

SATANISMO Y BRUJERÍA EN EL ROCK

Jota Martínez Galiana



Lectulandia

Muchos músicos de *rock* han sentido una cierta simpatía por el Diablo. Este libro revela la historia oculta que existe detrás de bandas como Led Zeppelin, Black Sabbath, Rolling Stones o incluso The Beatles. ¿Vendieron realmente los Rolling Stones sus almas a Satanás? ¿De dónde viene la fascinación de Jimmy Page por Aleister Crowley? ¿Sabías que en 1969 estalló el rumor de que Paul McCartney había muerto y había sido sustituido por un doble? ¿Qué relación hay entre satanismo y *heavy metal*? ¿Por qué White Zombie y Nine Inch Nails sienten fascinación por Charles Manson y otros psicópatas norteamericanos? La respuesta a todas estas preguntas se encuentra en las páginas de *Satanismo y brujería en el rock*, el primer libro sobre el tema que se publica en España. Una obra que te invita a caminar por los callejones más lúgubres y oscuros de la historia del *rock*. Desde el nacimiento del *blues* hasta el mestizaje del fin de milenio, desde la superstición de Robert Johnson al satanismo mediático de Marilyn Manson.

Lectulandia

Jota Martínez Galiana

Satanismo y brujería en el rock

ePub r1.0

Titivillus 11.02.2017

Título original: *Satanismo y brujería en el rock*

Jota Martínez Galiana, 1997

Ilustración de cubierta: Portada censurada del álbum de The Rolling Stones, *Goat's Head Soup*, 1973 (detalle)

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

*Para Marta y Mercedes,
papá y mamá.*

DANCE WITH THE *Devil*



**THE ROLLING STONES
& THEIR TIMES**

S T A N L E Y B O O T H

Agradecimientos

Sin demora, a Pilar por dejarme navegar por Internet.

A Gus, la persona más desinteresada y amable que he conocido.

También a Luis, por sus sesudas reflexiones sobre el bien y el mal.

A la editorial La Máscara, por confiar en mí sin apenas conocerme.

No puedo olvidarme de Diego, que me dejó el vídeo de Led Zeppelin.

A Tipper Gore y otros moralistas. Sin ellos, el rock no sería tan excitante.

Sobre todo, a las bandas que aparecen en este libro, por tanta música.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

EL NACIMIENTO DEL *ROCK AND ROLL*: LA MÚSICA DEL DIABLO

⇒ Robert Johnson, el bluesman que vendió su alma al diablo.

⇒ El *rock and roll*, amenaza para la moral de la sociedad blanca norteamericana

CAPÍTULO 2

LOS AÑOS 60: MISTICISMO *HIPPIE* Y ORIENTALISMO

⇒ La espiritualidad de The Doors

⇒ The Beatles: la ruptura de su inocencia y el extraño caso de la muerte de Paul McCartney

⇒ Sus Satánicas Majestades los Rolling Stones

CAPÍTULO 3

LA FAMILIA MANSON

⇒ Charles Manson, músico frustrado

⇒ Charles Manson, ideólogo asesino

⇒ Charles Manson, visionario apocalíptico

CAPÍTULO 4

BLACK SABBATH Y LED ZEPPELIN: PIONEROS SATÁNICOS

⇒ Led Zeppelin: bajo el hechizo de Aleister Crowley

⇒ Black Sabbath: creadores del *heavy metal*

⇒ Otras bandas «satánicas» de los años 70

CAPÍTULO 5

SATANISMO Y *METAL*: EL MATRIMONIO PERFECTO

⇒ Los veteranos: Judas Priest, Ozzy Osbourne y Alice Cooper

⇒ Los neófitos y el gran circo del *heavy metal*

⇒ Slayer y Jane's Addiction: recuperando la seriedad

CAPÍTULO 6

ROCK INDUSTRIAL, EL UNIVERSO INFERNAL A BASE DE *METAL* Y COMPUTADORAS

⇒ *Black, death, doom* y *grind metal*: el mal en estado puro

⇒ Rock industrial: cuando el metal conoce a las computadoras

CAPÍTULO 7

SATANISMO “MADE IN 90”: PASIÓN POR LOS PSYCHOKILLERS

DISCOGRAFÍA INFERNAL

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

«Nos llenasteis la boca en las mañanas de sábado con cucharadas de gusanos y mentiras disfrazadas en vuestros cereales azucarados de desayuno. Los platos que nos hacíais limpiar estaban llenos de vuestros miedos. Estas cosas se han endurecido en nuestras suaves tripitas rosas. Somos lo que habéis creado. Hemos crecido viendo vuestra televisión. Somos un síntoma de vuestra América cristiana, el Satán más grande de todos. Este es vuestro mundo en el que hemos crecido. Y creceremos para odiaros».

Mr. Manson (Marilyn Manson)

El grupo norteamericano Marilyn Manson es la última transfiguración del *rock* satánico. La cita anterior, pronunciada por su cantante e inspirada en una declaración realizada por una integrante de la Familia Manson, sirve de ejemplo de cómo una banda de *rock* ejerce el papel de opositora al sistema establecido, a la sociedad biempensante.

¿Por qué un libro sobre las conexiones entre música *rock* y satanismo? En primer lugar, cabe definir al «satanismo» no sólo como adoración diabólica, que es su acepción más popular, sino también como una doctrina individualista cuyos principios básicos difunde desde 1966 la Iglesia de Satán, fundada en San Francisco por Anton LaVey.

En cualquiera de sus dos versiones, el satanismo ha ido unido a la música popular del siglo xx desde que ésta tomara forma de *blues* en el Delta del Mississippi. Son por tanto, dos fenómenos indisociables que merecen un estudio conjunto, puesto que ambos suponen una rebelión (el satanismo contra el cristianismo, el *rock* contra la sociedad conservadora) inspirada en la desobediencia primigenia del ángel Luz Bel contra Dios. Tanto hablar del Diablo como de música *rock* supone hablar de subversión.

En la tradición cristiana, el Demonio es un ser maligno —el Anticristo, de nuevo ese carácter opositor— que, para engañar a los humanos y conseguir que se vuelvan contra Dios y se unan a su causa, se presenta ante ellos con tantas formas como nombres utiliza (Satán, Satanás, Lucifer, Belcebú, Mefistófeles, etc.).



También en la historia del *rock* podemos observar cómo, con el paso del tiempo, varía su relación con el Diablo. En el nacimiento del *blues* y el *rock and roll* se observa un alto componente de superstición que incluye la posesión diabólica, en el caso del *blues*, y un rechazo infectado de racismo en el del *rock and roll*. Por tanto, puede afirmarse que en la década de los 50 todavía se concebía el satanismo unido a un personaje opuesto a Dios que, al igual que éste podía obrar milagros, podía presentarse ante los mortales para comprar sus almas.

Los años 60 supondrían una revisión del satanismo desde una óptica intelectual más acorde con el espíritu inquieto de aquella época. En estos años aparecerá por primera vez el satanista que no cree en Dios, pero tampoco en el Diablo, por lo que no necesita adorarle ni realizar para él sangrientos sacrificios. El satanista moderno será un opositor a las normas cristianas que rigen la civilización occidental. Y por supuesto, nada como el *rock* para minar los principios morales. Los grupos de la *década prodigiosa* que se acercaron al Diablo lo hicieron para utilizarle en sus composiciones como figura literaria, como metáfora de la lucha contra el sistema.

Sin embargo, todo ese afán intelectual —del cual el interés de Jimmy Page, guitarrista de Led Zeppelin, por la vida y la obra de Aleister Crowley será el último capítulo— perdería impulso ante la aparición de Charles Milles Manson, aspirante a cantante *folk* y loco visionario, que ordenaría el asesinato de siete personas en dos días para provocar el apocalipsis. A partir de entonces la sociedad volvería a considerar el satanismo como un culto secreto que incluye sacrificios de niños y vírgenes y está relacionado directamente con los aquelarres de las brujas medievales.

La década de los 70, sumergida en el duro despertar del sueño *hippie*, supondría el descubrimiento de la figura del Diablo como un buen reclamo para aumentar las ventas de discos. Black Sabbath sería el primer grupo de *rock* de carácter claramente satánico. Su sonido tenebroso y su gusto por lo macabro darían origen al *heavy metal*, género de *rock* duro que reinaría en los primeros 80 y daría al satanismo el tratamiento más pobre —intelectualmente hablando— de toda la historia del *rock*, utilizándolo únicamente como parte de su imagen y como vehículo de lanzamiento comercial.

A partir de ese momento, y hasta la aparición de Marilyn Manson, no volveremos a encontrar una aproximación seria del intelectual al satanismo, aunque sí veremos cómo éste es utilizado como seña de identidad de diversos movimientos (*black and death metal*), trivializado a través de referencias al cómic y el cine de serie B (Misfits, The Cramps, White Zombie) y convertido en idolatría hacia los psicópatas y asesinos en serie (Nine Inch Nails, entre otros).

Con Marilyn Manson, devotos de la Iglesia de Satán de LaVey, se abre de nuevo una etapa de revisión del satanismo como doctrina individualista, inserta en el delirio y la confusión inherentes a todo fin de milenio. Las voces conservadoras, que también han acompañado al *rock* desde sus inicios, siguen clamando contra las bandas que se sirven del Diablo para componer los textos de sus canciones y lanzar

sus mensajes al público. Como siempre ha sucedido, la polémica y el escándalo que promueven las asociaciones moralistas, cristianas y censoras, con sus pretensiones de recortar la libertad de expresión de los grupos de *rock*, causan el efecto contrario, por lo que podemos afirmar que al *rock* y al satanismo todavía les queda un largo camino por recorrer conjuntamente.



1

EL NACIMIENTO

DEL ROCK AND ROLL:

LA MÚSICA

DEL DIABLO



Nuestra historia comienza a principios de siglo a orillas del río Mississippi, en sus páramos infestados de reptiles desde los cuales llegan, en las noches de luna llena, los aullidos del hombre lobo de Nueva Orleans. El legendario Mississippi no merece dicho apelativo sólo por las novelas y películas que le han elegido como escenario ni por ser el símbolo más conocido del *deep South*, el profundo sur norteamericano. El Mississippi es también legendario por sus múltiples leyendas y cuentos de fantasmas, alimentados noche tras noche por las historias de las abuelas de las plantaciones y exacerbados por la también legendaria superstición de los esclavos negros.

Sin embargo, y sorprendentemente tratándose de un libro de estas características, nuestro interés no se centra en estos cuentos de espíritus venidos de los lóbregos pantanos, sino en los polvorientos cruces de caminos rurales y en los arrozales y campos de algodón, donde los recios jornaleros negros cantan los espirituales aprendidos de sus antepasados para hacer más llevadero su trabajo bajo el sol. De la adaptación de estos cánticos a las nada sacras fiestas de los sábados por la noche surgió el *blues*. Y el *blues* gestó y dio a luz al *rock and roll*. Ambos estilos musicales nacieron bajo la sombra del Diablo y, de un modo u otro, han seguido juntos hasta la actualidad.

