ni un minuto con Facebook o Twitter mientras Candela me necesite. Además, se habla de criar a los niños, pero ellos también nos educan. ¡Hasta en lo musical! Empiezas a indagar en discos infantiles y encuentras maravillas como *Cantajuegos* y programas didácticos que hasta encantan a los mayores».

Ella manifiesta pasión por *Pesadilla en la cocina*, el falso *reality show* de Antena 3 donde el chef Gordon Ramsay acudía al rescate de restaurantes con problemas. «Aparte de que yo sea muy cocinillas, ofrece soluciones para negocios asfixiados, de cualquier tipo. Si los jefes de la industria musical lo hubieran podido estudiar, seguro que no estaban en el desastre de ahora mismo».

Ay, la crisis del modelo discográfico. ¿Puede Bebe entender las reacciones de otros artistas? Mientras algunos regalan todo lo que graban, se supone que Manu Chao acumula media docena de discos que se niega a editar, ante la evidencia de que serán pirateados y apenas generarán plusvalías. Ella evita especular sobre las motivaciones de Manu: «El negocio ha cambiado y habrá que amoldarse, crear nuevos modelos. Siempre hubo y siempre habrá música, gente que necesita expresarse y comunicarse. El inconveniente es que ya no se puede mercantilizar

como antes. No se ganan tantas perras, pero seguimos siendo unos afortunados. Claro que si te acostumbraste a volar en *business*, ahora te sentirás incómodo en *turista*».

Ella pilló la cola de la etapa de vacas gordas, al vender casi un millón de copias de su estreno, *Pafuera telarañas* (2004). Aquí divergen las opiniones: unos creen que ese éxito fue el fruto de un trabajo lento, muchos años forjándose como cantautora en locales pequeños, y otros argumentan que la muchacha nació con una flor en el culo. Bebe cree que sí: «Me acompaña una estrella, soy una persona muy afortunada en todos los sentidos. ¿Quieres ejemplos? Julio Medem y José Luis Cuerda me llamaron para hacer cine, y me agarraron en el momento perfecto, eran papeles pequeños y yo estaba un tanto saturada de música. El verano pasado me llamaron para una película muy apetecible, pero no pudo ser, yo estaba totalmente centrada en el disco, que es mi prioridad».

Como casi todos, tengo una teoría sobre el fenómeno Bebe, su inmensa aceptación inicial y los ataques que ahora sufre. Cuando apareció «Malo», era una canción impactante y políticamente correcta que coincidía con la preocupación social por el maltrato y la violencia en el seno de las parejas. Bebe se ganó el aplauso enfervorizado del matriarcado mediático, ese conglomerado de presentadoras de radio y televisión, columnistas y tertulianas, periodistas y estrellas del *photocall*. Con el tiempo, estas damas descubrieron que Bebe no encajaba en su fantasía de la cantautora moderna y concienciada. Si llegaron al final de su segundo disco, *Y.* (2009), seguramente enrojecieron con «Uh, uh, uh, uh, uh», donde ella relataba una relación sexual con dos hermanos.

Bebe tendía a destaparse sin que lo exigiera el guion, y eso no lo hace una señorita. Y supuestamente soltaba barbaridades que sonaban aberrantes a los oídos de ese clan de opinadoras profesionales. Como aquello de que iba a seguir fumando, aunque estuviera embarazada. Hoy, Bebe rechaza la mayor, y hasta La Puri sale de su mutismo: «Fue en Las Vegas, en la entrega de los Premios Grammy de 2009. Fundieron dos declaraciones tuyas diferentes, la noticia de que estaba encinta y otra pregunta sobre la ley antitabaco».

Eso confirma mi sospecha. Que después del entusiasmo generado por «Malo», esas señoras comprendieron que no era la artista neofeminista que ellas esperaban y afilaron la guillotina. Lo ocurrido a partir del 29 de noviembre de 2011 merece analizarse. Esa noche, Bebe presentaba un adelanto de su próximo disco en una sala madrileña. Un *showcase*, como se dice en la jerga del negocio. Cuatro canciones en directo y una rueda de prensa. Quizá su discográfica no le había explicado bien el ritual de esa segunda parte y Bebe reapareció incómoda en el escenario. Soltó algunas expresiones que, para alguien no habituado al lenguaje callejero, podían sonar groseras.

Al día siguiente, un montaje intencionado de fragmentos del acto convertía una anécdota en un escándalo nacional. Bebe fue vapuleada en los grandes medios, sin piedad y sin atender al contexto. Simultáneamente, se formó una de esas turbas

ansiosas de linchamiento que caracterizan la actual Internet. Leer los comentarios generados en los foros permite descubrir no solo el oportunismo de esos rectos ciudadanos que solo esperan una orden para lapidar a quien corresponda, sino también la profundidad del rechazo que despierta una mujer que va por libre. Me temo que ni Bebe ni su entorno profesional tienen suficiente cintura para plantearse un ejercicio de limitación de daños. Ella solo ha extraído una enseñanza del episodio: «¡Cuánto odio hay en el mundo!».

Lo más odioso, añade, fueron las comparaciones con Amy Winehouse, en la que tantos necios creían ver una fantoche que vendía una imagen pública de drogada. «Yo admiraba a Amy. Fíjate, estaba haciendo la compra cuando oí a unas clientas hablando de ella y me enteré de que había muerto. Se me partió el corazón». Por lo visto, nadie ha aprendido: se decidió que Amy era una víctima de las drogas ilegales, y luego resultó que fue fulminada por una bebida que puedes adquirir en cualquier supermercado. Bebe se pregunta cuánta responsabilidad de los medios británicos hay en esa tragedia, si sus teléfonos y los de sus asociados estaban pinchados, como era práctica común entre los tabloides londinenses.

«Esos periódicos son lo peor, igual que aquí algunas televisiones». Bebe pasó unos días en Londres, explorando la posibilidad de contar con el guitarrista de Roxy Music como productor: «Phil Manzanera me ayudó a ponerme en la onda de hacer canciones nuevas, pero musicalmente no me estimulaba. Podía haberme hecho un disco muy bonito, pero yo no quería eso. Llevaba cinco años trabajando con Carlos Jean y necesitaba renovación». Encontró la solución en los Studios Ferber, al norte de París. Para cinéfilos y mitómanos, el estudio de grabación que aparece en la película *Gainsbourg, vida de un héroe*.

Habla encantada de su trabajo con el productor Renaud Letang, que ha dado forma a *Un pokito de rocanrol*: «Les llevé lo mínimo, esbozos de canciones que consistían en una voz y un ritmillo que yo hacía con las manos. Ni siquiera había guitarra. Todo grabado muy bajito, cuando hay un bebé durmiendo tienes que moderarte. Pero Renaud lo pillaba al instante. Toca varios instrumentos, pero es que encima tiene unos músicos inmensos, Vicent (Targer, baterista) y Ludovic (Bruni, guitarrista). No, nada que ver con Carla Bruni: Ludovic es un gitano francés que puede tocar lo que quiera, incluyendo flamenco».

Por lo que pude paladear, el sonido final es nervioso y menos maquinero de lo que parece, con sus buenas dosis de insolencia y grandes cuotas de sensualidad. Algunos listos han determinado que Bebe se acerca al territorio de M.I.A., la artista anglo-tamil, pero un servidor no ve nada parecido. Y Bebe tampoco: «M.I.A. me gusta, pero es muy densa, hace discos hiperproducidos, mientras que esto tiene mucho de espontáneo. Los músicos repasaban mis pobrecitas maquetas y querían saber de qué iban las letras. Gracias a que Renaud veranea en España y me sirvió de traductor».

Me impresiona saber que Bebe viajó sola al estudio de París: artistas españoles

mucho más experimentados no se hubieran movido sin un cortejo de técnicos, instrumentistas y ayudantes. «No sé si ahora se podrían permitir esos lujos. De todos modos, yo lo prefiero así. Sola en una ciudad extraña, sin darme un respiro, ni una sola salida. Te la juegas, pero hay algo mágico en ver cómo unos garabillos se transforman en música endemoniada». Puri confirma ese entusiasmo: «Nos llamaba de París y nos contagiaba una alegría inmensa».

Puri, La Puri, es más importante en esta historia de lo que parece. En 2001 presentó la maqueta de Bebe a un concurso de cantautores en Badajoz. «Y ella lo ganó. Eso fue más decisivo que todos los premios de *Pafuera telarañas*». Recuérdese que Bebe vino a Madrid para estudiar arte dramático, pero terminó gravitando hacia al circuito de la canción de autor. De hecho, en su currículum hay colaboraciones con Luis Pastor, Tontxu o Paco Bello. «No les miro en el DNI para ver si pone rockero o cantautor. Yo trabajo con personas, y si conectamos, me da lo mismo si tocan *punk rock* o hacen *hip-hop*».

Se entiende. Ella misma ha dedicado mucho tiempo de entrevistas a aclarar que no fue ni *hippy* ni perroflauta; tampoco punkarra, y muchos menos pija. «Veo en Internet que me inventan todo tipo de pasados. La verdad, me gustaría haber conocido tantas formas de vida... He tenido mis temporadas aceleradas, pero ni comparación con, no sé, Keith Richards. Estoy leyendo su autobiografía y me harto de reír con sus pasotes. De verdad, yo soy una ovejita».

ASÍ SUENAN LAS PALMERAS

RAY BARRETTO, PERCUSIONISTA TODOTERRENO

Ray fue uno de los primeros músicos latinos con pasaporte apto para moverse por el mundo pop. Tengo recuerdos nítidos de escuchar (y disfrutar) su «El watusi» antes de tener ni la más mínima referencia sobre el bugalú o la salsa, quizás a través de la edición del sello británico Sue. A pesar de lo que sugería aquella pieza gamberra, solía mostrarse como un hombre serio. Y sufría pesadillas cuando se le recordaban sus temporadas con Fania All Stars, agrupación que contaba con un alto porcentaje de criaturas peligrosas.

Ray Barretto, conguero magistral y líder de bandas, falleció [17 de febrero de 2006] en el Hackensack University Medical Center de Nueva Jersey. Tenía 76 años. Neoyorquino de origen puertorriqueño, desarrolló una incansable carrera, que abarcó unas mil sesiones de grabaciones y más de cincuenta discos largos bajo su nombre.

Ray Barretto —al que el pasado mes de enero le fue implantado un marcapasos y ahora estaba hospitalizado porque sufría una neumonía— murió rodeado de su mujer y sus dos hijos. Era una rareza en el planeta de los percusionistas: procedía del jazz y la presión del negocio le hizo desplazarse hacia los ritmos latinos más populares, justo al revés de lo habitual.

Nacido en Brooklyn el 29 de abril de 1929, estaba cumpliendo su servicio militar en Alemania cuando irrumpieron en su vida los discos del emergente *be bop*. En 1948, Dizzy Gillespie salpimentaba su jazz con el repiqueteo del conguero habanero Chano Pozo y eso llamó la atención del recluta. A principios de los cincuenta, Pozo ya había sido asesinado y Ray no tuvo problemas en que le hicieran un hueco en los locales de Harlem que acogían aquella música insurrecta.

Disfrutó de la oportunidad de acompañar durante un par de semanas al gigante Charlie Parker. Se integró luego en las agrupaciones de Eddie Bonnemere, Pete Terrace, José Curbelo y Tito Puente (allí reemplazó al cubano Mongo Santamaría). En 1961, cuando dejó a Puente y se puso a las órdenes de Herbie Mann, debutó como solista con *Pachanga con Barretto*. Sin abandonar el mundo del jazz, se acercó al mercado hispano liderando una formación de charanga, con violín y flauta en primer plano, que fue vigorizando felizmente con el añadido de metales.

En 1963 tuvo incluso un éxito en las listas generales, con la jocosa «El watusi», extraída de *Charanga moderna*, su elepé para Tico. Sin embargo, prefería trabajar con sellos «anglos» y solo tuvo una presencia continuada en el mundo latino a partir de 1967, al fichar con Fania. Esa compañía le invitó a formar parte de su All Stars, donde llegaría a ejercer de director musical. En Fania se adaptó al bugalú con «Acid» o «The soul drummers» y celebró su visita a África con «Abidján». Le apodaron Manos Duras y timoneaba una banda potente, con personalidades como el timbalero Orestes Vilato, el bajista Andy González y el vocalista Adalberto Santiago. A mediados de los setenta, incluso contó con los servicios de Rubén Blades. Ya reinaba la salsa, pero él sentía fascinación por el *jazz-rock* y en esa onda grabó para Atlantic, con ambiciones de *crossover* hacia el mercado principal (los Crusaders le produjeron todo un elepé). Siempre pensó que era una simplificación el considerarle un salsero: él se veía esencialmente como un *jazzman*; lo de afrocubano era el único añadido que aceptaba.

En los ochenta siguió con la doble militancia, que obedecía tanto a consideraciones económicas como a querencias estéticas. Hacía fusión para CTI —su versión de «Pastime paradise» todavía suena en discotecas— y luego grababa salsa al lado de Celia Cruz. A todo esto, mantenía su lucrativa faceta de músico de estudio. Participó en infinidad de sesiones jazzísticas para Blue Note, A & M o Prestige, al lado de Dizzy Gillespie, Wes Montgomery, Kenny Burrell, Freddie Hubbard, George Benson, Lou Donaldson o Stanley Turrentine. Igualmente, cuando los Rolling Stones, la Average White Band, los Bee Gees y otros grupos británicos necesitaban percusión latina, Barretto era el primer músico que se les ocurría: sabían de su flexibilidad y virtuosismo.

Ya entrados los noventa, Ray se encarriló definitivamente por el *latin jazz* (una etiqueta que detestaba, aunque no había abandonado su práctica ni siquiera en los días dorados de Fania). Al frente del sexteto New World Spirit, que cobijó a rotundos instrumentistas, dejó discos en Concord Picante, Owl, Blue Note o RCA, aunque sus presentaciones en directo sufrieron por su mala salud. Tuvo su reivindicación el 13 de enero de 2006, cuando le otorgaron el título de Maestro del *Jazz*; Paquito D’Rivera era el otro músico latino que tenía esa distinción.

CACHAO, UNA VIDA CON *HAPPY END*

No fue profeta en su tierra. En 1995, me hallaba en La Habana. Rodeado de cubanos relacionados con la música, vimos la transmisión de la entrega de los Grammy (informativamente, la Isla Grande no está aislada). A pesar de mi entusiasmo, nadie se sintió impresionado por el hecho de que un veterano como Cachao se llevara un premio: supongo que creían que pertenecía a la prehistoria. Para ellos, la gran novedad consistió en que a la ceremonia acudió Madonna en compañía de Albita, una vocalista cubana que se había exiliado poco antes. En una isla que vivía (subrepticamente) la cultura de la celebridad al estilo gringo, la ascensión social —breve, me temo— de Albita sonaba más deslumbrante que la hazaña de Cachao.

Israel López, alias Cachao, era un señor afable pero circunspecto, muy lejos de la exuberancia que se atribuye a las figuras de la música cubana. Parecía un buda de caoba, constantemente sorprendido de que la fama le llegara cuando ya había pasado la edad de jubilarse y la salud le traicionaba. Contrabajista y compositor de 89 años, falleció ayer [22 de marzo de 2008] en un hospital de Miami, víctima de una dolencia renal.

Cachao, uno de los últimos supervivientes de la edad dorada de la música afrocubana, puede ser considerado uno de los predecesores del mambo, aparte de popularizador de las descargas, el equivalente latino de las *jam sessions* jazzísticas. Sin embargo, nunca alardeaba de sus logros. No tuvo ningún resquemor contra Pérez Prado, al que reconocía su habilidad para convertir el mambo en un ritmo aceptado mundialmente. Ni se veía como propietario del concepto descarga: «Era algo que hacíamos muchos músicos habaneros, por puro relajo».

Habanero del 14 de septiembre de 1918, pertenecía a una familia musical, donde todos dominaban al menos un instrumento. Se estrenó en grupos cuando todavía llevaba pantalones cortos y recordaba poner música a sesiones de cine mudo. Estudió solfeo y, como muchos de los López, se inclinó hacia el contrabajo, ingresando en la Filarmónica de La Habana.

Corrían los años treinta y Cachao complementaba sus escasos ingresos clásicos tocando en orquestas de música popular, en teatros y salas de baile. Con su hermano, el pianista Orestes López, entró en Arcaño y sus Maravillas y juntos desarrollaron sincopados danzones propios: eran temas como «Mambo» (1938), que ellos encuadraron modestamente en la categoría de «ritmo nuevo». Fueron otros músicos, como Pérez Prado, los que dieron forma comercial al mambo, convirtiéndolo en una de las músicas más salvajes de mediados del siglo xx.

Por temperamento, renunció a dirigir una agrupación y prefirió ser un pluriempleado, trabajando en las bandas de Mariano Mercerón, José Antonio Fajardo o Bebo Valdés. La música afrocubana había integrado el formato de *jazz band* y Cachao, hombre curioso, se interesó por otros hallazgos del *jazz*. Participaba

regularmente en descargas y decidió grabarlas. Convocó a los músicos tras sus habituales trabajos nocturnos, los reunió en un estudio y realizó varios elepés que servirían de inspiración a mil discos posteriores.

La llegada de la revolución castrista, con su puritanismo y un desmedido afán regulador de todas las actividades, le impulsó al exilio. A finales de 1962, dejó a su familia y se subió a un barco rumbo a España. Instalado en Madrid, tocó en La Riviera y otros locales de ocio. Pero aquel no era un buen ambiente para crear: Cachao se alojaba en una pensión y todos los días debía aguantar los sermones de otro cliente, un cura fanático que le aseguraba que iba por el camino de la perdición.

En cuanto arregló los papeles, se trasladó a EE. UU. En Nueva York sabían quién era y encontró trabajo fácilmente: Machito, Tito Rodríguez, Cándido, Tito Puente, Chico O'Farrill, Eddie Palmieri o Lou Pérez fueron sus nuevos jefes. Por su habilidad para improvisar, tuvo más oportunidades en el mundo del *latin jazz* que en el de la entonces pujante salsa, aunque se puede encontrar su nombre en algunas contraportadas de Fania.

En los años ochenta, buscando un clima más benévolo, se trasladó a Miami. Pero la industria de la música latina de Florida no tenía hueco para un veterano de su categoría y terminó ganándose los frijoles en lo que él llamaba «un grupito de la BBC, de Bodas, Bautizos y Comuniones». Siempre profesional, hasta se aprendió canciones judías, para complacer a la numerosa comunidad hebraica de la ciudad. Incluso renunció al voluminoso contrabajo para tocar instrumentos más transportables.

Le rescató de la oscuridad un amante de los viejos sonidos y percusionista aficionado, el actor Andy García, que le dedicó un vibrante documental, *Cachao: como su ritmo no hay dos*. A través de García, conectó con Gloria y Emilio Estefan, entonces reyes del Miami latino, que le dieron bola en *Mi tierra*, el primer disco *retro* de música cubana pensado para el gran público, y que continuaron recurriendo a sus servicios. Cachao aglutinó entonces unos deslumbrantes discos estelares, los volúmenes de *Master Sessions*, que le dieron un reconocimiento tardío. Pudo recorrer todo el mundo, dándose el capricho de volver a actuar en La Riviera madrileña, pero como primera figura.

Con una excepción. Aunque ganó el premio Grammy, en Cuba siguió en el ostracismo. Incluso en los medios musicales, donde le confundían: allí existe otra generación de contrabajistas con su mismo apellido, como su sobrino Orlando Cachaíto López.

LA SECRETA HISTORIA DE BOB MARLEY

El 28 de junio 1978, Marley actuó en Ibiza (¡en la Plaza de Toros!). Concertamos una entrevista para Popgrama, pero, finalmente, no pude acudir. Sí viajaron otros compañeros, que mantuvieron un encuentro con Bob que resultó en un sublime diálogo-de-besugos. Sin embargo, el reportaje del concierto que hizo TVE fue muy buscado por Island, para incorporarlo a un documental sobre el difunto. Ah, dos años después, el Gobierno Civil prohibió la presentación de Marley en Madrid, tras unos sonados alborotos en un concierto de Lou Reed. Para nuestra desgracia, nunca vimos a Bob en la capital. Todavía me indigna recordarlo.

Lo saben todos los viajeros avezados: Bob Marley es omnipresente. En un puerto de Polinesia, en una choza perdida por la sabana africana, en un centro comercial japonés, en el rincón más insospechado surge su imagen hirsuta o su vibrante música. En palabras de Andrés Calamaro, «la voz de Marley te toca, primero, por esa fatiguita que conmueve; luego te reconforta, ya que cuenta que en algún lugar del mundo está brillando el sol y la vida es simple».

Para la historia, Bob Marley ha quedado como la primera estrella global surgida de un gueto poscolonial. Y la suya no fue una fama fugaz. Tras su muerte, en 1981, su música se ha difundido más que antes. *Legend*, recopilación de sus grandes éxitos que Island sacó en 1984, es un pasmoso fenómeno comercial: no ha dejado de venderse, llegando a despachar hasta un millón de copias anuales en momentos de la década de los noventa. Las sinuosas canciones de Marley son consumidas por sucesivas generaciones que se han apuntado a la liturgia canábica de la teología rastafariana, pero también por gente que sería incapaz de liarse un porro.

La leyenda de Marley ha superado muchas pruebas. Su golosa herencia provocó una catarata de batallas judiciales que aún colean, demandas y resoluciones que son estudiadas en los cursos de propiedad intelectual. Ha sido víctima de la sobreexplotación: cada año se publican discos suyos con alguna curiosidad más o menos inédita, aparte de que se pongan nuevos envoltorios a sus mil grabaciones. Abundantes libros, incluyendo la espinosa autobiografía de su esposa, Rita Marley (*No woman, no cry*. Ediciones B, 2004), han desvelado aspectos ingratos de su personalidad. A pesar de todo, su reputación ha sobrevivido casi intacta.

Pero, ay, en la recepción de su obra sí se aprecia que Marley tenía origen tercermundista. Muchos de los que todavía compran *Legend* ignoran que ese disco solo cubre una parte de su trayecto, de 1973 a 1981, cuando se internacionalizó como profeta tropical. Para cuando Bob fue lanzado por Island Records —una audaz operación dirigida desde Londres por su compatriota Chris Blackwell—, ya llevaba más de diez años grabando exclusivamente para Jamaica y su diáspora. Muchas de sus piezas clásicas se registraron para su público natural y más tarde se

reconstruyeron para el mercado del *rock*. Según sus devotos más puristas, en ese proceso se adulteró su esencia. De hecho, no faltan los que aborrecen parte de los discos millonarios y se concentran en los registros jamaicanos, ingresando en la secta de los coleccionistas dispuestos a pagar fortunas por vinilos con una tirada de, en el peor de los casos, 50 copias.

Si alguien desea conocer profundamente esa etapa isleña, surge el problema. En realidad, varios problemas anudados. Primero, habitar el oído. Las placas jamaicanas poseen la fuerza de lo auténtico, pero las técnicas de captación del sonido eran allí, en los años sesenta, rudimentarias. Por decirlo suavemente, Bob no se expresaba en estudios equivalentes a los de Abbey Road.

Segundo, el negocio fonográfico de Jamaica tiene mucho de jungla, tal como quedó reflejado en *The harder they come* (en España, *Caiga quien caiga*), la vibrante película de 1973 que fue, aparte de la eclosión de Marley, la baza decisiva para la aceptación planetaria del *reggae*. Bob sufrió a bastantes sinvergüenzas del negocio. Al explotar estos la fama de Marley se multiplican las ediciones, hechas con cuidado o por la patilla: se cambian títulos, se le atribuyen canciones ajenas, se modifican los arreglos para que queden más contemporáneos.

Tercer problema, y no se asusten. La diminuta industria musical jamaicana ostentaba entonces una peculiar economía de subsistencia. Cantantes e instrumentistas solían cobrar por pieza grabada, pero los productores arañaban rentabilidad extra al transformar sus fondos musicales: en la cara B de muchos singles de Marley desaparecía total o parcialmente su voz en mezclas caprichosas, con efectos alucinógenos. Era el *dub*, invento nacido de la codicia que supuso una extraordinaria revolución conceptual bien aprovechada por los productores occidentales hasta nuestros días: a todos los efectos, la mesa de mezclas se transformaba en un hiperinstrumento que permitía a visionarios como Lee Perry realizar el equivalente sonoro de, por ejemplo, las recreaciones de Velázquez por Picasso.

Para enloquecer más la situación, en Jamaica era y es habitual la confección de *dub plates*, grabaciones exclusivas para determinadas *sound systems*, las discotecas móviles que servían para difundir el *reggae* cuando la radio estatal de Jamaica vetaba esa música por sus mensajes o por su crudeza sonora.

Se necesita paciencia y un fiable mapa de carreteras si alguien quiere internarse en la cara oscura de la obra de Marley o hacerse una idea de la realidad comercial que moldeó su arte cegador. La guía podría ser *Bob Marley: su legado musical*, el libro de Jeremy Collingwood; a pesar de la torpeza de su traducción, se erige como texto de referencia. En verdad, es un híbrido de discografía comentada y libro visual para la mesa del salón, con abundante material gráfico poco conocido: desde carteles hasta portadas de revistas, incluyendo páginas de la publicación jamaicana *Swing*. Y fotos emblemáticas, como las que muestran la pasión de Marley por el fútbol (llegó a contratar brevemente como representante al jugador Allan Skill Cole). El balompié

fue la causa indirecta de su muerte: una lesión mal curada degeneró en un cáncer invencible. Otras fotos muestran al gran seductor: en el Regine's parisiense, cortejando a una candidata a Miss Mundo; Bob terminaría cohabitando con la ganadora del título, Cindy Breakspeare, y ella sería la madre de Damian, el último Marley que ha triunfado.

Estudiar el legado sonoro de Marley ofrece sabrosas revelaciones. Por ejemplo, que la tríada de sus preocupaciones estaba integrada por la política, la religión y el sexo-amor. Atención: a diferencia de lo habitual, su repertorio se radicalizó según conquistó mercados, con la prédica de su fe *rasta* y cierta ideología panafricana. Pero Bob aspiró al estrellato internacional y estuvo dispuesto a pagar, aunque regateando, el peaje necesario. De los miembros de los Wailers fue el único que se lo peleó. El más espiritual, Bunny Livingstone, sencillamente no quería salir de Jamaica.

Como trío vocal, los Wailers reconocían su deuda con los Impressions, el grupo que Curtis Mayfield fundó en Chicago, y adaptaron varios de sus temas (pero también de James Brown, que estaba al otro extremo del *soul*). Bob, que viajó fuera de Jamaica cuando era un desconocido, no ignoraba que existían otras músicas valiosas, aunque fueran ejecutadas por los blancos de la detestada Babilonia: la influencia de Bob Dylan aparecía cuando cantaba con una guitarra de palo; los Wailers grabaron temas de Lennon-McCartney o «Sugar sugar», el himno del chicle pop.

Tipo astuto, Marley fue capaz de navegar entre las aguas homicidas de la política jamaicana. A distancia, apoyó a Michael Manley, el líder socialista que ganó las elecciones de 1972. Manley comenzó a hacerse carantoñas con Fidel Castro, y la CIA respondió desestabilizando Jamaica al introducir grandes cantidades de armas que repartió entre los gatilleros de la oposición. Puede que esas mismas pistolas con remite estadounidense atentaran contra la vida de Bob en 1976.

Un intento de asesinato que, según otras fuentes, obedecía a asuntos turbios del gueto. Para ponerse a salvo, los Marley debieron exiliarse durante año y medio. A Bob no se le escapó la paradoja: en el libro de Collingwood se reproduce la portada de *Soul revolution II*, elepé primerizo donde los Wailers posan amenazadores con armas cortas y largas, supuestamente de juguete; en *Soul rebels*, otra edición del mismo disco, los cantantes han sido reemplazados por una taciturna guerrillera que lleva metralleta y enseña sus pechos desnudos.

Marley se enteró de la existencia de *Soul rebels* durante una visita a Londres. Más que por la funda, su estupor —y la ira consiguiente— vino de comprobar que su ilustre productor, Lee Perry, estaba traficando con sus cintas sin decirles ni una palabra. Obligado a manejarse con ladrones, el joven Marley decidió ser el propietario de sus grabaciones o, por lo menos, de los medios de producción. Los Wailers ya eran autónomos en 1967, cuando los Beatles todavía especulaban con la posibilidad de fundar su propio sello. La primera empresa del grupo fue Wail “N *soul* M”, que no funcionó, pero que les proporcionó duras enseñanzas, asimiladas para la

siguiente aventura independiente, la compañía Tuff Gong, que poseía su propio estudio.