Robert Johnson, el *bluesman* que vendió su alma al diablo

El 8 de mayo de 1911 nació en Hazelhurst, Mississippi, Robert Lee Johnson, hijo ilegítimo de Julie Ann Majors y el aparcerero Noah Johnson. Si Robert Johnson no hubiera nacido, el *blues* se las tendría que haber ingeniado para inventárselo, puesto que su vida se ha convertido en el arquetipo del *bluesman*. El bebedor y mujeriego Johnson vivió poco —murió a la edad de veintisiete años en circunstancias poco claras— pero su ajetreado e intenso estilo de vida puede resumirse en estas líneas de su canción ‘Me and the Devil blues’ (Blues de mí y del Diablo):

You may bury my body	Debéis enterrar mi cuerpo
down by the highway side,	a un lado de la carretera,
so my old evil spirit	para que mi viejo y malvado espíritu
can get a Greyhound bus and ride	pueda tomar un autobús Greyhound y viajar.

Robert Johnson, *Me and the Devil blues*

En 1927, el joven Robert dejó sus estudios y se puso a trabajar en la Plantación Leatherman, en Robinsonville, junto a sus nueve hermanos, su madre y el amante de ésta. Al mismo tiempo, aprendió a tocar la armónica y, poco después, la guitarra. Su estilo era del agrado de otros músicos locales como Willie Brown, a través de los cuales conoció a personalidades del *blues* como Charlie Patton y Son House. Este último no quedó muy impresionado por el estilo de Johnson con la guitarra, pero, unos años más tarde, sería esa misma guitarra la que le haría decir la frase que inició la leyenda de Johnson y unió indisolublemente la música popular con la figura del Diablo.

Esa frase tan famosa y trascendental fue pronunciada por House en torno a 1932. Johnson había perdido a su primera mujer en el verano de 1930, durante el parto de un bebé que también murió. Casado poco después con una chica llamada Callie Craft en el Condado de Copiah, Robert Johnson empezó a ser conocido como un músico excitante al que merecía la pena tener en cuenta para amenizar los bailes de los sábados por la noche. En 1932 volvió a Robinsonville y tocó para Willie Brown y Son House. Ambos, conocidos y experimentados *bluesmen*, no pudieron sino escuchar con la boca abierta. Y entonces, House dijo: «*Ha vendido su alma al Diablo para tocar así*».

Había nacido un mito del *blues* y una leyenda, la referente a la venta que los músicos hacen de su alma al Diablo a cambio de adquirir fama y habilidades sobrenaturales como instrumentistas. La historia del *rock* está salpicada de esas supuestas ventas y posesiones: los Rolling Stones, Led Zeppelin y Black Sabbath son sólo algunos de los ejemplos más notables.

El boca a boca se ocupó de agrandar y fundamentar la afirmación de Son House, y la leyenda de Robert Johnson quedó configurada como sigue: el *bluesman* había vendido su alma al Diablo, a cambio de su sorprendente e innovadora técnica para

tocar la guitarra, en un trato que se había llevado a cabo en un cruce de caminos.

No se llegó al extremo de especificar en qué cruce de caminos Robert Johnson había realizado su pacto con Lucifer, pero la memoria del mismo se perpetuó entre los seguidores de la música popular. Hasta tal punto que el *blues* y sus derivaciones posteriores fueron, son y serán consideradas para siempre como una música de inspiración y connotaciones diabólicas.



Robert Johnson demuestra su endiablada técnica con la guitarra.

La satanización —nunca mejor dicho— del *blues* por parte de los pastores eclesiásticos provocó el enfrentamiento de las creencias y la cultura de la población negra con los valores cristianos, que alentaban mitos y rumores, uno de los cuales era que si alguien demostraba una habilidad especial a la hora de tocar un instrumento, seguramente la habría conseguido por medios sobrenaturales. Según estas tesis que los predicadores impartían a sus feligreses, si éstos acudían de medianoche a un cruce de caminos podrían encontrarse con el Diablo y realizar el trueque: sus almas por su música, ¿y cuál era la música del Diablo? Evidentemente, el *blues*, a cuya mala fama ayudaba su relación con el juego, el *whiskey* y las mujeres de mala reputación.

Robert Johnson no hizo nada por desmentir los rumores en torno a su persona. Es más, contribuyó al afianzamiento de su propia leyenda con la incorporación de la figura del Diablo a algunas de sus composiciones más conocidas, como ‘Hell bound in my trail’ (El infierno me sigue la pista) y ‘Me and the Devil blues’. A esta última pertenecen los versos:

Early this morning when you knocked upon my door and I said: «Hello Satan I believe it’s time to go», me and the Devil was walking side by side. I’m goin’ to beat my woman until I get satisfied.	Esta mañana temprano cuando llamaste a mi puerta y yo dije: «Hola, Satán, creo que es hora de irse», yo y el Diablo caminábamos uno al lado del otro. Voy a pegarle a mi mujer hasta quedar satisfecho.
---	--

Robert Johnson, *Me and the Devil blues*



Me and the Devil blues
Robert Johnson

Johnson también reflejó en sus canciones —y, por supuesto, esto también fue utilizado para reafirmar la verosimilitud de su pacto con Satanás— un tema que sería revisitado innumerables veces en los albores del *rock and roll*: la lucha entre el bien y el mal.

When you got a good friend that will stay right by your side... give her all your spare time, try to love and treat her right. I mistreated my baby, I can’t see the reason why... Every time I think about it, I just wring my hands and cry.	Cuando tienes una buena amiga que permanecerá a tu lado... dale todo tu tiempo libre, intenta amarla y tratarla bien. Yo maltrataba a mi chica, no puedo entender por qué... Cada vez que pienso en ello, me retuerzo las manos y lloro.
---	---

Robert Johnson, *When you got a good friend*

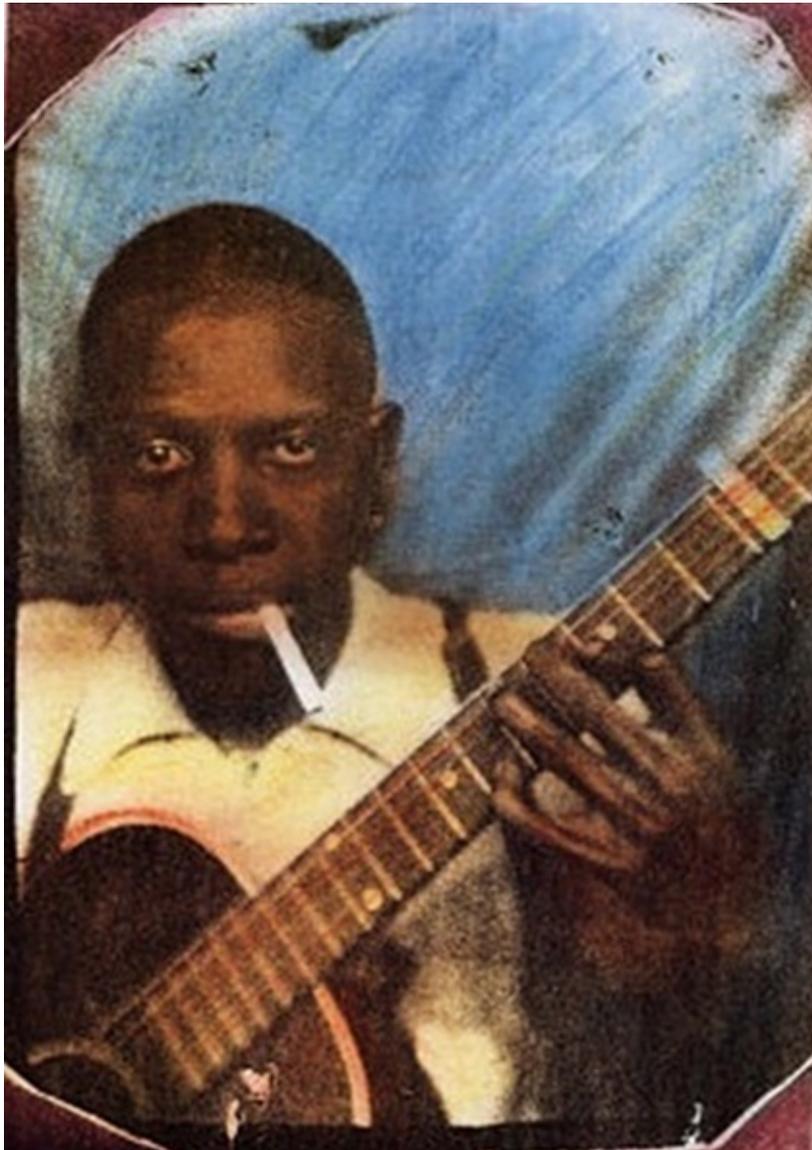
Es posible que Robert Johnson aprendiera del Demonio sus aptitudes musicales, pero lo cierto es que el contrato que firmó con el viejo Luz Bel no debía incluir ninguna cláusula referente a la longevidad, a juzgar por la pronta muerte del *bluesman* de Hazelhurst. No obstante, las dudas en torno a las causas reales de la misma refuerzan más aún su leyenda de indomable.

Lo único que se sabe con absoluta certeza de la muerte de Robert Johnson es la fecha: 16 de agosto de 1938. Respecto a la causa, aparecen diversas teorías —unas con más peso que otras— sin que hasta el momento se haya llegado a un consenso. El propio *bluesman* Son House lo contaba de este modo: «*Su madre nos dijo que había muerto. Nunca supimos cuál fue la causa real de su muerte. Primero oímos que había*

sido asesinado a puñaladas. Lo siguiente, que una mujer le había envenenado. Después, oímos otra cosa. Ahora no puedo recordar qué, pero eran tres cosas diferentes. Nunca logramos averiguar cuál fue la verdadera».

Además, las causas esgrimidas para explicar su temprana muerte presentan diferentes versiones. Así, su muerte violenta pudo ser a puñaladas o a tiros, depende de quién lo cuente. Su muerte por envenenamiento —la teoría comúnmente aceptada e incluso avalada por diversos *bluesmen* que le conocieron— pudo ser llevada a cabo por una amante celosa o un marido despechado. Sea como fuere, sí está claro que el móvil del crimen fue un asunto de faldas provocado por la afición de Robert Johnson a las mujeres. Son House ya se lo había advertido: *«Le di un pequeño consejo. Le dije: “Ahora, Robert, vas a tocar en los bailes de los sábados por la noche. Debes tener cuidado, porque es posible que pierdas la cabeza detrás de las chicas. Cuando estás tocando en esos bailes y todas esas chicas se ponen ciegas de whiskey de maíz y rape... Tú estás tocando una buena canción que a ellas les gusta y se te acercan y te dicen: Papaíto, tócala otra vez, papaíto..., no dejes que te vuelvan loco, porque podrías resultar asesinado”.* No me debió prestar mucha atención», concluye un lacónico House.