Jeremy Collingwood insiste en su carácter pragmático: supo tratar con los grandes tiburones de la industria musical, incluso volviendo a colaborar con el carismático Lee Perry. Para Collingwood, la relación con esos hombres poderosos obedece a una necesidad interna de Bob, que creció sin una figura paterna: apenas conoció a su padre, el militar y funcionario colonial de Liverpool que se casó con su madre para legitimar a su criatura. ¿Psicología barata o percepción aguda? Lo indiscutible es que, en palabras de Collingwood, «su historia es la de una determinación para llegar a conseguir el éxito sin dejar de ser fiel a sus más profundas creencias. Siempre encontró la manera de responder a los reveses de la vida de una manera positiva y a convivir con un mundo imperfecto. Utilizó tanto sus creencias como su pasión para interactuar con el mundo, no para atacar o quejarse. Comprendió el poder transformador de la música y se convirtió en un chamán mundial».

DESMOND DEKKER, COLOSO DE LA MÚSICA JAMAICANA

Resulta inquietante que, muchas veces, no llegas a escribir sobre artistas admirados hasta que sucede su muerte. Siempre he creído que las necrológicas representan una magnífica ocasión para compensar ese olvido. Y que no se pueden confeccionar únicamente a partir de Wikipedia o similares: necesitan el latido de la experiencia vivida, el recuerdo del impacto de —por ejemplo— dejarse arrollar por «Israelites» a finales de los sesenta, sin entender ni la letra ni la urgencia del ritmo, mientras que te preguntas qué demonios está ocurriendo en esa isla llamada Jamaica.

Nacido el 16 de julio de 1941, en Kingston, Desmond Decres se daría a conocer como Desmond Dekker, uno de los primeros cantantes jamaicanos en lograr eco internacional. Su tema más universal fue «Israelites», aunque también impactó con «007 (Shanty Town)», «It mek» y «You can get it if you really want it». Buen artista del directo, estuvo activo hasta hace poco.

Falleció el jueves [25 de mayo de 2006] en el Reino Unido, víctima de un infarto.

Desmond Dekker ha sido una de las figuras más duraderas de la música jamaicana, poseedor de un falsete arrebatador y compositor perspicaz. Aunque la

industria fonográfica no fue generosa con él, el poderío de canciones como «Israelites» le permitió ganarse a sucesivas generaciones de oyentes, que lamentarán su muerte.

Su familia era pobre pero aficionada a cantar: varios de sus hermanos grabaron discos. Desmond, soldador de oficio, tardó en abrirse camino a través de la jungla que es la industria musical jamaicana, hasta que en 1963 llamó la atención del productor Leslie Kong. Con el respaldo de The Aces, se convirtió en una de las figuras más populares de Jamaica, acumulando docenas de éxitos durante los sesenta (en Inglaterra, eran lanzados a través de la compañía Trojan y se ganó un público interracial). Piezas como «007 (Shanty Town)», «Rudie got soul» o «Rude boy train» funcionaban como crónica de las andanzas de los *rude boys*, jóvenes marginales de guetos de la capital jamaicana.

Su cercanía a la calle le permitió asimilar los rudimentos de la fe rastafariana, que ya se difundía entre los sectores desfavorecidos de Jamaica. Fruto de esa curiosidad fue «Israelites», una urgente canción de protesta que se transformó en un enorme éxito internacional en 1969, colocándose en lo alto de las listas de países tan diferentes como Suecia y Sudáfrica. Su espesa letra incluso fue acusada de antisemitismo: Dekker debió explicar que muchos jamaicanos se sentían como los israelitas, un pueblo condenado al exilio que soñaba con la tierra prometida. «Israelites» es una canción magnética: volvería a ser éxito al reeditarse en 1975 e inflamó escenas de películas como *Drugstore cowboy* o *Miami blues*, aparte de ser utilizada en publicidad.

«Israelites» era *rock steady*, la forma musical que sirvió de puente entre el *ska* y el *reggae*. Flexible, Dekker cultivó todas esas variedades jamaicanas según se lo requería el mercado. Residente en el Reino Unido desde 1969, su carrera discográfica se atascó en 1971, cuando murió Leslie Kong, que dirigía sus grabaciones. Desmond participó en los relanzamientos del efervescente *ska*, grabando a principios de los ochenta para el sello Stiff: como respaldo contó con The Rumour, la banda de Graham Parker, y también fue producido por Robert Palmer. En los noventa, se alió con parte de los *Specials*: *Rey de reyes* se titulaba el trabajo que hicieron juntos.

Su último gran éxito fue «You can get it if you really want it», el himno positivista que Jimmy Cliff interpretaba en la banda sonora de *The harder they come*. Como el protagonista de la película, Dekker también fue robado por un buitre de la industria musical. Buena parte del *ska* y el *reggae* británicos le reconocía como padre espiritual.

MISTERIOS DE LA BOSSA NOVA

Se trata de uno de los fenómenos universales menos reconocidos: en los sesenta, la bossa fue tan grande como la beatlemania; se convirtió en una lingua franca que atravesó incluso el Telón de Acero (existen recopilaciones que demuestran que también se tocaba y cantaba en la Unión Soviética). Curioso que Brasil todavía tenga una relación ambigua con esa música. Da la sensación de que allí se considera un producto de exportación, marcado por el pecado de su origen de clase.

La bossa nova, tan esbelta y seductora, nos suena eterna. Al igual que la bahía de Guanabara, lo primero que vieron los descubridores de Río de Janeiro, parece haber estado allí desde siempre, a la espera de nuestros sentidos voraces. Pero no. Algunos incluso saben su fecha de nacimiento. En realidad, sería la fecha de inscripción en el registro: el 10 de julio de 1958, cuando João Gilberto grabó «Chega de saudade», composición de Vinicius de Moraes y Antonio Carlos Jobim, quien además ejerció de director musical.

Típicamente, esa grabación —y los otros 37 temas que hicieron para EMI— está fuera del mercado, debido a la testarudez de João, que lleva medio siglo ejerciendo de tocahuevos. Gilberto y Jobim son los principales protagonistas de *Bossa Nova: La historia y las historias*, libro de Ruy de Castro que ha publicado Turner en la cuidadosa traducción de José Antonio Montano.

Los textos de Castro, incluyendo biografías sobre Carmen Miranda o Garrincha, sirven para explicar los misterios de Brasil a los extranjeros. Pero están destinados primariamente a los brasileños, escritos para gente que comparte referencias y vivencias, que asume las fobias del autor.

El lector de fuera se asombra ante algunos sobrentendidos. Resulta que en la bossa nova latía una reacción contra el imperio del bolero y su engolado romanticismo, tan popular entre los pobres del país. Se intuye que aquella bohemia carioca tenía un punto clasista y, me temo, un inconsciente racismo. Solo en 1962 se les ocurrió conectar con los sambistas de las favelas, un encuentro alentado por los izquierdistas Carlinhos Lyra y Nara Leão. Ruy de Castro, que rechaza la música politizada, no profundiza en esos enojosos asuntos.

La bossa nova fue música de blancos, creada y escuchada por chavales de clase media o media-alta sin mucha empatía aparente por el resto de los brasileños. La bossa podía haber crecido en clubes de medio pelo, incluyendo antros de prostitución, pero fue aclamada por la *high society* de Río, que se apuntó al «siente a un cantante de bossa en su mesa», algo inconcebible con los sambistas, demasiado morenos.

La bossa parecía formar parte de un impulso brasileño para acercar su país al Primer Mundo; su labor específica era el diálogo con el sofisticado jazz

estadounidense. Una misión cumplida a la perfección: desde 1961 había *jazzmen* gringos exprimiendo las sedosas melodías salidas de Río, un fenómeno que se haría masivo —y universal— con «The girl from Ipanema».

De rebote, aquellos creadores terminaron abandonando su tierra para saciar la demanda de los sinuosos nuevos ritmos en EE. UU. Dejaron el hueco a artistas más jóvenes, el germen de la MPB (Música Popular Brasileira), que inicialmente quería depurar las influencias foráneas: es decir, el *jazz* tan querido por la élite de la *bossa*. Para vergüenza eterna, hasta Gilberto Gil participó en una manifestación que, a falta de objetivo mejor, atacaba las guitarras eléctricas.

Aun sin voluntad de iconoclasta, Ruy de Castro desmonta muchos de los tópicos que sustentan nuestra idea de la *bossa nova*. Así, Vinicius queda retratado como un poeta necesitado de derechos de autor, que intenta convertirse en el *parceiro* hijo de Jobim; el compositor prefirió tener una variedad de letristas.

Y João Gilberto parece emperrado en llevar la contra a su generación. En 1970 grabó en México la música que todos detestaban: boleros. Un hombre tímido, que se echó atrás cuando pudo saludar a Nat King Cole: «No es negro, es azul». Un tipo cabezón, que lleva 20 años de pleitos con EMI, impidiendo que circule esa música mágica que grabó entre 1958 y 1961, alegando que manipularon su obra cuando fue remasterizada. Finalmente, un malqueda entrañable: le llama Jorge Amado para que vaya a cantar ante Sartre y Beauvoir, envarados embajadores de la *intelligentsia* europea; dice que sí... y hasta hoy.

LA GAROTA INMORTAL

Cualquier visitante masculino a Brasil —especialmente, a Rio— ha tenido al menos un momento Garota de Ipanema. Aunque me urge reconocer que la banda sonora de mis recuerdos cariocas está dominada por otra canción más melancólica: O gringo, del francés Bernard Lavilliers.

Ya deben estar preparando los programas, los reportajes, los especiales dedicados a los 50 años del nacimiento de «Garota de Ipanema». Volverá a contarse que la canción realmente no se compuso en el bar Veloso, donde los lobos de la *bossa nova* silbaban al ver pasar una bella indiferente. Heloisa Helô Pinheiro pudo ser la inspiración, pero, en 1962, Antonio Carlos Jobim componía en su apartamento y

Vinicius de Moraes escribía las letras en su casa de Petrópolis. Dos profesionales, no simples bohemios de farra.

Hubo mucho de espejismo. Helô no encajaba como *chica de Ipanema*: ni sexualmente liberada ni dedicada a un oficio bonito. Era maestra de primaria, producto de una familia conservadora; su señor padre, oficial de Caballería, sería censor de prensa en los años brutales del Gobierno militar. Su madre vigilaba para que llegara virgen al matrimonio acordado con un rico heredero. Como los autores de «Garota de Ipanema» eran hombres maduros (y casados), no identificaron al objeto de sus deseos. Hasta que Vinicius lo largó en una entrevista. Jobim fue más discreto: todavía intentaría seducir a Helô antes de que pasara por el altar.

¿Una canción engendrada en estado de gracia? Hasta cierto punto: en la primera encarnación, «Menina que passa», el texto acentuaba el cansancio existencial del narrador. Al segundo intento, brotó «Garota de Ipanema». Se estrenó en agosto, en Copacabana, parte de una revista musical con Jobim, Vinicius, João Gilberto y Os Cariocas. Al microsuro llegó en enero de 1963, cantada por Pery Ribeiro.

La «Garota» llevaba una flor en el culo. Pudo quedarse en el limbo de la *bossa nova*, caviar para cariocas de clase media-alta, pero en marzo se grababa en Nueva York, ya traducida para el mercado internacional: «The girl from Ipanema». Al productor Creed Taylor se le ocurrió juntar el saxo sedoso de Stan Getz con aquellos simpáticos brasileños: Jobim, João y su entonces esposa, Astrud. Para la versión en *single*, Taylor cortó la voz de João y privilegió la de Astrud, con lo que el retrato quedó feminizado, aún más susurrante de lo habitual.

Si no fuera una música tan lánguida, diríamos que aquel disco electrizó al planeta. Universalizó la *bossa* y puso en órbita la carrera de todos los implicados. Hasta cambió la vida de la destinataria, convertida en encarnación del mujerío brasileño. Inevitablemente, fue portada de *Playboy*, primero como fruta madura (1987) y, al borde de los 60 años, en compañía de su hija (2003).

Helô también montó tiendas de ropa playera, bajo la marca de, adivinen, Garota de Ipanema. En 2001, los herederos de los (fallecidos) autores pretendieron impedir que vendiera unas camisetas con la partitura original. Indignación general: ¿no podía la musa beneficiarse de la creación que inspiró? El juez coincidió y desechó la demanda. Aparte, no fue ni la única ni la primera. Desde 1967, el citado bar Veloso, refugio de Jobim y Vinicius, funciona como Garota de Ipanema. Ese año, también se rodó una película con el mismo nombre.

Todavía hoy, la «Garota de Ipanema» musical irradia gracia, elegancia, seducción. Nos retrotrae a un mundo tan *cool* como aberrante. Me explico: revisen el magnífico libro de Ruy Castro, *Ela é carioca*, un diccionario cuyas 231 entradas —personas, lugares, establecimientos— cubren el Ipanema dorado, entre 1910 y 1970.

El tomo provoca nostalgia por aquel barrio culto, hedonista, barato. Hasta que adviertes la anomalía: realmente, ¿estamos en Río de Janeiro? El pecado original: en sus abundantes fotos, no aparecen negros, excepto algunos conductores, músicos,

vendedores. Ruy de Castro señala además los apuros de uno de los pocos vecinos de color, el guapo actor Zózimo Bulbul: era detenido regularmente por policías que no podían creer que un *negão* viviera allí. Incluso en los primeros setenta, Ipanema era un paraíso para artistas y profesionales liberales... blancos. No lo llamen *apartheid*; era un Brasil inconsciente de su racismo.

APOTEOSIS DE CALAMARO

Tengo la sensación de que Andrés ha ido dilapidando el capital de buena voluntad que acumuló durante los años noventa, cuando parecía estar en todos los discos y todos los escenarios. Nuestra relación —vivía cerca de mi casa madrileña— ha pasado por altibajos demasiado numerosos para ser evocados. Ahora, puede que me considere un antagonista, alguien que escribe cosas desagradables. Pero insisto que el peor enemigo de Andrés Calamaro es él mismo.

Pasó algo mágico con Andrés Calamaro (Buenos Aires, 1961). Estuvo desaparecido, por graves problemas personales, durante los primeros años del siglo. Sin embargo, cuando volvió al directo en 2005, había ascendido a ídolo de masas: tanto en España como en Argentina, llena estadios y polideportivos. Una consecuencia de esa marea alta es la abundancia de lanzamientos con su nombre. En estos días [verano de 2006], coincidiendo con sus actuaciones —en tándem con Ariel Rot, su compañero de Los Rodríguez— en Salamanca y Murcia, se publica el DVD *Made in Argentina 2005* y un doble disco de homenaje, *Calamaro querido-Cantando al salmón*. Los que deseen material fresco deben esperar a noviembre, cuando se edite *El palacio de las flores*, trabajo hecho junto al pionero del rock argentino, el prolífico Litto Nebbia.