De acuerdo con la versión del envenenamiento, Robert Johnson ofreció su última actuación en el Three Forks Store en las afueras de Greenwood, Mississippi, en agosto de 1938. Según cuenta Dave Honey Boy Edwards, que tocó con él aquella noche, el dueño de un salón de baile local, cuando se enteró de la aventura que Johnson tenía con su mujer, fingió que no lo sabía y recogió al guitarrista antes que a los demás músicos, de modo que pudo darle a beber *whiskey* envenenado, probablemente con estricnina. Mientras tocaba, Johnson comenzó a sentirse mal. Cuando Honey Boy y los demás músicos llegaron al local, vieron a Johnson sentado en una esquina, encorvado sobre su guitarra y con mal aspecto. Le dijeron que seguro que una copa le ayudaría a mejorarse, pero ocurrió justo lo contrario y Johnson comenzó a sentirse cada vez peor.



Robert Johnson, el *bluesman* que vendió su alma al diablo.

Dado que sus amigos no tenían dinero para pagarle un médico, Johnson murió tres días después sin haber sido atendido. Ningún doctor firmó su certificado de defunción, y el testigo, un tal Jim Moore, nunca ha sido encontrado. El yerno del *bluesman* hechizado jura y perjura que Johnson fue envenenado, ya que él mismo le vio agonizar a cuatro patas aullando como un perro, como ese cancerbero que le había seguido de cerca toda su vida.

I gotta keep on movin'...
blues falling down like hail.
Ummmm ummmm ummmm.
And the days keep on worrying me,
there's a hell hound on my trail.

Tengo que seguir moviéndome...
el blues cayendo como granizo.
Ummmm ummmm ummmm.
Y los días continúan preocupándome,
un sabueso del infierno me sigue la pista.

Robert Johnson, *Hell bound on my trail*

No obstante su repentina y temprana muerte, Robert Johnson tuvo tiempo de dejar grabadas para la posteridad veintinueve canciones que hablan de despecho,

desengaño, arrepentimiento, dilemas morales y, por supuesto, del Maligno. En ellas puede apreciarse el inconfundible estilo y destreza que le hicieron una leyenda de la guitarra, ya fuera por sus dedos extremadamente largos o por un pacto con el Diablo sellado a medianoche en un cruce de caminos.

Aparte de Robert Johnson, pocos *bluesmen* fueron asociados tan directamente a la figura del Diablo. Tommy Johnson (1896-1956), nacido en Terry (Mississippi), compartió con el guitarrista de Hazelhurst algo más que el apellido. Como éste, era un mujeriego empedernido y un bebedor compulsivo. Cuenta la leyenda que, cuando no había *whiskey* disponible, Tommy era capaz de beber Sterno —una especie de alcohol desnaturalizado— e incluso betún. También flirteó con Lucifer. La diferencia entre las relaciones de ambos con el Diablo es que, en el caso de Robert, la leyenda nació de los comentarios y rumores de la gente, mientras que Tommy se ocupó personalmente de explicar en todo momento y ocasión ante sus amigos y admiradores que había adquirido su talento para el *blues* a cambio de vender su alma al Diablo. En escena, Tommy Johnson se esforzaba por parecer poseído en actuaciones llenas de histrionismo, en las que llegaba a tocar la guitarra por detrás de su cuello. No se sabe qué puede haber de cierto en la historia de un hombre que se esfuerza tanto en dar a conocer sus contactos infernales; puede que dijese la verdad, puede que Tommy Johnson fuera el primer farsante en utilizar la figura del Demonio para aumentar su fama —actitud que se convertiría en un hábito en el gran circo del *heavy metal* de los años 80— o puede que sus afirmaciones tan sólo se debieran a que bebía demasiado.

Las leyendas personales de Robert y Tommy Johnson, independientemente de su verosimilitud, sirvieron para cargar al *blues* (y, por extensión, a los sucesivos géneros de música popular que irían surgiendo del mismo) con el sambenito de «música del Diablo», lo cual generó auténticos problemas morales en el inicio de la carrera de muchos *bluesmen* hoy ya consagrados. Y es que muchos de ellos provenían de entornos donde la religión y la espiritualidad estaban muy arraigadas y, por eso, son muchos los casos de músicos que llegaron al *blues* desde el *gospel* y los coros de las iglesias.

John Lee Hooker, nacido el 17 de agosto de 1920 en Clarksdale (Mississippi), aprendió de niño a cantar en la iglesia. Durante su adolescencia profesó un gran interés por la música religiosa, especialmente por el *gospel*. Cuando su padrastro, Will Moore, le enseñó la técnica básica para tocar *blues* con la guitarra, fue ganado para la causa de Belcebú.

Las primeras influencias musicales de Willie Dixon (1 de julio de 1915-29 de enero de 1992) fueron también religiosas, ya que su madre escribía y recitaba poesía de carácter sacro. Su primera labor profesional la desarrolló en el grupo Union Jubilee Singers, un cuarteto de *gospel* que tenía su propio programa de radio en la emisora WQBC de Vicksburg, su pueblo natal.

Pero no todos los músicos del Mississippi lo tuvieron tan fácil para llegar a convertirse en *bluesmen*. La leyenda negra de este género musical hizo que muchos

ocultaran sus inclinaciones musicales a sus familias. Es el caso de Robert Jr Lockwood, nacido en Turkey Scratch (Arkansas) en 1915, que aprendió a tocar la guitarra de la mano del auténtico «Demonio» del *blues*, Robert Johnson. Su abuelo, un predicador, le enseñó a tocar el órgano cuando era un niño. Al joven Robert le gustaba el *blues*, pero no podía tocarlo en presencia de su abuelo. Según sus propias palabras: «*No podía tocar ante mi abuelo porque era predicador. Me gustaba el blues y lo tocaba en el órgano. En mi familia, todos tocábamos blues en el órgano. Mi abuelo no lo sabía*». Cuando Robert Jr Lockwood tenía trece años, su madre se fue a vivir con Robert Johnson. Desde el mismo momento en que le oyó tocar la guitarra, decidió abandonar el órgano y vender su alma al *blues*.

El *blues* era «música de negros» y la sociedad norteamericana de la primera mitad de siglo no estaba por la mezcla racial. ¿Qué opción quedaba entonces para los chicos blancos que deseaban ampliar sus horizontes musicales más allá de los cantos pastorales? La única solución posible para gente como Jerry Lee Lewis era acudir de tapadillo a los bailes de los negros y escuchar y aprender la técnica de los *bluesmen*, y adaptarla a su propia cultura. Estaba gestándose el nacimiento del *rock and roll*, «el *blues* de los blancos» para los negros, un género propio para los blancos, una nueva amenaza diabólica para los mojigatos.

El *rock and roll*, amenaza para la moral de la sociedad blanca norteamericana

Se dice que el *rock and roll* nació a principios de los años 50 en el n.º 706 de la Union Avenue de Memphis. En esta dirección se encontraba el estudio de la Sun Records Company, un crisol en el que se fundían el *blues* y los nuevos sonidos que comenzaban a sentar las bases de un primitivo *rock and roll*: el *hillbilly boogie*, el *rockabilly* y el *rhythm & blues*, con el objetivo de sanearlos y adaptarlos para el consumo de la población blanca.

En un principio, las razones esgrimidas por los guardianes de la moral para condenar al *rock and roll* respondían a una motivación más racista que religiosa. El *rock and roll* era «música de negros tocada por blancos», los golpes de cadera de Elvis estaban inspirados en la forma de bailar de los negros, las letras de las canciones tenían implícitos mensajes sexuales que evocaban el lujurioso ambiente de los *juke joints* (salones de baile de los negros) los sábados por la noche. Demasiado para la pacata sociedad norteamericana de posguerra. No podían permitir que su juventud se corrompiera con canciones que decían cosas como:

Come over baby
whole lot of shakin' goin' on.
Yes I said come over baby
baby you can't go wrong.
We ain't faken it.
Whole lot of shakin' goin' on.
Well I said come over baby
we got chicken in the boarder.
Oooh... huh... Come over baby got move a little
harder.
We ain't faken it.
Whole lot of shakin' goin' on.
(...)
Well I said come over baby
we got chicken in the barn
hoose bam what bam my barn.
(...)
Easy now. Shake it Ahhhh... Shake it babe.
Yeah... You can shake one time for me.
Well I said come over baby.
Whole lotta shakin' goin' on.
Now lets get real low one time now.
Shake baby shake.
All you gotta do honey is
kinda stand in one spot
wiggle around just a little bit.
That's what you gotta do yeah...

Ven aquí, nena;
hay un montón de meneo en marcha.
Sí, he dicho que vengas aquí, nena,
no puedes equivocarte.
No estamos fingiendo.
Hay un montón de meneo en marcha.
Bien, he dicho que vengas, nena,
tenemos pollo en el internado.
Oooh... huh... Ven aquí, nena, tienes que moverte con más
ímpetu.
No lo estamos fingiendo.
Hay un montón de meneo en marcha.
(...)
Bien, he dicho que vengas, nena,
tenemos pollo en el granero.
¿El granero de quién? ¿Qué granero? Mi granero.
(...)
Despacio ahora. Menéalo Ahhh... Menéalo, nena.
Sí... Puedes menearlo una vez para mí.
Bien, he dicho que vengas, nena.
Hay un montón de meneo en marcha.
Ahora hagamos algo realmente bajo.
Menéalo, nena, menéalo.
Todo lo que tienes que hacer, cariño,
es estar de pie en un sitio.
Contonéate sólo un poquito.
Eso es lo que tienes que hacer, sí...

Jerry Lee Lewis, *Whole lotta shakin' goin' on*

En principio, esta canción podía ser interpretada como una invitación al frenético

baile del *rock and roll*, pero presenta una clara doble lectura como incitación al acto sexual. Para los vigías de la decencia estaba claro: el *rock and roll* incita a la lujuria y la lujuria es un pecado capital; por tanto, el *rock and roll* promueve el pecado. Tamaña perversidad sólo podía atribuirse a la inspiración satánica.

Al igual que el *blues*, el *rock and roll* también fue tachado por los predicadores, en un alarde de originalidad, de «música del Diablo» y, de nuevo, los hijos de los padres más estrictos debían esconderse de sus progenitores para poder disfrutar de su música favorita. La diferencia era que el apelativo de «música diabólica» fue, excepto para los más fanáticos, una forma de referirse al daño que la rebeldía y sexualidad de las letras de las canciones de *rock and roll* y el componente interracial que conllevaban podían hacer a la sociedad norteamericana. En ningún momento se basó en leyendas similares a la de Robert Johnson, quizá porque los blancos eran más ortodoxos y menos supersticiosos en sus creencias religiosas.



Jerry Lee Lewis, satanizado por su boda con la adolescente Myra.

Pero no sólo eran los predicadores y los padres quienes veían influencias maléficas en aquella nueva música; muchos de sus intérpretes también se debatieron, al menos al principio, entre su amor por el *rock and roll* y su amor por Dios. Era difícil contentarlos al mismo tiempo y, de este modo, surgió como uno de los temas principales de las canciones el conflicto entre el pecado cometido las noches de los sábados y el arrepentimiento de corazón de las mañanas de los domingos.

Uno de los músicos de *rock and roll* que más vivió este conflicto espiritual fue Jerry Lee Lewis, nacido el 29 de septiembre de 1935 en Ferriday (Luisiana), apodado The Killer, *El asesino*, por su compulsiva manera de tocar el piano. Al igual que Elvis Presley y muchos otros, Jerry Lee descubrió la música en la iglesia, pero pronto comenzó a alternar la música sacra inspirada en el *gospel* con discos de *country* y *blues*, las celebraciones litúrgicas en la iglesia con las visitas a escondidas a *Haney's Big House*, donde se empapaba de los sonidos que *bluesmen* como un B. B. King de dieciocho años extraían de sus guitarras.

Jerry Lee Lewis era y es un devoto creyente cuya fe le ha ayudado a superar trances como la muerte de sus dos hijos, pero ello no le impedía cantar 'Whole lotta shakin' goin' on' ni casarse con su prima de trece años, aunque no sin remordimientos. Convencido por su primo de que la senda maldita del *rock and roll* le conduciría directamente a las puertas del Infierno, llegó incluso a abandonar la música durante una temporada, pero, por suerte para la historia del *rock*, fue una fiebre pasajera. Al fin y al cabo, para Jerry Lee el talento es un don de Dios, como ha declarado en varias ocasiones: «*Otra gente practica y practica... Mis dedos tienen cerebro. No necesitas decirles lo que tienen que hacer, ellos lo hacen por sí mismos. Talento divino*».

Quien sí tiró la toalla en favor de la Gracia de Dios fue Little Richard, también apodado *La Reina* por sus tendencias homosexuales. El creador de 'Tutti Frutti' fue, quizá, uno de los *rockeros* de los 50 que más ardientemente vivió la angustia de elegir entre tocar la música del Diablo —con el pecaminoso estilo de vida que ello conlleva, y Little Richard lo llevó al límite— o ser fiel a los dictados de la Providencia. Durante mucho tiempo, las correrías hetero y homosexuales de Little Richard fueron sonadas, y atravesó varios períodos de redención y arrepentimiento hasta que abandonó definitivamente la música para salvar su alma.



Devil in disguise
Elvis Prestley

Muchas canciones de Elvis Aaron Presley, el Rey del *rock and roll*, presentaban una gran influencia espiritual, fruto del aprendizaje musical de Elvis a través del *gospel*, pero el Rey no solía plantearse los dilemas morales, que atormentaban a Jerry Lee. Al menos, no parecía tenerlos cuando organizaba tremendas orgías en las que participaban Little Richard, Buddy Holly y otros *rockeros* adictos al sexo de los años 50. Sammy Davis Jr declararía con posterioridad que muchas de las bacanales de aquella época —no precisamente las auspiciadas por Elvis, sino en general— eran una especie de fiestas satánicas donde se intentaba recrear el ambiente de los

aquejarres, en los que las brujas danzaban desnudas, invocaban al Demonio y —una vez encarnado éste en la figura de un chivo— copulaban salvajemente con él. No obstante, Sammy reconoce que el componente satánico de las orgías era lo de menos relevante. Lo que importaba de verdad eran el sexo desmadrado y las grandes cantidades de alcohol y estupefacientes que en ellas se daban cita.



Little Richard antes de arrepentirse de sus pecados.

Con todo, el elemento más sobrenatural en la historia de Elvis llegó con su muerte y los rumores sobre la posibilidad de que ésta fuese falsa, que llegan hasta la actualidad. Las dudas respecto a la muerte real de las estrellas del *rock* responden a una necesidad de los seguidores más fanáticos de consolarse por la pérdida de su ídolo, contribuyen a engrandecer el mito del fallecido y suponen una gran fuente de divertidas anécdotas, bulos y rumores. Ya se sabe, la atracción por lo oculto vende mucho, como podremos comprobar a lo largo de este libro. De Elvis se ha dicho de todo: que vive en África (según algunas versiones, en compañía de Jim Morrison, otro cadáver «dudoso» del *rock*), que en la tumba de Graceland sólo hay piedras, que en el ataúd está en realidad el cuerpo de otra persona (y, por ello, muchos seguidores

se muestran favorables a la exhumación del cadáver para que los científicos puedan comprobar su ADN), e incluso que fue secuestrado por un ovni (!), aunque parece que esta última hipótesis responde al éxito de la teleserie *Expediente X*. Además, Elvis ha sido «visto» en cientos de ocasiones por toda Norteamérica en los sitios más diversos, desde cines hasta gasolineras, pero sobre todo en supermercados. Los desaparecidos Living Colour —cuyos componentes, de raza negra, odiaban a Elvis por considerarlo un racista— se burlaban de las apariciones del Rey en su canción ‘Elvis is dead’:

Yo, man.	Eh, tío.
Yeah, what’s up?	Sí, ¿qué pasa?
I saw Elvis the other day.	Vi a Elvis el otro día.
Get out of here, man!	¡Vete a paseo, tío!
(...)	(...)
Elvis seen in the shopping mall.	Elvis visto en un centro comercial.
(...)	(...)
Elvis looking for fresh fruit.	Elvis buscando fruta fresca.
(...)	(...)
I got a reason to believe	Tengo una razón para creer
we all be received at Graceland.	que seremos bien recibidos en Graceland.
No, not you, my brother.	No, tú no, hermano
’Cause Elvis is dead, ha, ha, ha.	Porque Elvis está muerto, ja, ja, ja.



La tumba de Elvis en Graceland.

La conclusión a la que podemos llegar, por tanto, es que *blues* y *rock and roll* nacieron ya bajo influencia demoníaca aunque, con la honrosa excepción de Robert Johnson, la etiqueta de «música del Diablo» fue utilizada más bien como una metáfora para definir el alto componente pecaminoso en las letras del *rock and roll*. Los músicos de los años 50 que se decantaron claramente por la magia negra son casos aislados, como el de Jack Starr, un *rockero* fascinado por el porno sádico y las películas de terror de serie B tan en boga en aquella época. Este sujeto grababa canciones de *shock-rock* disfrazado de monstruo en el váter de su madre, y a lo largo de su vida mostró las dos facetas de su personalidad: un Jekyll apuesto al uso de los ídolos de los adolescentes y un Hyde deforme de tendencias secretas. Su relación con la música terminó el día que la policía de Dallas registró su casa y requisó su material. Desde entonces, se dedica a escribir libros sobre magia.

LOS AÑOS 60:

MISTICISMO HIPPIE

Y ORIENTALISMO



La década de los 60, también llamada *Prodigiosa*, fue un punto de inflexión decisivo en la historia cultural del siglo xx. El Verano del Amor o Verano del Ácido supuso el punto de partida del movimiento a todas luces más revolucionario de la historia de la música: el hippismo, culminación de la filosofía *beatnik* de Jack Kerouac, William S. Burroughs, Allen Ginsberg y otros popes de la contracultura.

Rebeldes contra lo establecido y dispuestos a derrocar los severos códigos morales de sus padres, los *hippies* buscaron en la filosofía oriental y las culturas indígenas y primitivas una alternativa al materialismo imperante en las sociedades occidentales. Pero no todo en los 60 fue psicodelia, espiritualidad y *flower power*. Si bien el pacifismo y la negación de lo violento o estridente inherentes a la contracultura *hippie* supusieron un cierto intermedio en la presencia del Diablo en la música, no olvidemos que contemporáneos de bandas espirituales y filosóficas como The Doors son los Rolling Stones, que asumieron el papel de chicos malos del *rock* a base de reciclar en su música y en sus vidas las más rancias tradiciones del *blues* del Delta —conexiones demoníacas incluidas— y que hasta los Beatles cruzaron la barrera de la década con la responsabilidad atribuida de los asesinatos de la «familia Manson», inspirados, al parecer, en algunas de las canciones de su *Album Blanco*. Los 60 fueron testigos del nacimiento de múltiples comunas e iglesias alternativas que pretendían encontrar un *modus vivendi* que enlazara al hombre con la Naturaleza, que le devolviera su papel en el orden cósmico, que promulgara la paz universal, pero

también dieron luz a la Iglesia de Satán de Anton LaVey.

Los años 60 comenzaron, pues, como un buen viaje: llenos de buenas intenciones, con la espiritualidad de The Doors, el naturalismo del folk, la inocencia del campo, las drogas psicodélicas como vía de conocimiento, el interés por las culturas primitivas y orientales, y la búsqueda de un mundo en paz. Acabaron en plena pesadilla lisérgica de la mano de grupos satánicos como Black Sabbath, el nacimiento del *heavy metal*, las primeras muertes por abuso de drogas, la guerra de Vietnam y los asesinatos del clan Manson.

La espiritualidad de The Doors

En agosto de 1965 tuvo lugar en la playa de Venice (Los Ángeles, California) un encuentro que daría a los 60 una de sus bandas más emblemáticas y a la mitología del *rock* uno de sus cadáveres más idolatrados con el paso de los años. Los protagonistas de dicho encuentro fueron Jim Morrison (Melbourne, 8 de diciembre de 1943-París, 3 de julio de 1971) y Ray Manzarek (Chicago, 12 de febrero de 1939). Jim y Ray se conocían de la Universidad de Cine de Los Ángeles. Aquel mismo año habían acabado sus estudios y ambos se encontraban planteándose qué orientación debían dar a sus vidas. Ray asistía a las clases de meditación que impartía el Maharishi Mahesh Yogi, y Jim, por su parte, había pasado los últimos meses viviendo con un amigo, sin apenas comer nada excepto ácidos. Jim le comentó a Ray que había escrito algunas canciones, a lo que éste, músico con estudios de solfeo, contestó pidiéndole que le cantara alguna. Jim cerró los ojos y, balanceándose como un orador en trance, le cantó los primeros versos de lo que llegaría a ser 'Moonlight Drive' (Vía de luz de luna):

Let's swim to the Moon, uh huh,	Nademos hasta la luna, uh huh,
let's climb thru the tide.	subamos a través de la marea.
Penetrate the evenin' that the	Penetremos la noche en la que
city sleeps to hide	la ciudad duerme para esconderse

The Doors, *Moonlight Drive*

Ray Manzarek opinó que era la mejor letra que había escuchado para una canción, de modo que decidieron formar un grupo al que Jim puso el nombre de The Doors, en honor a un poema de William Blake que rezaba como sigue: «*Si las puertas de la percepción estuviesen despejadas, todo aparecería como realmente es: infinito*». Podemos observar, pues, que desde un primer momento The Doors fueron un grupo con vocación de experimentación, de descubrir qué había al otro lado de aquellas puertas.

The gate is straight,	La entrada es directa,
deep and wide.	profunda y ancha.
Break on through to the other side.	Ábrete paso hacia el otro lado.