Nebbia, en estos días de visita por España, no tiene dudas respecto a la fiebre Calamaro: «Aparte de las razones elementales del éxito —carisma personal, buenas letras, melodías pegadizas—, Andrés es un tipo que cae bien, primero que nada por su humildad. No se ha convertido en nada *fashion* y tampoco se ha transformado en un tarado». El propio Andrés solo puede especular: «Muchos muchachos crecieron escuchando mis discos y encontraron frases con sentido y cantes honestos».

El fervor popular se hace evidente en *Made in Argentina 2005* (DRO), que ofrece dos horas de emocionante concierto en Buenos Aires con el respaldo de Bersuit

Vergarabat, la polifacética banda que empujó a Andrés hasta que perdió el miedo escénico. Al DVD se suma un CD conteniendo media docena de canciones grabadas poco después en España, con el refuerzo de Niño Josele o Ariel Rot. El ardor argentino es especialmente llamativo: allí, Andrés juega fuerte. Invoca al general Perón y apela al sentimiento generacional, el clima de «paranoia y dolor» que acompañó al triunfo en el Mundial del 78. Eso sí, también tiene que explicar a los porteños lo que es una media verónica taurina.

Como invitados en el DVD, aparecen Litto Nebbia y Vicentico, solista de Fabulosos Cadillacs. Ambos están también presentes en *Calamaro querido*. Un doble disco de homenaje confeccionado por Sony BMG. Es un trabajo altamente comercial, que evita *El salmón* y otras zonas oscuras del cancionero calamariano, pero que contiene algunas interpretaciones de gran belleza. Andrés, siempre consciente de las jerarquías, agradece profundamente que estén presentes «maestros como Sabina, Nebbia, León Gieco, Pedro Aznar o Fito Páez, gente de la que realmente aprendí».

Tras dos discos de estudio (*El cantante*, *Tinta roja*) y un directo (*El regreso*), Calamaro lanza en noviembre *El palacio de las flores*, una producción de Litto Nebbia, rockero con un mundo melódico propio. Son canciones clásicas de Nebbia, temas compuestos a medias y hasta un bolero de Armando Manzanero. Según Andrés, «es un disco sobre la argentinidad, la distancia y la cercanía». Calamaro se ha radicado en Buenos Aires, donde ha formado pareja con la actriz Julieta Cardinali y están esperando un bebé. Mientras tanto, Andrés avanza en otro proyecto monumental, *Ineditóxicos*, una selección de las grabaciones más o menos caseras hechas entre 2000 y 2003.

Cabe pensar que la hiperactividad de Andrés es cuestión genética. Su padre, el abogado Eduardo S. Calamaro, acaba de publicar *Historia de una traición argentina*, una airada filípica contra Alfredo Martínez de la Hoz, ministro de Economía con la dictadura militar. En la solapa, el señor Calamaro informa de que está aguardando la publicación de un libro de memorias y otros dos de ensayo. Y tiene 89 años.

LA SACRISTÍA

LA PORTADA MÁS IMITADA DE LA HISTORIA DEL ROCK

Maravillosa arrogancia: con *Sgt. Pepper*, los Beatles se integraron en la historia cultural del siglo xx. Detrás, no podía ser de otra manera, encontramos conflictos económicos.

El 31 de marzo de 1967, los Beatles posaron en la sesión fotográfica que completó la portada del álbum más famoso del pop: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. La cubierta de los discos, que apenas había servido hasta entonces como envoltorio más o menos atractivo, se convirtió en ese momento en un elemento deliberado de expresión artística. Peter Blake y Jann Haworth crearon esta pieza clave del arte pop británico, la portada más parodiada de la historia, la que aclara el genio creativo de los Beatles, conscientes de su posición como referentes del arte en los sesenta. Su desafío iba más allá de la música. Ningún grupo ha tenido tanta capacidad para marcar tendencias y representar a su generación.

Fue toda una novedad: un artista reconocido trabajaba para un grupo pop de primera línea. Además, Peter Blake no era admirador de los Beatles: prefería el jazz y voces genuinamente estadounidenses como los Four Freshmen o los Everly Brothers. Pero el Londres de los sesenta se pretendía una reedición de la Florencia renacentista y la aristocracia pop tenía ínfulas de Medici: Paul McCartney había encargado un cuadro a Blake en 1966.

A pesar del tópico que atribuye a John Lennon el papel del «Beatle intelectual», quien se introdujo en los círculos vanguardistas fue McCartney. Su cicerone, Robert Fraser, dirigía una galería donde Paul conectó con Blake, Warhol, Antonioni, Claes Oldenburg o Richard Hamilton (que diseñaría otra funda revolucionaria, la del doble blanco que los Beatles sacaron al año siguiente). Fraser y McCartney concibieron la portada de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* como un santoral de figuras definitorias del siglo xx (más algunas del xix). Con su disco más complejo, los Beatles se hacían un nicho en la historia: se reconocían herederos de actores, escritores, políticos, deportistas, cómicos. Trascendían la categoría de músicos: su pasado como ídolos juveniles estaba representado por sus figuras del museo de Madame Tussaud; los únicos cantantes seleccionados eran Bob Dylan y Dion.

Sobre la envoltura ya trabajaba The Fool, un flipado colectivo holandés que había conquistado el favor de los Beatles: aparte de la funda doble, *Sgt. Pepper* debía incluir un recortable y —gran novedad— las letras. Fraser sugirió que necesitaban alguien capaz de ir más allá de una portada a la moda. Alguien como su representado, Peter Blake. También entró en el proyecto la entonces esposa de Blake, Jann Haworth. Michael Cooper, otro colega de los Stones, se encargaría de fotografiar el resultado.

Blake aceptó el reto: «No había mucha inventiva en aquel campo. Estaba el dibujo de Klaus Voormann para *Revolver*, pero la mayoría de las portadas no eran interesantes, los Everly Brothers sentados en una Lambretta y mirando hacia atrás». Blake nunca había hecho portadas de discos profesionalmente. Admiraba los estilizados diseños del sello Blue Note y se sentía ajeno a la psicodelia: rechazaba el LSD y demás drogas del momento.

Se pidió a cada Beatle una lista de 10 personajes. Ringo Starr ni se molestó en responder. George Harrison apuntó varios gurús indios. John Lennon solicitó imágenes de Hitler, Jesucristo y Ghandi... que fueron vetadas por la discográfica; sí se le admitió Karl Marx, el perverso Aleister Crowley y varios escritores desdichados como Wilde y Poe. McCartney exhibió eclecticismo: de Stockhausen a Fred Astaire, pasando por William Burroughs.

Quedaba mucho hueco; Blake, Haworth y Fraser añadieron sus favoritos. Eso explica la abundancia de artistas visuales y celebridades estadounidenses, como el humorista W. C. Fields. No faltaban *pin ups* de Vargas y Petty. Fraser hasta introdujo a un amigo, el novelista Terry Southern.

El 30 de marzo de 1967, los Beatles y asociados se juntaron en Londres para materializar la foto. Se vistieron como una banda del Ejército de Salvación, con fantasiosos uniformes confeccionados por Manuel Cuevas, sastre de Nashville. Frente a las fotos ampliadas y silueteadas, destacaban los maniqués y nueve estatuas de cera, incluyendo la de Sonny Liston, excampeón de los pesos pesados; la selección tenía cierta inclinación por los perdedores. Todo se desarrolló con rapidez y los Beatles pudieron volver a Abbey Road, donde remataban «With a little help from my friends». Un inconveniente: varios personajes fotografiados no habían dado su aprobación.

Todos se consideraron honrados, aunque Mae West protestó levemente: todavía se creía una bomba sexual y no se imaginaba relacionada con un «club de corazones solitarios». Leo Gorcey, actor infantil en los años treinta, exigió 400 dólares de compensación y se le borró de la portada: EMI controlaba la bolsa y no se distinguía por su generosidad.

Peter Blake siempre se ha quejado de la tacañería con que fue pagado su trabajo más celebrado. De hecho, ha llegado a exigir dinero por hablar sobre *Sgt. Pepper*. Moralmente, sí hubo recompensas: la portada recibiría un Grammy, uno de los pocos premios que la Academia otorgó a obras de los Beatles. Su impacto fue inmenso: en

1968, ya era parodiada por Frank Zappa, para un corrosivo disco de Mothers of Invention, *We're only in it for the money*. Lo firmaba Jerry Schatzberg, fotógrafo neoyorquino que ya había travestido a los Rolling Stones para una carátula. Luego, el diluvio. Son centenares los *collages* —para discos, libros, revistas, murales— que han recurrido a variaciones sobre *Sgt. Pepper*.

También late la polémica sobre cómo repartir la autoría entre Blake y su exmujer. Lástima que no podamos contar con la versión de Robert Fraser: el galerista, que conoció la vida peligrosa con los Stones, murió de sida en 1986.

CROWLEY, EL AMIGO DEL DIABLO

Puede parecer un personaje raro en un libro esencialmente musical. Pero Aleister Crowley ya ha sido mencionado varias veces en las páginas anteriores, por su relación (menor) con los Beatles, su incidencia en David Bowie y la obsesión de Jimmy Page por su persona y obra. Esas figuras podían apreciar su hazaña: un victoriano tardío, dotado de carisma, capaz de desarrollar sus fantasías sin esconderse demasiado. Una rock star prematura.

Este verano, las pinturas de Aleister Crowley se han colgado en prestigiosos espacios parisienses, el Centro Pompidou y el nuevo Palais de Tokio. Todo un reconocimiento para un *amateur* que, en su tiempo, exponía sin vender un cuadro. Ciertamente que, entonces y hoy, todo lo que rodea a Crowley está contaminado por su turbia fama: un mago bisexual, un drogadicto, el fundador de una secta, un dinamitero de convenciones sociales, un explotador de gente crédula.

En España, se acaba de volver a lanzar *La Gran Bestia. Vida de Aleister Crowley* (Siruela), monumental volumen —con erudita traducción del profesor Javier Martín Lalanda— de John Symonds, que trató a Crowley en sus meses finales y se convirtió en su albacea. Este biógrafo es un moralista de derechas que no se priva de vituperar al objeto de su estudio, a la vez que parece aceptar que su fundamental *Libro de la Ley* fue dictado por Aiwaz, un diabólico ángel de la guarda.

A lo largo de su agitada vida (Warwickshire, Reino Unido, 1875 - Sussex, 1947), Crowley osciló entre la búsqueda del escándalo y la necesidad de mantener cierta discreción —sus andanzas universitarias coincidieron con la condena a la cárcel de Oscar Wilde— y el misterio respecto a su organización. Conectó con los flecos más

inquietos de la masonería (la Orden Hermética del Amanecer Dorado) y supuestos continuadores de los templarios (la Ordo Templi Orientis). Creó la Estrella de Plata, que prosperó gracias a la extensión de la teosofía, los rosacruces, el psicoanálisis, el nihilismo, el darwinismo. Se hacía llamar Maestro Terión, Perdurabo, Bafonet y, naturalmente, La Gran Bestia.

Su optimismo era una forma de hipnosis. Consultaba a diario el *I Ching*, pero, demuestra Symonds, sus decisiones poco tenían que ver con las respuestas. Alentaba la publicidad sobre su persona, incluso cuando el *establishment* le consideraba un paria, que mordía a las señoras (el «beso de la serpiente») y defecaba en las alfombras. Convocó un premio al mejor ensayo sobre su obra, que otorgó a un militar. Escribió libros por docenas. No corregía, y muchos de sus textos resultan francamente intragables.

Se podría afirmar que pinchó en todo lo que intentó. No llegó a gran maestro del ajedrez, fracasó en su ascensión al K2 y demostró incapacidad para dirigir su magno experimento, la abadía de Thelema en Sicilia, una comuna pobremente dotada que languideció cuando se le expulsó de Italia. Durante tres años, las autoridades fascistas fueron tolerantes: entre otros sucesos, allí murió una hija suya y un discípulo británico. Muchas personalidades que entraron en la órbita de Crowley le negaron posteriormente, desde Tom Driberg, factótum del Partido Laborista, a L. Ron Hubbard, posterior empresario de la iglesia de la Cienciología.

Su vida personal sí fue un triunfo. Materializó su lema de «Haz lo que quieras» con asombroso descaro. Hijo de un empresario cervecero, nunca tuvo un trabajo convencional. Sus últimas décadas fueron afanosas en la búsqueda de mirlos blancos, de cualquier sexo, que le acompañaran en sus ritos eróticos y le subvencionaran un tren de vida que incluía la bebida de calidad, los buenos habanos, la comida de primera, más enormes dosis de heroína y todas las drogas conocidas (y otras exóticas, como el anhalonium, extraído del peyote).

Se acostumbró a vivir a salto de mata. Y se metía en aventuras asombrosas, incluso para un señorito calavera: participó a principios del siglo xx en una conspiración carlista, lo que permitió ostentar un nebuloso título de caballero. Pasó la Primera Guerra Mundial en Estados Unidos, escribiendo propaganda antibritánica para los alemanes; alegó luego que era un agente doble al señalar lo disparatado de sus actos, como proclamar la República de Irlanda en una motora que llevó hasta la Estatua de la Libertad, en compañía de unas cuantas putas.

En 1930, fingió su suicidio en la costa de Portugal, con la complicidad de un entusiasmado Fernando Pessoa. Contempló impertérrito en Alemania la ascensión de Hitler, a pesar de que allí tenía seguidores que terminaron en manos de la Gestapo. Su antisemitismo era una opción interesada: consideraba que no pagar por bienes y servicios equivalía a «negar el espíritu judío que ha corrompido el alma de la humanidad».

Aunque pretendía triturar los valores religiosos y morales de la era victoriana,

manifestaba una altivez imperialista que le permitía superar las circunstancias más peligrosas: maltrataba a *coolies* chinos, mató a unos delincuentes que le asaltaron en Calcuta, recurrió sin complejos a «negras y moros» para el sexo. Su audacia era una mezcla de inconsciencia y carencia de inhibiciones.