The Doors, *Break on through*

The Doors nacieron, por tanto, aquel verano de 1965, pero la relación de Jim Morrison con lo sobrenatural venía de mucho atrás. Para descubrirla debemos retroceder hasta 1947, cuando Jim tenía cuatro años y fue testigo de un accidente de tráfico en la autovía de Santa Fe. Jim viajaba con su padre y su hermana Clara y, tras salir de una curva, se encontraron con el dantesco espectáculo de una camioneta

volcada y varios indios —sus ocupantes— desangrándose sobre el asfalto. Aquella visión le provocó al niño Jim un ataque de histeria, a pesar de que su padre insistiera en convencerle de que todo había sido un sueño, que nada de aquello había ocurrido en realidad. Lejos de olvidarlo, Jim nunca dejó de considerar aquella traumática experiencia como el momento más importante de su vida, ya que consideraba que, cuando llegaron al escenario del accidente, los espíritus de los indios muertos se encontraban todavía allí, y había sido poseído por uno de ellos. Jim lo explicaba con estas palabras en su poema *Dawn's Highway (La autopista del ocaso)*: «No sé lo que sucedió, pero había indios desparramados por toda la carretera, desangrándose. De modo que el coche tuvo que detenerse. Aquella fue la primera vez que probé el miedo. Debía tener unos cuatro años, a esa edad un niño es como una flor, su cabeza está flotando en la brisa, tío. Cuando pienso en ello ahora, me da la impresión de que las almas o los fantasmas de aquellos indios muertos —quizá los de uno o dos de ellos— estaban dando vueltas, asustados, se metieron en mi alma... y todavía están ahí dentro».



Jim Morrison, el hechicero del rock.

La posesión de su alma por los espíritus errantes de los indios muertos se convirtió en una de las referencias constantes de Jim a la hora de enfrentarse al mundo y a sus canciones. Sería en el quinto Lp de The Doors, *Morrison Hotel*, cuando Jim condensara su trauma infantil en dos únicos versos que más tarde

incluiría en *Dawn's Highway*:

Indians scattered on dawn's highway
bleeding.
Ghosts crowd the young child's fragile
eggshell mind.

Indios desparramados por la autopista del ocaso, desangrándose.
Los fantasmas pueblan la frágil mente de cáscara de huevo del
niño pequeño.

The Doors, *Peace Frog*

Fuese por esta historia de fantasmas o por cualquier otro motivo, lo cierto es que la principal inquietud de Jim Morrison no era ser una estrella del *rock* al uso, sino utilizar la música y su poder sobre las masas para convertirse en un chamán, para ser cada noche el hechicero que sana a su público y le muestra el camino a seguir. En la mente de Jim Morrison, The Doors no eran sólo un grupo de *rock*, ni él un simple cantante. Un concierto de The Doors era más rito que entretenimiento, más iniciación que diversión. En escena, Jim actuaba como poseído por los fantasmas de aquellos indios, y ello le hizo ganarse el apodo de *chamán eléctrico*. Jim, tan interesado por el chamanismo como por la filosofía griega, aplicaba a sus conciertos un pasaje de Aristóteles que proclamaba que «*los festivales de misterio [léase festivales de rock] deberían ser acontecimientos inolvidables que extendieran su sombra sobre toda una vida futura, creando experiencias que transformarían la existencia*». De este modo, Morrison se situaba en el escenario, al frente de The Doors, y desde su posición privilegiada ejercitaba sus poderes de chamán para dejar una huella a ser posible imperecedera en la vida de cada uno de los miembros del público. A principio de la carrera del grupo, Jim se lo explicaba a un periodista con estas palabras: «*Un concierto de The Doors es una reunión pública convocada por nosotros para un especial debate dramático. Cuando actuamos, estamos participando en la creación de un mundo, y lo celebramos con la multitud*».

Existe constancia de que hubo ocasiones en las que consiguió hipnotizar a su audiencia, dejarla en una especie de trance místico. En *Absolutely Alive* (Absolutamente en vivo), la grabación de uno de sus conciertos, se puede comprobar cómo el público habitualmente vociferante permanece en absoluto silencio mientras Jim les embruja con los versos de 'The Celebration of the Lizard' (La celebración del lagarto) para estallar en un rugido de aprobación una vez que el chamán eléctrico pronuncia la última frase: «*Tomorrow we enter in the town of my birth. I want to be ready*» («*Mañana entramos en mi pueblo natal. Quiero estar preparado*»). 'The Celebration of the Lizard' dura unos doce minutos y durante todo ese tiempo sólo se oye a algunos díscolos a los que Morrison hace callar con una regañina... ¡en un concierto de *rock*! Sólo un hechicero como Morrison podía hacerlo.

Como ya se ha señalado, The Doors no pueden incluirse en la lista de grupos satánicos, sino más bien en la de esotéricos. Es innegable la continua búsqueda de Morrison de explicaciones al mundo a través de un entramado ideológico que va desde el pensamiento griego a las tradiciones mágicas de los indios norteamericanos,

de la filosofía hindú a la magia blanca. Lo más cerca que estuvieron The Doors del satanismo o la devoción por las fuerzas del mal fue el ya mencionado ‘The Celebration of the Lizard’, un ambicioso proyecto de Morrison de unir poesía y música. ‘The Celebration of the Lizard’, además de contener en su última parte la famosa máxima «I’m the Lizard King, I can do anything» («Soy el Rey Lagarto, puedo hacer cualquier cosa»), es un compendio de muchas de las ideas que Morrison tenía acerca de la existencia, y presenta pasajes cargados de simbolismo y poblados por seres sin rumbo acompañados de reptiles e imágenes apocalípticas, una especie de viaje hacia la seguridad del útero materno, una huida de un mundo extremo reflejado en las impactantes primeras líneas:

Lions in the street and roaming,
dogs in heat, rabid, foaming.
A beast caged in the heart of a city.
The body of his mother
rotting in the summer ground.
He fled the town.
He went down South and crossed the border,
left the chaos and disorder back there over his shoulder.
One morning he awoke in a green hotel
with a strange creature groaning beside him.
Sweat oozed from its shiny skin.
Is everybody in?
The ceremony is about to begin.

Leones en la calle y perros vagabundos
en celo, rabiosos, echando espuma por la boca.
Una bestia enjaulada en el corazón de una ciudad,
El cuerpo de su madre
pudriéndose en la tierra estival.
Huyó de la ciudad.
Fue hacia el Sur y cruzó la frontera,
dejó el caos y el desorden a su espalda.
Una mañana se despertó en un hotel verde
con una extraña criatura gimiendo a su lado.
El sudor rezumaba de su piel brillante.
¿Ha llegado todo el mundo?
La ceremonia está a punto de comenzar

The Doors, *Celebration of the Lizard*



Celebration of the Lizard
The Doors

En todo este asunto de las conexiones entre *rock* y satanismo o adoración diabólica juega un papel muy importante la predisposición mental, sobre todo a la hora de buscar dobles sentidos o mensajes escondidos tras las letras de las canciones. Si ‘The Celebration of the Lizard’ hubiese sido publicada en 1969 en vez de en 1968 seguramente se habría interpretado como una metáfora de los asesinos iluminados al estilo Manson, y si hubiese sido original de Ozzy Osbourne y no de Jim Morrison inmediatamente habría sido sometida a varias lecturas en clave satánica. Y seguro que las siguientes declaraciones de Jim sobre su obra no habrían hecho sino empeorar las cosas: «*No debemos olvidar que el lagarto y la serpiente se identifican con lo inconsciente y las fuerzas del mal. Hay algo profundo en la memoria humana que reacciona violentamente ante una serpiente. Incluso aunque no hayas visto ninguna. Creo que la serpiente representa todos nuestros temores. Este largo poema es una*

invitación a la oscuridad, a las fuerzas del mal». En los «satánicos» años 70, esta frase final le habría costado a Morrison múltiples acusaciones de adoración diabólica. No obstante, la opinión generalizada entre la crítica de que Morrison no era más que un pretencioso intelectualoide ayudó a que la prensa dejara pasar la ocasión de acusar a Morrison de ocultista. Además, ¿qué necesidad había de buscar escándalos en el plano sobrenatural cuando en la realidad el propio Morrison se encargaba de servir la polémica en bandeja con incendiarias actuaciones que en algunos casos (9 de diciembre de 1967 en New Haven y 1 de marzo de 1969 en Miami) acabaron con su detención?

La única conexión material que Jim Morrison tuvo con la brujería y la magia blanca fue a través de la periodista Patricia Kennealy. Jim conoció a Patricia en enero de 1969, cuando ésta le entrevistó en calidad de editora de una revista de *rock* llamada *Jazz & Pop*. El gran amor de Jim Morrison fue siempre Pamela Courson (Weed, 22 de diciembre de 1946-Los Ángeles, 24 de abril de 1974), a la que se refería como su «compañera cósmica». A pesar de que en muchas ocasiones tanto Jim como Pamela buscaron consuelo en brazos de otros, estuvieron juntos hasta la misma noche en que Jim murió. Patricia fue el más serio de sus *affaires*.

Según la propia versión de Patricia Kennealy, en los meses siguientes a su entrevista con Jim ambos se cartearon y se telefonearon asiduamente hasta que, en septiembre de 1969 se convirtieron en amantes. En mayo de 1970 Jim le propuso matrimonio y el 24 de junio se casaron en una ceremonia celta según los ritos del grupo Caer Altos, del que Patricia era Alta Sacerdotisa. Por supuesto, la boda no tuvo validez legal y, por posteriores declaraciones del propio Jim («*lo hice para divertirme, estaba drogado*») tampoco moral. No obstante, Patricia Kennealy utiliza «Morrison» como segundo apellido, se hace llamar *Lizard Queen* (Reina Lagarto) y desde su página WEB en Internet despotrica contra todo aquel que ponga en duda su versión de la historia y acusa a Pamela Courson de asesinar premeditadamente a Jim con una sobredosis de heroína. El motivo: Pam sabía que Jim planeaba abandonarla definitivamente en París para irse a vivir con Patricia para siempre (!).

Por delirante que pueda parecer la teoría de la visceral Patricia Kennealy sobre la muerte de Jim no es sino una de las muchas esgrimidas en torno a este tema, teorías que contribuyen a acrecentar aún más la figura mítica de James Douglas Morrison.

Oficialmente, Jim Morrison murió de un ataque al corazón el 3 de julio de 1971 en París. Aquella noche, Jim y Pamela habían ido al cine. Después, volvieron a su apartamento y se acostaron. Poco tiempo después, Jim se despertó tosiendo y quejándose de dolores en el pecho, y decidió tomar un baño. Pamela se despertó hacia las cinco de la madrugada y encontró el cadáver de Jim en la bañera. Su cuerpo fue enterrado en el cementerio parisino de Père Lachaise el 8 de julio. No se le hizo autopsia. Sólo Pamela y el médico «fantasma» —nadie logra recordar su nombre— que firmó el certificado de defunción fueron testigos de la introducción del cadáver en el ataúd.

Hasta aquí la versión oficial. Basta que un mito en vida muera en circunstancias poco claras para que en seguida se propaguen todo tipo de rumores acerca de su muerte. La biografía angular de Jim Morrison, *No one here gets out alive*, de Jerry Hopkins y Danny Sugerman, los recopila exhaustivamente. Cuando la noticia de la muerte de Morrison se hizo pública, el lunes 5 de julio de 1971, mucha gente comenzó a plantearse dos preguntas: ¿De qué murió Jim? ¿Murió realmente?

Respecto a la primera de las cuestiones, existen, además de la versión oficial, distintas teorías. La más extendida es que Jim murió a causa de una sobredosis de heroína; no en vano Pamela Courson se había convertido en una yonqui. Además, Jim frecuentaba en París el Rock 'n' Roll Circus, antro que era conocido en aquellas fechas por ser lugar de distribución de heroína. No obstante, es probable que Jim acudiera al bar sólo como espectador y no como participante, dada su curiosidad por los ambientes decadentes. Otro punto en contra de esta teoría es el miedo cervical que Jim profesaba hacia las agujas hipodérmicas, si bien siempre existe la posibilidad de que hubiese esnifado la heroína.

El resto de teorías entran ya en el ámbito del delirio. Una de ellas afirma que alguien asesinó a Jim sacándole los ojos para «liberar su alma». Otra menciona a una amante despechada (con toda probabilidad, Patricia Kennealy) que le habría matado a larga distancia desde Nueva York, practicando ritos de brujería. La hipótesis más inquietante es la que sostiene que Jim podría haber sido víctima de una conspiración política montada para desacreditar y acabar con el movimiento y el estilo de vida *hippie*. Sucesos paralelos a la muerte de Jim como los también prematuros fallecimientos de Janis Joplin y Jimi Hendrix, los violentos disturbios en Kent State, el encarcelamiento del gurú del LSD, Timothy Leary... sustentan esta suposición.

Respecto a la posibilidad de que Jim no esté muerto, sino que sólo simulara su muerte para escapar de la fama y esconderse en un lugar tranquilo para poder escribir sin presiones, existen comentarios realizados por Jim que sugieren que planeaba esta escapada.



Busto (ahora desaparecido) que coronaba la tumba de Morrison en el cementerio parisino de Père Lachaise.

Ciertamente, Jim Morrison no estaba a gusto con la imagen que de sí mismo había creado. Su condición de estrella *sexy* del *rock* empañaba su labor como poeta, la faceta que ahora deseaba mostrar a un público que lo único que quería era que le devolvieran a aquel Adonis que quería encender el mundo en cada concierto. Ya a principios de 1967, cuando The Doors todavía no habían alcanzado el éxito masivo, Jim propuso en el Fillmore de San Francisco fingir su muerte para poner a la banda en el candelero. Tras la muerte de Brian Jones, fundador de los Rolling Stones, en 1968, Jim preguntó qué sucedería si él muriese de repente. ¿Cómo afectaría al negocio? ¿Qué diría la prensa? ¿Quién se lo creería? Y luego está el asunto de Mr. Mojo Risin. Mr. Mojo Risin es un personaje ficticio creado por Jim Morrison que aparece en los versos intermedios de 'LA. Woman' (Mujer de Los Ángeles):

Mr. Mojo Risin.	Mr. Mojo Risin.
Got to keep on risin'.	Tienes que continuar rebelándote.
Mr. Mojo Risin.	Mr. Mojo Risin.
Got the Mojo risin'.	Mantén la rebelión de Mojo.

The Doors, *LA. Woman*

La «rebelión» se comprende mejor si pensamos que Jim ¿bromeaba? diciendo que Mr. Mojo Risin (un anagrama de «Jim Morrison» en la más pura tradición cabalística) era el nombre que utilizaría cuando huyera a África. El deseo de Jim de huir a África le acuciaba desde sus tiempos de estudiante de literatura, cuando se había sorprendido al comprobar que el poeta francés Arthur Rimbaud había escrito su obra antes de los diecinueve años y después se había marchado a África, donde se había convertido en cazador y comerciante de esclavos.

With hunger at her heels
and freedom in her eyes,
she dances on her knees.
Pirate prince at her side,
staring into
the hollow idol's eye.
Wild child, full of grace,
saviour of the human race.
Your cool face.
(You remember when we were in Africa?)

Con hambre en sus talones
y libertad en sus ojos,
ella baila de rodillas.
Un príncipe pirata está a su lado,
contemplando
la mirada hueca del ídolo.
Niña salvaje llena de gracia.
Salvadora de la raza humana.
Tu rostro tranquilo.
(¿Recuerdas cuando estábamos en África?)]

The Doors, *Wild Child*

Tanto si vive en África como si descansa en Père Lachaise, Jim Morrison ha pasado a la historia de la música por ser el *chamán eléctrico*, el *Rey Lagarto* que hizo de su vida un ejemplo para todos aquellos que deseen tomar las riendas de su destino. Acogiéndonos a la concepción de satanismo que predica la Iglesia de Satán de Anton LaVey, podemos afirmar que Jim Morrison fue uno de los primeros satanistas del *rock*. Las tesis de Anton LaVey se estructuran en *Las Nueve afirmaciones satánicas* y en *Las once normas satánicas de la tierra*. Sería baladí detenernos aquí a exponerlas todas, pero sí podemos destacar unos conceptos básicos que se adaptan a la perfección al estilo de vida hedonista que Morrison intentó promover entre sus seguidores.

En primer lugar, los satanistas de LaVey dejan muy claro que no identifican «Satán» con el Diablo de la tradición cristiana, sino con el término que en hebreo antiguo servía para designar «lo opuesto». Según las palabras de uno de sus miembros, «*oponiéndonos a las ideas de la religión judeocristiana, realizamos una alianza con Satán, que se opone a la moral y a los dogmas de la llamada Santa Iglesia y sus seguidores*». Al fin y al cabo, Lucifer fue el primer librepensador, el primero en oponerse a los incontestables mandatos divinos, y por esa causa fue expulsado de un Paraíso en el que todo funciona según los designios de una única instancia todopoderosa.

Otro de los pilares básicos del satanismo es la apuesta que sus adeptos realizan por la vida terrenal, despreciando las esperanzas que los cristianos depositan en lo que los satanistas llaman «*sueños espirituales imposibles*». Los satanistas abogan por vivir la vida al máximo y, en oposición a los conceptos de hermandad y sumisión a Dios inherentes al cristianismo, sitúan el individualismo en lo más alto de su escala de valores. Para los satanistas, cada individuo es su propio Dios.

Por último, podemos citar como significativa la primera de las *Nueve Afirmaciones Satánicas*: «Satán representa indulgencia en vez de abstinencia».

No resulta difícil deducir que, al menos según estas cuatro máximas satánicas, no hay satanista más ejemplar que las rebeldes, hedonistas, individualistas y autoindulgentes estrellas de *rock*. Desde este punto de vista, es normal la asociación entre Satán y la música *rock*. Jim Morrison incitaba a su público a «*romper las cadenas que ellos mismos ayudaban a sostener*», y les decía que tenían miedo, que no querían ser libres. Vivió intensamente, exploró sus propios límites, se esforzó por modelar su propio destino y nunca dejó que nadie influyera en sus decisiones. Sin saberlo, Morrison era un satanista convencido. Como ya se ha señalado, Morrison evitó las flechas de los fundamentalistas cristianos porque en el momento en que lanzó sus mensajes contraculturales el satanismo aún no había sido puesto de moda por Charles Manson y Black Sabbath. Quizá también influyera que Jim fundamentara sus teorías de caos y rebelión en la filosofía griega, que, junto a Nietzsche, había sido su principal fuente de formación, en vez de en las tradiciones judeocristianas. ¿Acaso Baco y Dionisos no se oponen a lo que se considera «moralmente bueno» tanto como el propio Lucifer?

The Beatles: la ruptura de su inocencia y el extraño caso de la muerte de Paul McCartney

A estas alturas nadie pone en duda que The Beatles son el fenómeno —mucho más que una banda— más importante del *pop*. Es difícil que otro grupo pueda llegar a equipararse a ellos en cuanto a genialidad, creatividad y capacidad de influencia. El cuarteto de Liverpool escandalizó a los padres de la época, pero no por ninguna razón siniestra, sino por el extraño poder que sus canciones parecían tener sobre sus hijos e hijas. En el fondo, eran considerados como una especie de niños díscolos y traviesos, pero a la vez encantadores.

Sin embargo, con el paso del tiempo y coincidiendo con el final de la década y el declive de su carrera, The Beatles pasarían a engrosar la lista de *rockeros* malditos a causa de una espiral de malinterpretaciones de sus letras, extraños mensajes ocultos en sus canciones —fueron los primeros en utilizar, en 1966, la técnica de grabar frases que sólo podían ser escuchadas si se hacía girar el disco al revés, que tanto juego daría más tarde a los grupos satánicos y a sus detractores—, algunas declaraciones de John Lennon sacadas de contexto y un delirante bulo sobre la muerte de Paul McCartney.

El más grave de estos escándalos relativos a los últimos Beatles fue la lectura apocalíptica que Charles Manson realizó de las letras del *White Album* (Álbum blanco^[*], 1968), y especialmente de la canción ‘Helter Skelter’ (A troche y moche), lectura que le inspiró para ordenar a sus acólitos el asesinato de siete personas en dos días.

De la familia Manson y sus peculiares ideas sobre el fin del mundo nos ocuparemos en el capítulo siguiente, de modo que ahora es el momento de entrar en el mayor bulo de la historia de la música popular del siglo xx, con el permiso de los infames Milli Vanilli. La supuesta muerte de Paul McCartney y la conspiración del resto de The Beatles para encubrirla con la ayuda de un doble (!) es una historia tan bizarra y retorcida como la moda psicodélica en cuya explosión se produjo. Y también constituye una prueba más de la importancia de The Beatles, ya que es difícil que la audiencia hubiese reaccionado de un modo tan interactivo y apasionado si la trampa *PID* (Paul Is Dead, Paul Está Muerto, como se conoce este asunto en el mundo anglosajón) se hubiese producido en el seno de otra banda.

Jim Morrison y Elvis Presley se vieron rodeados de rumores disparatados tras sus muertes, pero Paul McCartney tuvo que escuchar estos rumores en vida e incluso se vio obligado, a finales de 1969, a interrumpir su descanso en su granja de Escocia para desmentirlos. De poco sirvió, ya que continuaron hasta mucho después de la separación de la banda tras la publicación de *Abbey Road* (Calle Abbey).