Dejó tras de sí un rastro de desastres humanos: suicidios, alcoholismo, locura, ruina. Abandonaba a sus «mujeres escarlata» y a sus alumnos cuando ya no eran útiles. Conmueven las cartas de sus concubinas de Thelema, reducidas a la indigencia pero dispuestas a conseguirle drogas o nuevos discípulos. Su mundo se hundía, pero él seguía adelante, tomando nota detallada de sus coitos, sus granos de heroína, sus dolencias, las donaciones que nunca eran suficientes. Murió en una modesta casa de huéspedes, en Sussex, a los 72 años. Según una versión, sus últimas palabras fueron: «A veces me odio a mí mismo». Le incineraron en Brighton y provocó su última polémica. Un adepto recitó su «Himno a Pan»; las autoridades municipales prometieron que nunca más permitirían que se escucharan versos paganos en su capilla. Hoy le habrían montado un parque temático.

LA VERDADERA ELEANOR RIGBY

Fácil entender la reticencia de Paul McCartney a reconocer que haya algo más que una coincidencia entre el bautizo de la protagonista de una canción suya y una homónima habitante de Liverpool. Por menos de eso, se montó la bola de «Paul ha muerto», allá por 1969. Es decir, antes de la Era Internet.

Fue una de aquellas canciones que anunciaron al mundo que los Beatles eran algo más que cronistas del amor juvenil. Publicada el 5 de agosto de 1966, «Eleanor Rigby» causó impacto por su sonido y por su melancolía. Arropado por un sobrio arreglo de cuerda que escribió el productor George Martin, Paul McCartney retrataba la estéril soledad de Eleanor Rigby, una solterona que parece vivir al servicio de un sacerdote, un tal padre McKenzie.

Durante más de 40 años, McCartney ha mantenido que el nombre de «Eleanor Rigby» era producto de su imaginación. Pero sabía más de lo que contaba. Hace poco, The Sunbeam Trust, organización caritativa, le pidió un objeto para una subasta; el exbeatle ofreció una hoja extraída de un registro de 1911 del Ayuntamiento de Liverpool. Allí está la firma de Eleanor Rigby, de 16 años, empleada en los fregaderos del City Hospital. El 27 de noviembre, el documento sale

a la venta en una galería londinense.

McCartney siempre aseguró que no sabía de ninguna Eleanor Rigby real (de hecho, a través de su agente, el exbeatle aseguró de nuevo que el personaje fue pura invención suya). Viviendo en Londres, pensó en una historia dramática tipo Annabel Lee, la creación de Edgar Allan Poe. La primera protagonista se llamaba Daisy Hawkins, pero, insistía, se llegó al nombre final a partir de la actriz Eleanor Bron (que participó en *Help!*) y la licorería Rigby de Bristol. En los años setenta, su génesis fue otro motivo de disputa entre McCartney y John Lennon: el músico asesinado llegó a declararse autor del «setenta por ciento de la letra». Los que estaban a su alrededor en 1966 recuerdan «Eleanor Rigby» esencialmente como obra de Paul, aunque cabe la posibilidad de que el irreverente Lennon intentara dejar su marca: especularon con sugerir una relación clandestina entre Eleanor y el padre McKenzie.

Según Paul, el clérigo iba a llamarse padre McCartney pero a última hora se echó atrás, temeroso de que su padre —protestante convertido al catolicismo por amor— lo malinterpretara. En ese momento, Paul abrió una guía telefónica y encontró el apellido McKenzie. Sin embargo, en 1984, un presentador de espectáculos de variedades llamado Tom McKenzie vendió al diario *The Sun* la fantasía de que él había sido inspirador de la canción.

Tom McKenzie, no obstante, dio un giro al misterio al fotografiarse al lado de la tumba de la auténtica Eleanor Rigby, que vivió entre 1895 y 1939. La lápida de la familia Rigby está en el cementerio de la iglesia de San Pedro, en Woolton (Liverpool). Es decir, justo al lado del lugar donde se conocieron Paul y John en el verano de 1957 durante una fiesta parroquial que ha pasado a los anales. Es concebible que Paul y John pasearan aquel día por el camposanto e, inconscientemente, se quedaran con el nombre de una de sus habitantes. Más exactamente, con dos: a pocos metros, se puede ver la sepultura de un padre McKenzie.

Finalmente, se trata de una anécdota. Lo que cuenta es la motivación. El pasado domingo, McCartney respondía a una encuesta de *The Guardian* sobre la muerte como (infrecuente) temática del *rock*. Explicaba Paul: «Fui afortunado por tener un padre muy majo, un caballero de la clase trabajadora que siempre nos decía que cediéramos el asiento en el autobús a las personas mayores. Eso me llevó a visitar casas de jubilados. Había un par de ancianas y yo solía ir allí, a preguntarles si necesitaban que les hiciera la compra. Cuando crecía, era consciente de esas damas ancianas y solitarias. De eso trata “Eleanor Rigby”, del hecho de que alguien muriera y nadie se enterara».

ESPIANDO A LOS BEATLES

Los Beatles y sus congéneres revolucionaron las costumbres de buena parte de la sociedad británica. Sin embargo, ciertos elementos del establishment les consideraban al menos un síntoma de la decadencia moral del antiguo Imperio. Era algo más que un lugar común retórico. Recuérdese que, en 1968, un magnate periodístico, Cecil H. King, intentó embarcar a Lord Mounbatten, uno de los más populares miembros de la familia real, en un golpe militar. Cabe imaginar que los que compartían esa mentalidad paranoica no tuvieron escrúpulos morales a la hora de ordenar una discreta vigilancia de los músicos melenudos.

Los National Archives, alojados en Kew Gardens, a cuarenta minutos del centro de Londres, son una de las joyas de la Corona británica. Literalmente: sus contenidos tienen *crown copyright*. Pero también están abiertos a sabuesos curiosos como el italiano Mario J. Cereghino, coautor de libros de investigación como el reciente *Che Guevara: top secret*. Se le ocurrió indagar lo que allí había sobre los Beatles y ha encontrado un pequeño tesoro.

Para las autoridades británicas de la década de los sesenta, los Beatles fueron mucho más que un fenómeno sociocultural: supusieron un alivio para la balanza de pagos. Abrieron un insospechado apartado exportador, que abarcaba desde la música pop hasta la moda y el turismo relacionados con el *swinging London*.

Los vientos políticos soplaban a su favor y traían aromas proletarios: el Gobierno conservador, humillado por el escándalo Profumo, fue reemplazado en 1964 por un Gabinete laborista, con Harold Wilson —miembro del Parlamento por Liverpool— como primer ministro. Treinta años antes de que Tony Blair se arrimara al *brit pop*, el astuto Wilson se subió rápidamente al carro de los Beatles. Buscó oportunidades para fotografiarse a su lado y se encargó de que, en 1965, Isabel II les nombrara MBE (miembros de la Orden del Imperio Británico). Tal honor se administraba con tacañería: no se extendió a su manager, Brian Epstein, posiblemente a causa de su reconocida homosexualidad. Aun así, la distinción causó una polémica muy *british*: varios veteranos de la II Guerra Mundial devolvieron sus medallas al palacio de Buckingham, alegando que se sentían insultados al encontrarse en compañía de unos «melendos chillones».

Los Beatles también proporcionaron quebraderos de cabeza a los burócratas del Foreign Office. A principios de 1964, un parlamentario preguntó por un feo incidente que tuvo por escenario la Embajada británica en Estados Unidos. Tras un concierto en el Washington Coliseum, los músicos recibieron una invitación para conocer la embajada, donde se celebraba aquella noche un baile de caridad. La noticia se difundió y muchos fans se apuntaron al evento. Cuando los Beatles aparecieron en el salón de baile, fueron avasallados por docenas de personas. Alguien sacó unas tijeras

y cortó un mechón de la melena de Ringo Starr, que luego confesó sentirse aterrado ante un acoso tan inesperado.

Según el *Daily Express*, la hija de un diplomático era quien manejaba la tijera. Los responsables de Asuntos Exteriores removieron el cielo con la tierra hasta lograr determinar que la culpable era una estadounidense de 18 años; localizaron igualmente una carta del representante, Brian Epstein, en la que agradecía al embajador David Ormsby-Gore la hospitalidad demostrada durante su visita a la capital de EE. UU.

Convertidos en respetables miembros de la Orden del Imperio Británico, las giras de los Beatles generaron informes reservados sobre sus andanzas por otros países. El correspondiente a la visita a Japón en 1966 tiene siete folios extremadamente detallados, donde se hacen cálculos sobre los costes del despliegue policial (30.000 libras) y se reconoce que despertaron oposición tanto en los periódicos comunistas como en sectores nacionalistas; estos últimos lamentaron que actuaran en el Budokan, un recinto reservado hasta entonces a las artes marciales japonesas. El autor del informe, el encargado de negocios de la embajada, consideraba que fue un gran éxito comercial y sugería que la industria textil británica aprovechara la pasión por la estética *mod* y la moda Carnaby Street. Solo se criticaba a los Beatles por la brevedad de sus conciertos: «Tocaron media hora mientras [el pianista Arthur] Rubinstein, que por las mismas fechas se presentaba en Tokio, ofreció un recital completo». Pero, se aseguraba, los miembros del cuarteto defendieron gallardamente el pabellón imperial: se mostraron «simpáticos, ingeniosos y dotados de talento».

Un dossier del Tesoro británico también revela que podían ser unos ingenuos. En el verano de 1967, sus abogados solicitaron 120.000 libras esterlinas en divisas para la compra de Aegos, una isla griega de 320.000 metros cuadrados, más unos islotes cercanos. Esa cantidad incluía la renovación de cinco casas de pescadores, donde se supone que vivirían idílicamente los Beatles y sus acompañantes, junto a la playa y los olivares.

La petición desató gran debate en el departamento. Se reconocía la aportación de los Beatles a la economía británica (estimada en unos 27 millones de libras) y su necesidad de tranquilidad para crear, pero el principal problema residía en que en el Banco de Inglaterra solo quedaban 30.000 libras del fondo destinado a la compra de propiedades en el extranjero. Eran tiempos de control extremo sobre el movimiento de capitales.

Lo extraordinario es que nadie se planteó las dimensiones políticas del hecho de que los Beatles se instalaran, aunque fuera para temporadas breves, en Grecia. Pocos meses antes, un cónclave de coroneles había dado un golpe militar e instalado una dictadura particularmente idiota y cruel. En el círculo de los Beatles se había colado Alexis Mardas, un ingeniero electrónico que era hijo precisamente de un oficial de inteligencia comprometido con la junta golpista.

Todavía faltaba más de un año para que los Beatles (o John Lennon, para ser más exactos) se politizaran. Además, el régimen de los coroneles no resultaba

particularmente aberrante para el Gobierno británico, que —desde la II Guerra Mundial— armó y alentó a los sectores anticomunistas de la sociedad griega, tolerando incluso las actividades de escuadrones de la muerte en Chipre.

El citado Mardas había fascinado a los músicos con varios artilugios de su creación y se ganó el apodo de Magic Alex. Fue nombrado responsable (y accionista) de Apple Electronics, una división de la empresa grupal, que debía comercializar sus inventos. Pero Magic Alex fue incapaz de sacar adelante sus ocurrencias y se estrelló cuando prometió a los Beatles un recinto para grabar con 78 pistas (en Abbey Road se trabajaba entonces con mesas de cuatro pistas); no logró un estudio funcional.

El proyecto de refugiarse en Grecia naufragó en el otoño de 1967. Tenía demasiado de fantasía a lo Guillermo Brown —¡cuatro músicos trabajando aislados, al sol del Egeo!— y finalmente se desechó cuando surgieron gastos extras y complicaciones legales por la parte griega. El último certificado del Banco de Inglaterra ratifica que no se usaron las divisas (56.000 dólares) destinadas a la adquisición de la isla.

Un inciso: Alexis Mardas protagonizó algunas otras aventuras infames en la biografía de los Beatles, como intentar seducir a Cynthia Lennon para allanar el camino al divorcio de John. En los setenta, tras renunciar a su puesto en Apple, Alexis se reinventó como experto en seguridad. Desarrolló un blindaje para coches supuestamente infalible y se alió con Constantino, el depuesto rey de Grecia, para vender sus sistemas de protección a diferentes monarquías (aparentemente, el príncipe Juan Carlos envió un automóvil a Inglaterra para que fuera blindado, lo que no pudo hacerse). El negocio se frustró cuando el sultán de Omán y el rey Hussein de Jordania comprobaron que, sometidos a fuego graneado, los vehículos «mágicos» podían explotar.

Algunos de los documentos recuperados por Mario J. Cereghino incluyen recortes de prensa: funcionaba un servicio que escudriñaba los periódicos en busca de noticias de posible interés para los diferentes departamentos gubernamentales. Conviene saber que, en 1968, los Beatles dejaron de poseer su implícita inmunidad. Coincidió con la radicalización de Lennon, conmocionado por el Mayo francés y otras revueltas políticas. El 18 de octubre, la policía encontró marihuana en su piso y, en compañía de Yoko Ono, fue detenido. Lennon consumía drogas, pero aseguraba que, en aquella ocasión, todo fue un montaje; el responsable, el muy temido detective Pilcher, terminaría más tarde en la cárcel. El asunto se cerró con una multa de 150 libras, pero crearía peliagudos problemas a Lennon en los setenta, cuando la Administración de Nixon quiso expulsarle de Estados Unidos.

Era un aviso. Uno de los documentos recuperados por Cereghino es obra de la Policía Metropolitana, que respondía a la denuncia de George William Colmes, un contable de 64 años que declaraba ser aficionado a visitar exposiciones de pintura y escultura. El 17 de enero de 1970, de camino a su oficina, pasó delante de la London Arts Gallery, en el número 22 de New Bond Street. Se anunciaba *Bag one*, una

muestra de litografías de John Lennon. Lo que vio allí le escandalizó y corrió a contárselo a un sargento de la comisaría más cercana:

«Los primeros dibujos parecían infantiles. Pero los otros me horrorizaron. Eran caricaturas exageradas y distorsionadas que reproducían relaciones sexuales de naturaleza repulsiva y desagradable. Sinceramente, me indignó y me enfermó que una mujer fuese retratada en semejantes posturas. Me sentí contaminado por el mero hecho de ver esos dibujos. El pensar que un hombre pudiera usar así a su esposa, ni siquiera se trataba de una modelo desconocida, convierte la institución del matrimonio en una farsa. Si pienso que mi madre, mi mujer o mi cuñada podrían ser reducidas a algo semejante por Lennon o los que organizaron la exposición, me pregunto adónde ha ido a parar la decencia».