No se sabe con seguridad dónde se originó el rumor, e incluso se baraja la posibilidad, a tenor de las múltiples pistas que los fans han ido encontrando en los álbumes de la banda, de que los propios Beatles lo crearan para gastar una broma a

sus fans. Esto último parece poco probable, ya que en todas sus declaraciones al respecto, negaron —a veces con claras señales de enfado— cualquier implicación en el asunto. Hoy por hoy, la teoría comúnmente aceptada sobre la génesis del asunto *PID* es la siguiente: A finales del verano de 1969, el *Northern Star*, periódico del campus de la Universidad del Norte de Illinois, en el Medio Oeste norteamericano, publicó un artículo de Fred LaBour, un estudiante que había elaborado un listado de pistas extraídas de las canciones y las portadas de los discos de The Beatles que parecían indicar que Paul McCartney había muerto en un accidente de tráfico a las 5:00 de la madrugada del miércoles 2 de noviembre de 1966. Según LaBour, el accidente fatal se produjo cuando el bajista se saltó un semáforo por mirar a una agente de tráfico. El coche se incendió y Paul perdió el pelo y los dientes y murió a causa de las heridas producidas en la cabeza. La noticia sobre la muerte de Paul fue censurada y ocultada por los Beatles, que se apresuraron a sustituirle por un doble. Fred LaBour fundamentaba estas afirmaciones en que, en la fecha señalada, realmente tuvo lugar un accidente de tráfico en el que falleció un varón de pelo oscuro, que resultó tan desfigurado que su identificación fue imposible. Además, The Beatles convocaron un concurso de dobles de Paul en el invierno de 1966. El resultado nunca fue anunciado oficialmente, pero hubo un ganador: William Campbell, al cual se le pagó una considerable cantidad de dinero por ser el nuevo Paul. A pesar de su parecido con *Macca*, se sometió a una operación de cirugía estética para que nadie pudiese sospechar nada. Una foto real de William Campbell aparece en la esquina inferior derecha del póster que The Beatles incluyeron en su *Álbum Blanco*.

Poco tiempo después de la publicación del artículo en el *Northern Star*, Russell Gibb, *disc-jockey* de la radio de Detroit *WKMR-FM*, estaba realizando su habitual programa vespertino cuando un amigo suyo sacó un periódico *underground* —que podría muy bien haber sido el propio *Northern Star*— en el que aparecía la relación de pistas sobre la supuesta muerte de Paul. Gibb no sólo las leyó en antena, sino que improvisó algunas nuevas sobre la marcha.

La mecha estaba encendida para que el rumor se extendiera por toda Norteamérica, nación tan proclive a este tipo de historias ambiguas y misteriosas relacionadas con la muerte o lo oculto (Black Sabbath sólo fueron acusados de satánicos en Estados Unidos, nunca en su Gran Bretaña natal). El rumor pasó a convertirse en fenómeno y hasta prestigiosas agencias de prensa como *United Press International* y *Associated Press* cubrieron la noticia. He aquí un extracto de un artículo aparecido el 22 de octubre de 1969 en el *New York Newsday*:

LOS FAMILIARES INSISTEN EN QUE PAUL ESTÁ VIVO

New York (UPI). Un culto en torno a la muerte de Paul McCartney se está formando a pesar de que los familiares insisten en que el famoso Beatle está vivo y goza de buena salud.

Los temores respecto a la muerte de Paul McCartney aparecieron hace

varios meses cuando sus fans empezaron a encontrar símbolos en las letras de las canciones de los Beatles y en las portadas de sus álbumes. Las emisoras de radio y los periódicos han sido copados con llamadas que preguntaban: «¿Está muerto Paul?»

Al día siguiente, el mismo periódico publicaba un artículo en el que Paul desmentía que estuviese muerto:

PAUL LO DEJA CLARO: «ME ENCUENTRO BIEN».

London (AP). «Estoy vivo y me encuentro bien, aunque preocupado por los rumores sobre mi muerte», dijo el Beatle Paul McCartney, «pero, si estuviera muerto, sería el último en enterarme».

Al menos, eso es lo que la compañía de The Beatles, Apple, dice que ha dicho. El millonario músico *pop* se encuentra de viaje por algún sitio de Inglaterra con su mujer, sus dos hijos y un perro, y evitó que se supiera dónde se encontraban. (...) Apple y los medios de comunicación norteamericanos han sido inundados con llamadas telefónicas y cartas referentes a los rumores en Estados Unidos que indican que Paul McCartney lleva años muerto. «*Todos esos rumores son ridículos*», dijo Apple. «*Es todo un montón de tonterías*», dijo su compañero John Lennon. «*Los rumores son demasiado estúpidos para molestarse en desmentirlos*», dijo George Harrison.

Entre las supuestas «pistas» que The Beatles colocaban en sus discos y canciones para que fueran descifradas por sus fans, algunas son ingeniosas, pero la mayoría son completos disparates. He aquí una relación de las más conocidas:

Pistas en las canciones

En el final de ‘Strawbeny Fields Forever’ (Campos de fresa para siempre, 1966), muchos han querido oír a John Lennon susurrando «I buried Paul» (Yo enterré a Paul), mientras que el guitarrista ha repetido una y mil veces que lo que dijo fue «cranberry sauce» (salsa de arándanos). La versión de Lennon es perfectamente comprobable cuando se escucha la canción cuidadosamente. La razón de esas absurdas palabras responde a la costumbre de The Beatles, y especialmente de Lennon, de decir en medio de la grabación de un tema lo que se les ocurre en aquel momento. Si el final de ‘Strawberry Fields Forever’ fue entendido de forma maliciosa para sustentar la trama *PID*, la interpretación hipermetafórica y retorcida de dos líneas de ‘Yellow Submarine’ (Submarino Amarillo) no se queda corta:

Sky of blue and sea of green Cielo de azul y mar de verde

in our yellow submarine en nuestro submarino amarillo.

The Beatles, *Yellow Submarine*

Según esa interpretación, Paul reposa en el submarino amarillo (léase ataúd), bajo un mar verde (la hierba que cubre los cementerios). Es difícil establecer la relación mental entre un submarino amarillo y un ataúd, pero todo vale si se trata de confirmar una teoría.

Sin embargo, existen ejemplos que se prestan a una interpretación más clara y directa, En ‘A day in the life’ (Un día en la vida, 1967) encontramos una descripción aproximada del accidente:

I saw the photograph.	Vi la fotografía.
He blew his mind out in a car,	Su mente se estrelló en un coche,
he didn't notice that the lights had changed.	no advirtió que el semáforo había cambiado.
A crowd of people stood and stared,	Una multitud se agrupó y observó,
they'd seen his face before.	habían visto su cara antes.

The Beatles, *A Day in the Life*

La canción que da título al Lp *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (La banda del club de corazones solitarios del Sargento Pimienta) ha sido interpretada como la «presentación en sociedad» de William Campbell.

So let me introduce to you	Así que dejadme presentaros
the one and only Billy Shears	al único y auténtico Billy Shears
and Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band	y a la Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band.

The Beatles, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*

Billy Shears sería en realidad William Campbell merced a un juego de palabras en inglés: Billy es una abreviatura de William y S(hears) se pronuncia de forma similar a *here* (aquí), de modo que tenemos que Billy Shears es en realidad *Billy's here* (Billy está aquí).

‘Revolution 9’ (Revolución 9, 1968) como veremos en el capítulo siguiente, es una de las canciones más «satánicas» de The Beatles. Además de constituir un arriesgado ejercicio de vanguardia en su época, es una pieza sobrecogedora plagada de sonidos inquietantes. En varios momentos, una voz repite insistentemente: «Number nine, number nine». Si se escucha este segmento hacia atrás, lo que se oye es: «Turn me on, dead man» (Ponme en marcha, hombre muerto). Según Lennon, este efecto no fue intencionado, y explica el origen de ese «number nine»: Al principio de cada toma, un ingeniero de sonido anunciaba: «This is EMI Recording

Studio Number 9» («Este es el Estudio de Grabación Número 9 de EMI»). Lo que hizo Lennon fue tomar el final de la frase y añadirlo a la mezcla definitiva del tema. Existe incluso la creencia de que las múltiples parrafadas inconexas que John Lennon y George Harrison diseminan aleatoriamente por la canción son una explicación del accidente de Paul y su posterior muerte en el hospital. Después de leer la transcripción de dichas frases, opino que esta teoría no se sostiene, y no considero significativo que el tema se llame ‘Revolution 9’ porque nueve son las letras del apellido McCartney.

Si extraña esta coincidencia, aún da más que pensar lo que ocurre en el mismo álbum entre el final de ‘I’m so tired’ (Estoy tan cansado) y el inicio de ‘Blackbird’ (Pájaro negro). Lennon balbucea unas sílabas sin sentido que, escuchadas hacia atrás, forman, aproximadamente, la frase: «Paul is dead, miss him, miss him» («Paul está muerto, echadle de menos, echadle de menos»). La versión opuesta señala que esas «sílabas sin sentido» son en realidad una frase: «Monsieur, monsieur, let’s have another one» («Señor, señor, tomemos otra») y que es escuchada hacia atrás cuando esa frase se convierte en un balbuceo ininteligible.

Pistas en las portadas

Las pistas que The Beatles supuestamente situaron en las portadas y carpetas interiores de sus álbumes son, si cabe, todavía más rocambolescas que algunas interpretaciones de sus letras. Las pistas se centran, principalmente, en tres LPs: *Revolver*, *Magical Mystery Tour* (Gira mágica del misterio), *Abbey Road* y, cómo no, *Sargeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (en cuya portada aparece, junto al Maharishi —de cuya influencia en The Beatles hablaremos más adelante— Aleister Crowley, el brujo más malvado de todos los tiempos, que fue referencia esotérica para muchos grupos ingleses y actualmente es reivindicado por grupos como Marilyn Manson).