Aparentemente, no fue el único visitante indignado (según una interpelación parlamentaria, podrían estar teledirigidos para facilitar la intervención policial). Al día siguiente, una delegación de Scotland Yard visitó la exposición con intenciones poco amistosas: se decretó su clausura y se confiscaron ocho litografías de contenido sexual. En la denuncia por obscenidad a los propietarios de la galería se especifica que «las litografías ilustran la relación de Lennon con Yoko Ono, su matrimonio y su consecuente actividad sexual. Se observan los siguientes actos: 1. Yoko Ono hace una felación a John; al dorso está la leyenda: “El instrumento de John en la boca de Yoko”. 2. John le hace un cunnilingus a Yoko. 3. John tiene relaciones sexuales con Yoko; al dorso leemos: “John posee a Yoko por detrás”. 4. Alguien ejecuta un cunnilingus a Yoko mientras otra figura le besa el seno. 5. Las otras cuatro ilustran a Yoko en poses desmañadas que enfatizan su vagina».

La fiscalía insistió en que el nombre de Lennon atraía a un público joven a la galería y que el artista buscaba un beneficio económico como un vulgar pornógrafo: cada litografía se vendía a cuarenta libras. De paso, también mencionaba su condena de 1968 por posesión de cánnabis. Sin embargo, el juez tenía muy presente el follón provocado por el proceso a *El amante de lady Chatterley* y el caso fue rechazado.

Lo que todavía no ha salido a la luz pública es el seguimiento de John Lennon por el servicio secreto británico, el MI5. Nunca se ha confesado oficialmente tal vigilancia, pero el FBI estadounidense ha reconocido poseer copias de esos informes, que se niega a revelar por proceder de «un Gobierno extranjero». Un espía inglés arrepentido, David Shayler, tuvo oportunidad de hojear los legajos de Lennon y ha contado que allí se detallaba que había financiado diversas causas izquierdistas, incluyendo el Workers' Revolutionary Party, grupo trotskista que contaba con Vanessa Redgrave en sus filas. También pagó multas a manifestantes que protestaban contra el *apartheid* sudafricano y subvencionó a Michael X, un autoproclamado líder del *black power* que terminaría ahorcado en Trinidad, por el asesinato de una mujer blanca. Lo que despertó la mayor hostilidad fue su identificación con los católicos de Irlanda del Norte; se ha sabido que Lennon estuvo dispuesto a dar un concierto a favor de las familias de prisioneros del IRA.

El último documento hallado en los National Archives es el más frío, pero, con sus ristas de cifras, transmite una cierta melancolía. Llegó al Tribunal Supremo y se sumó a la demanda de Paul McCartney contra sus tres compañeros, materializada el último día de 1970. Con fecha 20 de abril de 1972, la empresa de auditoría Arthur Young McClelland Moores presentaba las cuentas de The Beatles and Co. correspondientes a los años 1970 y 1971. Parafraseando a Lennon, era la confirmación de que «el sueño había acabado».

SEXO, DROGAS Y MICRÓFONOS OCULTOS

En las fronteras de la conSPIROparanoia funcionan «investigadores» que explican las muertes de los titanes musicales de los sesenta, de Hendrix a Lennon, como el resultado de mortíferas acciones gubernamentales. Cuesta creer que los colegas de los chapuceros espías del Watergate fueran capaces de desarrollar con éxito semejantes planes asesinos. Pero sí es cierto que muchos cantantes fueron vigilados por los G-men.

Parecen delirios alucinógenos de James Ellroy pero responden a una realidad documentada: el FBI y otras ramas del Gobierno estadounidense investigaron a intérpretes de *rock*, *folk* o pop. Lo explica el historiador italiano Mimmo Franzinelli en su reciente libro *Rock & servizi segreti*.

El interés del FBI por la farándula derivaba de su fundador, J. Edgar Hoover, que asumía que cualquier información daba poder. Desfilaban los presidentes, pero Hoover se mantenía, gracias a su perfil mediático... y sus dossieres. En su momento, los trapos sucios de Frank Sinatra servían para presionar a los Kennedy, que compartían su debilidad por la carne femenina. Sus criterios eran misteriosos: del *showman* Liberace no se registró su homosexualidad, sino su afición a las apuestas clandestinas.

Al irrumpir la contracultura a mediados de los sesenta, el número de subversivos se multiplicó. No pasaba inadvertido Jim Morrison cuando gritaba, con los Doors, «queremos el mundo y lo queremos ahora». Muchos pretendían graduarse de la retórica a la acción. Grace Slick, cantante de Jefferson Airplane, estudió con la hija de Richard Nixon; invitada a la Casa Blanca, se presentó con el activista Abbie Hoffman: reconocieron luego que planeaban deslizar LSD en la copa del presidente.

No les permitieron entrar.

El gusto por las drogas facilitaba la labor: los pillados con alguna sustancia ingresaban en las listas de «sospechosos a vigilar». Pero, al recurrir a informantes de ese submundo, se colaban bulos: quedó constancia de un chivatazo que explicaba la renuencia de Elvis a ir de gira por Europa como una consecuencia de... «su adicción psicológica a la cocaína».

La obsesión de Hoover por la música popular tenía cierta lógica. Databa de los años treinta: como Hollywood, los círculos del *folk* estaban penetrados por bolcheviques de nuevo cuño. El Partido Comunista de EE. UU. seguía perrunamente las consignas de Stalin, convirtiéndose en objetivo legítimo para el FBI aun antes de la guerra fría. Dado que las directrices de Moscú priorizaban la concienciación de la minoría negra, el PC reivindicó la música afroamericana. Los legendarios conciertos *From spirituals to swing*, celebrados en 1938 y 1939, fueron organizados por *New Masses*, la revista cultural del PC; en su primera edición, apoyaba explícitamente la causa de la República española frente al franquismo. Daba la cara John Hammond, productor discográfico que fungía como compañero de viaje: difundió la falacia de que Bessie Smith murió al no ser atendida en un hospital para blancos de Misisipi.

Se jugaba duro. Tras negarse a contestar al Comité de Actividades Antiamericanas, Pete Seeger se enfrentó a una condena de 10 años; se libró en segunda instancia. También sus alumnos fueron escrutados, desde Joan Baez a Arlo Guthrie. Se dispararon las alarmas cuando el beligerante Phil Ochs proclamó que la única esperanza para la revolución consistía en alguien que fundiera el carisma de Elvis con la ideología de Che Guevara, papel que se atribuyó él mismo. Amigo de todos ellos fue Bob Dylan: su sonado alejamiento del *folk* izquierdista en 1965 pudo obedecer también a razones de autopreservación; abierta la veda de los asesinatos políticos, ejercer de «profeta de la juventud» equivalía a ser un blanco demasiado visible.

El caso Watergate supuso el desprestigio de aquellas acciones clandestinas: se disculpaban los excesos contra comunistas y negros levantiscos, pero hubo indignación cuando «los hombres del presidente» fueron atrapados espiando al Partido Demócrata. El minucioso Comité Church destapó las miserias del Counter Intelligence Program que el FBI pilotó entre 1956 y 1971, sin olvidar las hazañas de la CIA fuera del país.

La revelación de unas indignidades que empañaban la autoestima de la democracia estadounidense sirvió para reforzar la Ley de Libertad de Información, que permite acceder a expedientes confidenciales. Conocimos así la inquina de la Administración de Nixon contra John Lennon: el FBI desarrolló una campaña de espionaje y hostigamiento, en la creencia de que el exbeatle lideraba actividades revolucionarias y que debía ser expulsado de Estados Unidos. No había xenofobia: se acosó igualmente al director y compositor Leonard Bernstein.

No crean que semejantes tácticas eran exclusiva de Washington. En *Rock &*

servizi segreti, Franzinelli recuerda que Fabrizio de André, hoy entronizado como una de las glorias de la música italiana, fue controlado durante los setenta: la policía secreta sospechaba que compraba tierras ¡para esconder a las Brigadas Rojas! Aparentemente, nadie observaba cuando el cantautor y su esposa fueron secuestrados por bandoleros sardos. Sufrieron cuatro meses de pesadilla, hasta que la familia pagó el rescate.

EL RUFIÓN MÁS AFORTUNADO DEL MUNDO

Deberían haberlo bautizado Vida de un egotista. Tiene a su alrededor un extraordinario bestiario humano, pero los secundarios solo existen por su interacción con Keith. Entran en escena, desaparecen, mueren sin que el señor del castillo se preocupe mucho. Se supone que esa crudeza emocional forma parte del carácter de Richards. Le falta capacidad para verse desde fuera del circo: puede alardear de ser el mayor pirata del rock pero realmente estamos hablando de los privilegios del millonario, sin ninguna implicación social.

Convertida hoy en materia de *best seller*, conviene recordar que la leyenda negra de Keith Richards esconde una laboriosa mitificación. Cuando salió a la superficie, era un cachorro de ojos muy abiertos, marcado por el acné, eclipsado por pavos reales de la categoría de Brian Jones y Mick Jagger. Carecía de elocuencia frente a los micrófonos y brillaba poco como guitarrista.

Cierto que los Stones maduraron tarde: por mucho que uno pueda amar *Aftermath* y *Between the buttons*, solo salen de la sombra de los Beatles (¡y Dylan!) con *Beggars banquet*, publicado a finales de 1968, cuando delimitan un sonido y un universo temático inconfundibles. Con la inestimable ayuda de torpes policías de varios países, Keith Richards se recicla en Enemigo Público número 1 de la civilización occidental.

Por voluntad propia, asciende a cabecilla de la pandilla de los malos: Mick Jagger elige esconderse en la *jet set*. Casado y precavido, cede foco mediático a un Keith encantado de difundir *urbi et orbi* su estilo de vida y su evangelio del *rock*. A principios de los setenta, los Stones ofrecen acceso total a cineastas y escritores como Robert Greenfield, Stanley Booth, Robert Frank, Terry Southern, Truman Capote. Este último es demasiado estrellona para aprovecharlo, pero el resto acude al rico

panal de Keith, un dispensario de drogas y grandes anécdotas abierto 24 horas al día. Así se amplifican las gestas del Vampiro de Dartford, luego reiteradas en diez mil reportajes y quinientos libros.

Con esos antecedentes, sonaba disparatada la cifra de cinco millones de euros que la editorial pagó para que Keith «escribiera» su biografía. Primero, ya conocíamos las partes más sabrosas. Segundo, hace más de 40 años que esta criatura dejó de habitar el mundo real: un libro de esas características requiere un grado de empatía con el lector potencial. Tercero, imposible imaginar a alguien tan perjudicado poniéndose a transcribir —¡con esas manos de pesadilla!— sus recuerdos. Pero tantos millones de dólares permiten contratar a un negro de primera, James Fox.

No, no el actor de *Performance* (por cierto, otro más entre tantos supuestamente damnificados por el remolino de los Stones). Este James Fox es el autor del libro *White mischief*, sobre la turbulenta conducta de unos prósperos colonos británicos, luego transformado en película (*Pasiones en Kenia*, 1987), asunto muy del agrado de Keith, siempre interesado en exponer la hipocresía de la clase dirigente. Además, Fox está casado con Bella Freud, hija de Lucian y bisnieta de Sigmund; Richards es muy sensible a las grandes dinastías.

Richards simpatizaba con Fox, a partir de una entrevista para el *Sunday Times*, donde le sorprendió indagando por su técnica guitarrística. Para la confección de *Vida*, el plumilla tuvo derecho a un número indeterminado de charlas que, a veces, se desarrollaron en paraísos tropicales pero sujetas a los caprichos de Richards: los días que le apetecía y a horas intempestivas, sin orden cronológico, con música a buen volumen.

Una vez vaciadas las cintas, Fox relleno el esqueleto con el baúl de los recuerdos: cartas, diarios y las evocaciones de compañeros de viajes. Un coro eficaz, que incluye desde Freddie Sessler, ilustre proveedor de cocaína farmacéutica, hasta la modelo Kate Moss; obviamente, todos avivan el sahumero. Por el contrario, no participan los personajes peor tratados: Jagger, Anita Pallenberg, Mick Taylor, Bill Wyman.

Hagiografía, claro, pero la genialidad de James Fox consiste en proporcionar consistencia a una historia desparramada y preservar la oxidada voz del canalla. Al final, a lo largo de una semana, le leyó en voz alta el manuscrito; como buen productor, Keith realizó cortes y añadidos.

La narración en primera persona logra que hasta los episodios más sobados adquieran intensidad. Y se mantiene un equilibrio digno: se detallan sus grandes hazañas, incluidas las cagadas, pero también se examina el proceso de creación, los misterios del trabajo grupal, su pasión por la música. Sin embargo, no esperen actos de contrición.

Por ejemplo, este Drácula alardea de sus biorritmos: «Durante muchos años, he dormido, como media, dos veces por semana, lo que significa que me he mantenido consciente a lo largo de tres vidas». Envidiable, pero ese desarreglo supuso un infierno para la familia, el entorno profesional y los propios seguidores. Si los

espectadores tienen que esperar tres horas, que sea: «Nadie había dicho que el concierto fuera a empezar puntual».

Son las miserias de mediados de los setenta, cuando Keith se mueve en coche por Europa con su hijo Marlon, responsable de despertar y vestir a su padre: nadie más se atreve, ya que el músico se cabrea y saca la pistola. Cuando Richards se entera de que ha muerto su hijo Tara, de dos meses, no suspende la actuación de esa noche ni vuelve para arrojar a la madre hundida, a sesenta minutos en avión: «Lo único que me hizo seguir adelante fue Marlon y el trabajo diario que suponía cuidar a un niño de siete años cuando estás de gira». Fantasía pura: es Marlon quien cuida de su progenitor —«papá, que te estás durmiendo»— y le avisa de que debe deshacerse de las sustancias ilegales cuando se acerca otro paso fronterizo.

Es un *modus vivendi* intransferible. Su consejo para aspirantes a explorar el seductor piélagos de las drogas duras no tiene precio: «Consume siempre la mejor calidad». Lo dice alguien que —aquí no se confirma— recibía un suministro federal en cada parada de una gira estadounidense, por acuerdo entre el FBI y la empresa patrocinadora.

Imposible renunciar a la valoración moral del sospechoso cuando él mismo dispara a diestro y siniestro. Ahora se cubre con la radiante armadura del caballero medieval, leal con sus amigos y cortés con las damas, pero Keith puede ser expeditivo con los más débiles. Cuando los primeros Stones prescinden, por cuestión de imagen, de Ian Stewart, miente sin pudor: «El contrato con Decca hizo que Stu tuviera que bajarse en marcha: seis tíos son muchos tíos y el que sobra es evidentemente el pianista». Para tranquilidad de su conciencia, Stewart muestra una fidelidad perruna y se vuelve a alistar como *road manager*. Seis años después, no sufre al expulsar a Brian Jones.

El líder inicial del grupo ha degenerado en lastre y además es un enojoso recordatorio de la «traición» que supuso arrebatarse la novia, la salvaje Anita. En 1969, tal despido tiene lógica empresarial, aunque se ensucie unos días después por la extraña muerte de Brian en su piscina. Hoy sabemos que Keith superaría en todo —disfuncionalidad, magnetismo para los problemas, perversidad— al desdichado Jones.

Para entonces, Keith ha ascendido a ingrediente esencial de los Stones, gracias a la alianza con Jagger y su creciente perfil público. La organización que les rodea se ha sofisticado: un escuadrón de economistas, médicos y abogados les otorga protección total. De hecho, *Vida* se abre con un característico patinazo de Keith. Desoyendo los consejos de los nativos, se empeña en viajar en automóvil por territorio hostil (Arkansas) cargado de drogas, alcohol ilegal y algún arma prohibida. Se relata ahora como una comedia de paletos sureños, con *sheriff* irascible y juez borracho, pero asombra la estupidez del desafío inicial.

No siempre fue así. *Vida* desmenuza los orígenes de Richards, hijo único de una familia proletaria que se rompe cuando la madre, Doris, se marcha a vivir con *el tío*

Bill, un taxista. Un chico despierto que asimila pronto que, para librarse de los matones, mejor buscar un amigo bruto (con el tiempo, se hará inseparable de sus guardaespaldas, comenzando con Tony El Español). Y con mucha potra: justo a tiempo, se beneficia de la eliminación del servicio militar y puede ingresar en una *art school*, institución pensada para fabricar diseñadores, pero que fue la cantera del pop británico más audaz de los sesenta.

Los momentos más conmovedores de *Vida* corresponden al Richards desconocido. El periodo de aprendizaje del *blues*, con divertidos encuentros con la secta de los puristas. El terror de ser zarandeado por una turba de fans histéricas. La primera visita a Estados Unidos, donde mantiene un idilio con la futura Ronnie Spector. El pasmo de encontrarse a su ídolo Muddy Waters pintando las paredes de su discográfica («imposible», dicen los que trataban entonces al *bluesman*). La resignación con que asume que su representante neoyorquino, Allen Klein, les ha birlado limpiamente sus grabaciones anteriores a 1971.

Toda esa inocencia se pierde con su (auto)promoción a símbolo del *rock*. Surge entonces el forajido que se identifica con los presidiarios, aunque solo haya pasado un día en la cárcel. El fantasma que planifica visitas a camellos como si fueran atracos a bancos. El defensor de la autenticidad que debe burlarse de las pretensiones de Jagger, sin terminar de reconocer que la longevidad comercial del grupo es obra suya. El egocéntrico que desprecia a los grupos surgidos después de los sesenta, aparte de algunas triviales comparaciones con los Sex Pistols. El cínico que se ríe de las creencias de los *rastas* jamaicanos, pero presume de haber sido aceptado en sus rituales. El espantapájaros maquillado que, no lo olvidemos, facturó los *riffs* que definen el *rock* de los sesenta y los setenta.

LENNON, ÁNGEL Y DEMONIO

Su absurda muerte tuvo un chocante efecto secundario: elevó a los altares a un tipo no particularmente pacífico, propenso a dejarse arrastrar por farsantes, políticamente ingenuo. Un cínico atormentado por la mala conciencia hasta que decidió llevar la vida del potentado jubilado. Y un músico que, en solitario, cedió demasiado a la tentación del mínimo común denominador. Amamos a Lennon, pero no nos creemos su biografía oficial.

Fue la noche del 8 de diciembre de 1980. Cinco disparos acababan con el músico más carismático de los sesenta. Mark David Chapman, en su retorcida mente, pretendía justificarse argumentando que castigaba a un líder que no vivía lo que predicaba, pero provocó justamente el efecto contrario del desenmascaramiento de un hipócrita: en estos 30 años John Lennon ha sido consagrado como uno de los apóstoles del siglo xx, a la altura de Ghandi o Martin Luther King.

Morir como mártir tiene esas consecuencias cegadoras. Lennon se ha convertido en el Gran Pacifista, el visionario que pretendió cambiar el mundo y pagó con su vida. Se le supone enfrentado con todos los poderes: un radical indomable. Sus recursos musicales parecen infinitos: se le considera el genio de los Beatles. Además, ¡el hombre que siempre decía la verdad!

En general, los infinitos libros y documentales sobre Lennon tienden hacia la hagiografía. Se nota la pesada mano de la viuda: como legataria, Yoko Ono puede prohibir el uso de las canciones del difunto, incluyendo las letras, si el proyecto no muestra el respeto debido. Una precaución comprensible pero que difumina su verdadero perfil.

Al otro extremo, los libros desmitificadores. Son trabajos parciales, en todos los sentidos. El más difundido es *Las muchas vidas de John Lennon*, ahora reeditado por Lumen. Su autor fue un asesino (literario) a sueldo, Albert Goldman, que explotaba el filón hallado con su despiadada demolición de Elvis Presley. Buen sabueso, Goldman comprendió que cualquier famoso deja una pista de colegas resentidos, amigos traicionados, empleados despedidos. Sus hallazgos, desdichadamente, estaban comprometidos por su posición de partida: todo lo apuntaba en la columna del «debe».

La mala baba de Goldman todavía asombra. Especula —y disculpen la sordidez del ejemplo— con un viaje de Lennon en solitario por Asia en 1976; el biógrafo carece de información, pero se apresura a imaginarle visitando los burdeles de Bangkok, acostándose con jovencitos de ambos sexos, consumiendo la marihuana y la heroína locales. Sin embargo, sabemos que John solía desmelenarse en compañía de amigotes y que procuraba pasar desapercibido cuando carecía de ese escudo. Como recuerda jocosamente Keith Richards en su *Vida*, Lennon aguantaba mal el alcohol y las drogas; cuesta creer que se pusiera tan alegremente en peligro y en evidencia.

En realidad, John no siempre estuvo a la altura de sus ideales. Violento en su juventud, podía ser cruel con las personas de su entorno, desde su embelesado mánager, Brian Epstein, a su primera esposa, Cynthia, y el hijo de ambos, Julian. El conflicto con Paul McCartney pertenece a otra categoría: machos alfa chocando sus cornamentas. Posiblemente, no había manera de mantener en 1969 el prodigioso taller de creatividad que fueron los Beatles, pero corresponde a Paul el mérito de conseguir prolongar su vida productiva, aunque su liderazgo ahondara los celos

internos.

Fue un mal trueque: un grupo en la cúspide —*Abbey Road*— por cuatro solistas irregulares. Tras el encuentro con Yoko, John cambió el *chip* y enfatizó la sinceridad por encima del arte universal. Sus discos de los setenta son apasionantes testimonios de su indagación personal, pero no resisten la comparación con su obra anterior. Y la trastienda resulta embarazosa. El santo pacifista también donó dinero al IRA y subvencionó a Michael X, un autoproclamado profeta del *black power*, luego responsabilizado de un doble asesinato. El gran cínico se dejaba engañar regularmente por buscavidas y charlatanes.

En la narración dominante, son sus días de agitación antisistema los que dominan sobre la etapa de encastillamiento en el Dakota. El rockero con camisa militar, una canción para cada causa, cuatro años después se vestía de etiqueta para acudir a la toma de posesión de Jimmy Carter en Washington. No hay truco, ambos son el mismo Lennon: esa madeja de contradicciones explica nuestra continua fascinación por el personaje. No era ni el monstruo inventado por Albert Goldman ni el virtuoso romántico salido del Photoshop de Yoko Ono.

POR QUÉ NOS FASCINAN LAS VIDAS DE LOS CANALLAS

Vida, el ya comentado libro de Keith Richards, tuvo un impacto descomunal. La autobiografía ya forma parte de las opciones profesionales de las estrellas del rock, igual que el desenchufado o el disco de duetos. Vuelven a los focos figuras quizás olvidadas. Famosos y secundarios intentan implantar su versión del pasado. Todos son ventajas: aunque son peinados por los abogados, permiten arreglar viejas cuentas. Y nosotros disfrutamos, por muy tramposos que resulten los textos.

La industria editorial ha descubierto un nuevo filón: las autobiografías de las estrellas de *rock*. Atraen a un público multigeneracional —desde veteranos aficionados a jóvenes curiosos— y causan revuelo mediático. Atención: aparentemente, se busca lo contrario de las hagiografías, las vidas de los santos. Son libros a calzón quitado, con grandes cantidades de sexo, drogas y lo que se llama coloquialmente *rock & roll* (es decir, actos fuera de las normas). Su arco narrativo suele desembocar en una moraleja, una lección para los tiempos presentes. Da lo mismo que sean obra de *ghostwriters* (es decir, negros), escritores cuyo nombre se

evita o aparece en un cuerpo pequeño: se venden con el imprimátur de la estrella y queremos creer que ofrecen la verdad.

Hablamos de productos para un mercado masivo e internacional. Keith Richards recibió siete millones de dólares por su *Vida* (Global Rhythm), cantidad suficiente para pagar a un sufrido escriba, James Fox, que grabó sus parlamentos y luego fue rellenando los huecos. Pero luminarias menores pueden aspirar a embolsarse tres millones de dólares. Eso cobró Sammy Hagar por *Red: my uncensored life in rock* por revelar intimidades de su paso por el grupo Van Halen (y sus experiencias con alienígenas). Idéntica cantidad recibió Billy Joel.

No importa: casi cada semana se anuncia un nuevo proyecto. Pete Townshend, cabecilla de los Who, trabajó durante varios años en una editorial de primera división, Faber and Faber. Sin embargo, ahora necesita explicarse: en 2003, fue detenido por consumir pornografía infantil vía Internet; su excusa fue que investigaba la zona oscura de la Red. Yoko Ono se ha comprometido a entregar su autobiografía en 2015. Aunque su imagen ha mejorado en las últimas décadas, aún hay demasiada gente que la acusa de ser la cuña que rompió a los Beatles e incluso la responsabilizan del silencio creativo de John Lennon durante la segunda mitad de los sesenta.

Un caso especial es el del casi octogenario Jerry Lee Lewis. El pionero del *rock & roll* y estrella del *country* promete ahora contarlo todo. Es la última oportunidad para justificar una vida tan salvaje que supera la imaginación de los novelistas especializados en lo que se llama «gótico sureño». Más complicado será sacar oro de las andanzas de Gregg Allman: para el gran público, el cantante de los Allman Brothers es simplemente «el rockero que estuvo casado con Cher». Pero tiene mucho de vida ejemplar: tras décadas de excesos, Gregg se salvó por los pelos tras un trasplante de hígado. Eso funciona muy bien en los *talk shows* televisivos: el canalla que se arrepiente.

Julián Viñuales habla de «pornografía confesional» y no cree que sea un manjar exclusivo para el lector estadounidense. El responsable de la barcelonesa Global Rhythm Press, que publica referencias de *jazz* y *rock*, reconoce «una suerte de voyeurismo, un irreprimible deseo de hurgar en las andanzas de nuestros ídolos; quizás con la inconfesable esperanza de tropezar con un atisbo de iluminación en el empeño».

Eso requiere franqueza y no todos los protagonistas están dispuestos al *strip tease*. Las memorias de Billy Joel estaban en producción cuando el autor de «Piano man» decidió que no le apetecía compartir sus intimidades. Son cuestiones delicadas: Robbie Robertson, el hombre de The Band, ya ha despedido a dos de los negros que le propuso su editorial: insistían en más carnaza sobre sus relaciones profesionales con Bob Dylan o Martin Scorsese; ahora, Robertson escribe en solitario.

Ocurre además que Dylan puso alto el listón con el primer volumen de *Crónicas*. Feroz defensor de su privacidad, Dylan se contentó con narrar cuatro momentos de su vida, desde su llegada a Nueva York en 1961 a la estancia en Nueva Orleans, durante

la grabación de *Oh mercy* (1989). Rico en ambientación y sazonado con reflexiones personales, hay apetito por las siguientes entregas (iba a ser una trilogía) de *Crónicas*, de momento atascadas por la intervención del más temido agente literario, Andrew Wylie, alias El Chacal. Wylie piensa que Dylan se vendió muy barato. Con el *boom* de las autobiografías, pretende subastar unas diferentes memorias de Bob; según él, *Crónicas* fue meramente una colección de «relatos de no ficción».

En realidad, los textos rebuscadamente literarios de Dylan —hay frases robadas de Marcel Proust y otros— esconden más de lo que cuentan. Lo mismo ocurre con *Éramos unos niños* (Lumen), crónica falsamente naíf de las vivencias de Patti Smith con el fotógrafo Robert Mapplethorpe. Esos libros se escapan del modelo triunfal de autobiografía del *rock* que rebosa excesos, calamidades y no-me-lo-puedo-creer.

El Frederick Forsyth del género es Neil Strauss, que dio forma a las andanzas de Marilyn Manson, Mötley Crüe, Dave Navarro y —se mueve por similares ambientes— la estrella del porno Jenna Jameson. El *Hollywood Babilonia* de Mötley Crüe salió en España como *Los trapos sucios* (Es Pop Ediciones). Según Óscar Palmer, que lo tradujo, «lo más fatigoso de editar libros es tener que leer manuscritos clónicos, realizados con un mínimo de profesionalidad, pero de escaso interés literario. Strauss combina la biografía tradicional con la historia oral, lo cual aporta al libro un empuje y una técnica literaria de las que carecen la gran mayoría de biografías».

Para Palmer, está claro el gancho de títulos como *Los trapos sucios* o la autobiografía de Slash, guitarrista de Guns N' Roses. «Es la atracción eterna por la figura del forajido, pero adaptada a la cultura del gran espectáculo. Te permite vivir vicariamente una existencia desmadrada, al margen de horarios laborales, novias formales y vagones de metro atiborrados. Puro escapismo, pero tiene también cierto valor reconfortante: sabemos que nunca vamos a acceder a ese mundo y envidiamos a quien lo logra, pero oye, si resulta que el precio a pagar son adicciones, muertes, puñaladas traperas, ataques de locura y escarnio universal... a lo mejor con verlo de lejos ya nos basta».

Otro asunto es la fiabilidad del relato. Leer *Vida* supone entrar en un bucle: Keith Richards ha relatado lo mismo en docenas de entrevistas y tenemos la sensación de contemplar la engrasada actuación de un cómico profesional. En el caso de Ozzy Osbourne y su *Confieso que he bebido* (Global Rhythm), parece evidente que el negro ha construido su relato a capricho, buscando el impacto: sabemos que las deterioradas neuronas del excantante de Black Sabbath no dan para mucho.

Pero siempre es mejor tener un cómplice que un enemigo. El desaparecido Albert Goldman alcanzó una temible reputación al publicar biografías demoledoras de Elvis Presley y John Lennon, basadas en el rastrillado de basura y en dar la vuelta a la máxima de *in dubio, pro reo*. Aunque puede ocurrir que el enemigo esté dentro: los tres miembros de Police han escrito sus biografías (Global Rhythm sacó la del guitarrista, Andy Summers, y también traducirá la del baterista, Stewart Copeland). Aún duele el egoísmo de Sting, al romper el grupo para volar en solitario.

Los integrantes de Police han espaciado sus tomos. Y moderan sus ataques: no se sabe cuándo tendrán que hacer las paces y reunirse de nuevo para una rentable gira nostálgica. Aparte, el mercado puede saturarse fácilmente. Tras el bombazo de *Los trapos sucios*, dos de sus protagonistas, Tommy Lee y Nikki Sixx, han sacado volúmenes que —inevitablemente— pasaron inadvertidos.

¿Puede una superestrella resistirse a enmendar la plana, echar lastre y salir guapo? Mick Jagger resulta damnificado en el libro de Richards, pero está habituado. Víctima de abundantes biografías más o menos malévolas, firmó un contrato para dar su versión. «Me pusieron una cantidad increíble encima de la mesa». Años después, devolvió el adelanto, alegando que era una tarea «muy aburrida». Como decía la película: entre la verdad y la leyenda, mejor que publiquen la leyenda.

LOS DISCOS PROHIBIDOS DEL FRANQUISMO

Creíamos que lo sabíamos todo sobre las miserias del franquismo. Y no, ni siquiera en algo tan próximo a nosotros como la censura musical del pop. Sí conocíamos casos particularmente escandalosos, discos donde resultaba obvio que se eliminaron canciones, se alteraron portadas o se tapó algún verso con pitidos. El de Xavier Valiño es un tomo de erudición enfermiza, que pone en evidencia centenares de casos de censura. De los Beatles para abajo, una voracidad represora que llegó al puro desatino. Valiño ofrece información inédita, lo que nos da idea de las prioridades de los estudiosos anteriores: solo han investigado la censura en el cine, el teatro, la literatura o la canción politizada. De hecho, lo de Veneno en dosis camufladas procede del reticente informe de un funcionario sobre el repertorio del cantaor Manuel Gerena.

La censura franquista tenía poder. En 1972 era capaz de obligar a los Rolling Stones a preparar una portada alternativa para el primer elepé del grupo en su propio sello, *Sticky fingers* (literalmente, *Dedos pegajosos*). La prevista, obra de Andy Warhol, ofrecía una foto del pantalón vaquero de Joe Dallesandro, con la particularidad de que la cremallera se podía bajar y se veían los calzoncillos del actor. Para España se utilizó una imagen de unos dedos que salían de una lata de melaza. Inevitablemente, la edición española —donde también se reemplazaba la dramática «Sister Morphine» por «Let it rock»— se convertiría en objeto de deseo para

coleccionistas del mundo entero.

Pero los censores sobreestimaban su influencia: en 1973, tras inspeccionar «Black licorice», una historia de amor interracial de Grand *funk* Railroad, exigieron que se cambiara la letra. En vez de «me envuelve con sus finas piernas /su caliente piel negra pegada a la mía», sugirieron que el grupo lo regrabara como «me rodea con sus finos brazos / se abraza firmemente a mí», rimara o no. Dado que, para Grand Funk, España era un mercado mínimo, la propuesta difícilmente iba a prosperar. El elepé *We're an American band* salió aquí sin «Regaliz negro».

Un libro de la editorial Milenio, *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos pop durante el franquismo*, contiene docenas de anécdotas similares. Su autor, Xavier Valiño (Cospeito, Lugo, 1965), sabía que se ha investigado exhaustivamente la censura en el cine, en la literatura e, incluso, en la canción politizada. Sin embargo, conocíamos poco sobre los mecanismos de control de las ediciones discográficas. Esta censura, que determinaba lo publicable (o no) en España, se institucionalizó en 1966, por orden de Fraga Iribarne, entonces ministro de Información y Turismo.

Don Manuel pretendía traer aires liberalizadores al país, pero ocurrió todo lo contrario en el campo de la edición fonográfica: al crear el órgano se desarrolló la función. Entre 1966 y 1977, los centinelas musicales fueron implacables y asombrosamente activos para tratarse de cuatro personas, en comparación con la plantilla de entre 25 y 30 que vigilaba los libros. Técnicamente no debía de ser tarea sencilla: carecían de reglas tan nítidas como las cinematográficas y solían ser puenteados por discográficas con acceso a sus superiores.

Valiño acudió al Archivo General de la Administración, en Alcalá de Henares, donde localizó montañas de expedientes que incluían las denegaciones, los recursos de las empresas y demás correspondencia oficial. Hay un lamentable vacío documental respecto a la supervisión de portadas: cabe imaginar que, debido al incómodo tamaño de las carpetas de los elepés (31×31 centímetros), seguramente terminaron en el basurero en algún traslado. Valiño se ha tomado el santo trabajo de comparar centenares de portadas sospechosas con los originales internacionales.

Algunos son estropicios famosos, merecedores de figurar en la historia del absurdo. Leonard Cohen puede recibir hoy reconocimientos oficiales, como el Príncipe de Asturias, pero en 1974 se manipuló la portada de *New skin for the old ceremony*, basada en un grabado del siglo XVI que hubiera encajado perfectamente en cualquier museo diocesano.

Los señores censores daban mucha faena a los departamentos de diseño de las disqueras españolas. En el libreto de *Quadrophenia* se mostraba el dormitorio del protagonista, con una pared cubierta con fotos de desnudos. Dado que los Who era un grupo vendedor, alguien tuvo que «vestir» a las descocadas modelos. Más perverso fue el tratamiento aplicado a *Some time in New York City*, el doble elepé de unos John Lennon y Yoko Ono radicalizados. La funda imitaba la primera página de *New York Times*, con columnas ocupadas por las letras. Aparte de eliminar fotos, en la edición

española, los textos fueron reemplazados por garabatos sin sentido.

No se libraba nadie. Los Brincos, grupo modélico bien conectado con el régimen, vio proscritas sucesivamente dos portadas pensadas para lo que sería su disco final, *Mundo, demonio, carne*. Una de ellas era un retrato del notable pintor hiperrealista Claudio Bravo, pero ¡estaban desnudos de cintura para arriba! Los Canarios también tuvieron sus encontronazos, aunque cantaran en inglés. Sus letras eran «tendenciosas», sentenció el cancerbero encargado de escrutar el elepé *Libérate!*. Ya en 1968 se manifestaba la capacidad de Teddy Bautista como encantador de serpientes, si hemos de creerle. Enfrentado a la posibilidad de que prohibieran lo que se convertiría en su máximo momento de gloria, «Get on your knees», Teddy asegura que desvió la atención de una letra que sugería una felación. Supuestamente, contó a los censores que pretendía «bajarle los humos» a una altiva británica a la que había conocido en Ibiza, que despreciaba todo lo español. Así se coló «Get on your knees», por un alarde de patriotismo genital. Que conste que el editor del disco, el productor Alain Milhaud, no recuerda semejante contencioso.

Para ejercer de censor convenía tener un afilado sentido de la coyuntura. Valiño recuerda las cuitas de un quinteto barcelonés llamado Los No, desaparecidos de las ondas en 1966 por coincidir con un referéndum en el que el aparato franquista pedía el sí. Para más desdicha, su disco comenzaba con una canción titulada «Moscovit», que en verdad criticaba la vida cotidiana en la Unión Soviética. Igualmente inoportuno fue un grupo de laboratorio llamado Doctor Pop, que precisamente en 1975 publicó el retrato de una bella noctámbula llamada «Sofía», víctima de algún trauma: «Siempre se acuesta de día/ va sola, sin compañía». Alguien debió de pensar que la letra podía ofender en La Zarzuela y la canción se regrabó inmediatamente como «Lucía».

En contra de la caricatura de funcionarios cenutrios, algunos de estos guardianes de la moral hilaban fino. Detectaron la metáfora erótica de la serpiente de Jim Morrison en la grabación de los Doors «Crawling king snake». También interpretaron correctamente la referencia a la vagina en «I'm a king bee», el clásico de Slim Harpo. Exhibían conocimientos de la jerga *hip* cuando se empeñaban en rechazar una pieza de Ray Charles. Se enzarzaban en disquisiciones teológicas a partir de *Jesus Christ Superstar*, cuya banda sonora fue finalmente autorizada.

Valiño ha identificado a los temibles cuatro censores e incluso llegó a conversar con dos de ellos. Sus perfiles resultan insospechados: uno de ellos, exiliado tras la Guerra Civil, supuestamente había sido oficial del Ejército Rojo y, de vuelta en España, consiguió entrar en el ministerio por su conocimiento del ruso; otro tenía vocación literaria y aseguraba que rompió con el régimen cuando le impidieron la publicación de un libro, refugiándose en Francia. Carecían de motivaciones ideológicas: era «un trabajo más».

Cierto que sus penalidades personales no justifican su voracidad represora. El estudio de Valiño sirve como catálogo de monumentales aberraciones. Enfrentados a

letras poéticas o misteriosas, inmediatamente imaginaban blasfemias o referencias a la homosexualidad, la prostitución o la mítica subversión. Veían la sombra del comunismo donde seguramente solo había algún eco del jipismo o una torpe expresión juvenil.

Hay que entender que se jugaban el cargo. Y cometieron pifias como dar el beneplácito a «Je t'aime... moi non plus», de Serge Gainsbourg y Jane Birkin. Circulan diferentes versiones sobre ese despiste. Quizá hubo picardía de la discográfica al presentar el tema como «instrumental» y eliminar el desnudo de la inglesa. Otra explicación es que los señores censores no escuchaban los discos en cuestión, realizando su labor a partir de transcripciones de las letras proporcionados por las editoras, no siempre con sus traducciones. Y allí no se consignaban los jadeos.

El sello Hispavox sufrió una de las más humillantes intervenciones de la censura. La distribuidora poseía los derechos para España de uno de los éxitos más contagiosos de 1972, «American pie», de Don McLean. Se trataba de una parábola sobre la evolución del *rock*, pivotando sobre el accidente de avioneta que acabó con las vidas de Buddy Holly, Ritchie Valens y The Big Bopper, a los que McLean denominaba «el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo». La Dirección General de Cultura Popular se negó a bendecir semejante irreverencia y se llegó a una solución de compromiso: editarlo con un pitido que tapaba las palabras «ofensivas».

Los archivos de Alcalá guardan una correspondencia alucinante donde se discutía sobre el escaso nivel de inglés de los españolitos, la dificultad de traducir el *slang* o la tolerancia del pacifismo como ideal. Tras la muerte de Francisco Franco, la censura perdió fuelle, aunque sus colaboradores siguieron en nómina. El elepé *Zuma*, de Neil Young, fue publicado íntegro, con la única modificación de disimular el título de «Cortez the killer», donde se acusaba a Hernán Cortés de genocida, rebautizado como «Cortez Cortez». Para entonces, los tijeretazos hasta se habían convertido en argumento de mercadotecnia: la reedición en 1976 de *Rock'n'roll animal*, de Lou Reed, proclamaba orgullosa que incluía el anteriormente denegado tema «Heroin».

AGRADECIMIENTOS

Aparentemente, me precede cierta fama de persona laboriosa. Un disparate, debo confesar: en circunstancias normales, se me ocurren muchas otras maneras de llenar las horas más divertidas y estimulantes que redactando escritos periodísticos mientras miro al reloj.

Casi en su totalidad, los textos incluidos en la presente recopilación nacieron de encargos hechos desde *El País* o propuestas lanzadas por mí al diario. Mi mayor agradecimiento va para los diferentes responsables de Cultura, Mesa de Redacción, Madrid, Babelia o El País Semanal, que se acordaron de mi o aceptaron mis excitadas sugerencias.

En los casos de Cultura o Mesa, generalmente había que atender la petición en el mismo día, en cuestión de horas. Se trata de un condicionante imperioso, que literalmente te aísla del mundo. Te saltas la comida y no atiendes las llamadas; solo tienes ojos para la pantalla y —un truco personal— oídos para escuchar la música del artista en cuestión.

Todo lo das por bueno si te quedas medianamente satisfecho con el artículo resultante. Aparte, pocas experiencias tan mágicas como ver, al día siguiente, tus ocurrencias impresas. Hablo del papel, claro. Si el texto ha sido tratado correctamente —poca tijera, un titular acertado, una foto potente— te relames mientras lo lees... y lo vuelves a leer. Imaginas que centenares de personas están leyendo lo mismo en ese momento y te hinchas. No obstante, sabes que tanto esfuerzo terminará en el cubo de la basura.

Para alguien habituado a los ritmos del periodismo, con sus rápidas satisfacciones y su inevitable destino final, la idea del libro resulta tan intimidante como aberrante. La gratificación personal está muy alejada en el tiempo, el posible impacto no es inmediato y ¿no dicen que en España no se leen libros?

Así que Santos López, de Espasa, ha ejercido de comadrona para *Jinetes en la tormenta*. Aun sabiendo que llevaba años esquivando las propuestas de su jefa, Ana Rosa Semprún (que también fue jefa mía en los ochenta), Santos insistió hasta convencerme. Él conceptualizó el libro, realizó la selección inicial y soportó mi elástica concepción de las fechas de entrega.

Los artículos aquí recuperados no han sufrido serias alteraciones, excepto en las referencias temporales. Se evitaron reiteraciones y se hicieron las mínimas adaptaciones para facilitar una lectura pausada. Aunque también se puede leer a saltos, picoteando aquí y allá. Mejor con música de fondo, igual que fueron concebidos los textos originales.