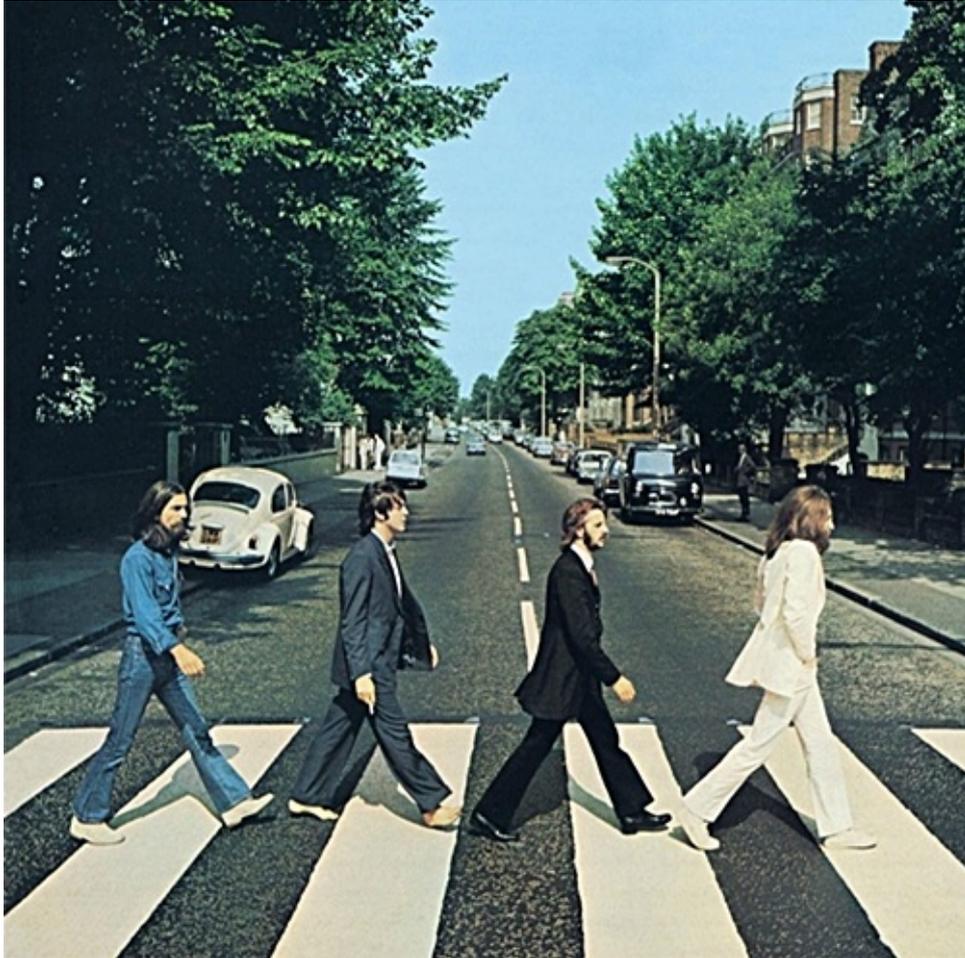
Portada del Sargeant Pepper's, el disco más famoso de The Beatles.
La flecha señala a Aleister Crowley.

En la portada de *Revolver*, Paul es el único de los cuatro Beatles que no mira de frente a la cámara, como simbolizando que ya no forma parte de la banda a causa de su muerte y sustitución por William Campbell.

Magical Mystery Tour también ofrece múltiples guiños a aquellos familiarizados con el asunto sobre la muerte de McCartney, pero el más ingenioso es que, en la portada, el título del álbum aparece escrito con estrellas. Si colocas el álbum boca abajo, las letras revelan un número de teléfono (231 74 38) al que podrías llamar para descubrir más detalles sobre la muerte de Paul. Un fan del Medio Oeste norteamericano afirma que, cuando telefoneó en 1969, una voz ruda le dijo: «Te estás acercando...».

Dentro del libreto que incluye el disco también pueden encontrarse diversas pistas. La más clara es el dibujo que presenta a Paul McCartney detrás de una mesa de despacho sobre la cual hay una señal que dice: «I was you» («Yo era tú», en referencia a la sustitución de Paul por William Campbell).

Las portadas de *Abbey Road* y *Sargeant Pepper's* contienen tantas pistas que merece la pena desgranadas una a una. A mi juicio, las de *Abbey Road* —una foto de los cuatro Beatles cruzando dicha calle por un paso de cebra— son las más ingeniosas:



Abbey Road, una portada llena de pistas acerca de la muerte de Paul McCartney.

- Paul está descalzo, como ya apareciera en algunas fotos del libreto de *The Magical Mystery Tour*, y se dice que a los cadáveres se les entierra sin zapatos.
- Paul es el único de los cuatro que camina con el paso cambiado y lleva los ojos cerrados.
- Aunque es zurdo, Paul está fumando con la mano derecha.
- Cada Beatle va vestido de un color y representan la escena de un entierro. John, de blanco, es el predicador. Ringo, de negro, es el enterrador. George, con tejido vaquero, es el sepulturero. No hace falta decir que Paul es, obviamente, el muerto.
- Esta es mi pista favorita: en la calle hay aparcado un volkswagen cuya matrícula es «28 IF», lo cual, traducido literalmente al castellano, significa 28 SI... O sea, que Paul McCartney tendría 28 años SI no hubiese muerto en 1966. Pero existe un fallo: en 1969, fecha de publicación de *Abbey Road*, Paul habría tenido veintisiete años y no veintiocho. Este pequeño desajuste se subsana alegando que, en algunas religiones orientales, la edad se calcula teniendo en cuenta el tiempo que el feto pasa en el útero materno. De este modo, todo encaja.

En *Sergeant Pepper's* las pistas no son menos ingeniosas que en *Abbey Road*, y sí más abundantes, ya que una portada tan recargada daba mucho juego:

- Sobre la cabeza de Paul aparece una mano, lo cual, en algunas religiones orientales, es considerado un símbolo de muerte.
- Uno de los adornos psicodélicos de la portada es un bajo fabricado con flores. Si tenemos en cuenta que es el instrumento de Paul McCartney, podemos considerarlo como una especie de corona mortuoria. Con un esfuerzo, cabe incluso imaginar que el bajo forma el interrogante «PAUL?», como cuestionándose la existencia de McCartney. Además, el bajo sólo tiene tres cuerdas, como si indicara que sólo hay tres Beatles. Podemos hallar otra pista parecida en el libreto interior del *Magical Mystery Tour*, donde en el bombo de Ringo puede leerse *Love the 3 Beatles* (Ama a los tres Beatles). Asimismo, John Lennon diría más tarde en ‘Come Together’ (Juntaos): «One and one and one is three» (Uno y uno y uno son tres). Contra esta pista del bajo existen los argumentos esgrimidos por el equipo encargado de elaborar la portada, según los cuales el bajo floral fue una idea que improvisó sobre la marcha el florista contratado por Apple.
- Una pista muy sutil: una estatuilla de la diosa hindú Shiva, *La Destructora*, aparece en la parte inferior de la portada, y su brazo izquierdo posterior señala a Paul.
- Otra pista de muñecas: hay una sentada a un lado, que parece representar a Jane Asher, la por entonces compañera de McCartney, con la blusa manchada por unas líneas rojas (¿sangre?). Para mayor coincidencia, en su regazo descansa un cochecito, que bien podría ser una reproducción del coche en el que supuestamente viajaba McCartney al morir.
- El instrumento que sostiene Paul es de color negro, y el negro es el color que se asocia a la muerte.
- En la contraportada, Paul lleva en un brazo una banda negra con las letras OPD, lo cual es un acrónimo para *Officially Pronounced Dead* (Declarado oficialmente muerto). Los detractores de la trama PID alegan que, en realidad, las siglas corresponden a *Ontario Police Department*, (Departamento de Policía de Ontario) y que todos los Beatles lucieron bandas similares durante su gira por Estados Unidos en 1965.
- También en la contraportada, las palabras «without you» («sin ti», parte final del título de la canción ‘Within You Without You’, (Dentro de ti y sin ti) florecen en la cabeza de Paul. Además, en la misma foto, George Harrison señala el verso de ‘She’s leaving Home’ (Ella se va de casa) que reza «wednesday morning at five o’clock» («el miércoles a las cinco de la madrugada», la hora supuesta de la muerte de Paul).
- La pista más rebuscada y difícil de encontrar en el *Sergeant Pepper’s* aparece en el bombo donde está escrito el título del disco. Cuando sitúas un espejo

perpendicular al disco, la combinación de las palabras LONELY HEARTS y su reflejo forman lo siguiente: 1 ONE 1 X HE / DIE. Tan críptico mensaje se interpreta así: 1 ONE 1 son los tres Beatles supervivientes; X es Paul; y la barra entre HE y DIE (ÉL y MUERE) señala hacia él.



Sitúa esta foto frente a un espejo y observa qué sucede.

Las anteriores son sólo algunas de casi un centenar de claves descifradas por los fans de The Beatles. En un principio, tanta coincidencia extraña puede hacer pensar que The Fab Four fueron los responsables —o, al menos, cómplices— de la trama PID. Sin embargo, esta teoría se viene abajo si pensamos que la investigación de Fred LaBour se inició a partir de la salida al mercado de *Abbey Road* en el otoño de 1969, y que tanto *Sargeant Pepper's* como *Revolver* como *The Magical Mystery Tour* son anteriores a esa fecha.

Personalmente, no creo que Paul McCartney muriese en 1966 y dudo todavía más de que nadie excepto él —ni siquiera William Campbell— pudiese componer 'Let it be' (Déjalo estar). De todos modos, la verosimilitud y la génesis del bulo sobre la muerte del bajista no es aquí lo que nos interesa. He traído a colación este asunto por el mecanismo psicológico subyacente en el mismo. Una de las principales razones de la animadversión de los cristianos fundamentalistas hacia la música *pop* y *rock* —de ahí que intenten asustar a sus fieles con la historia del coco (léase Belcebú)— es el hecho de que los jóvenes mitifiquen e idolatren a las estrellas de la música popular, ya que, para ellos, la única persona que merece ser adorada es Jesucristo. Al fin y al cabo, ¿no se comportaron los fans de The Beatles como los apóstoles, intentando resucitar a su mesías muerto? Además, The Beatles jugaban en este asunto el papel de dioses terrenales, capaces de burlarse de la muerte y de «dar vida» a Paul McCartney a través de William Campbell. Todo ello contribuyó a elevar la fama y la leyenda del grupo hasta proporciones desorbitadas, e induciría a John Lennon a pronunciar unas fatídicas afirmaciones que levantarían mucha polémica y que, junto a otras, pudieron

llevar a Mark David Chapman a asesinarle.



Fundamentalistas cristianos de Georgia queman discos de The Beatles en 1966.

Me refiero a las declaraciones que realizó John en una entrevista concedida a Maureen Cleave para el *Evening Standard*:

«El Cristianismo desaparecerá. Perderá influencia y se desvanecerá. No necesito discutir sobre eso. Tengo razón y el tiempo lo probará. Nosotros [The Beatles] somos ahora más populares que Jesús; no sé qué desaparecerá antes, el *rock and roll* o el cristianismo. Jesús estaba muy bien, pero sus discípulos eran bastos y ordinarios. Que distorsionen su mensaje es lo que lo arruina para mí».

Estas declaraciones tuvieron pronto eco, cómo no, en Estados Unidos. Por fin, uno de los «niños buenos» que nunca incurrían en actitudes satánicas había revelado su verdadera faceta anticristiana. Según el párrafo citado, John no estaba en contra de Jesús y el cristianismo —de hecho, tuvo una educación de hondos raíces cristianas— sino de la Iglesia como institución que había pervertido el mensaje de Cristo. Sin embargo, la frase «Somos más populares que Jesús» fue sacada de contexto y presentada como ejemplo de que todos los músicos de *rock* y *pop* son unos irreverentes y, con su fama, alejan a los jóvenes de la Iglesia, como demuestra el

hecho de que prácticamente todos los jóvenes consumen algún tipo de música *pop*, pero gran parte de ellos no va a misa los domingos.

John Lennon abundó en este tema en su carrera en solitario posterior a The Beatles. En 'The Ballad of John and Yoko' (La balada de John y Yoko) predijo, sin saberlo, su triste final en la frase «The way things are going, they're going to crucify me» (Tal y como marchan las cosas, me van a crucificar). En 1980, John Lennon fue asesinado a balazos en la puerta de su apartamento de Nueva York.

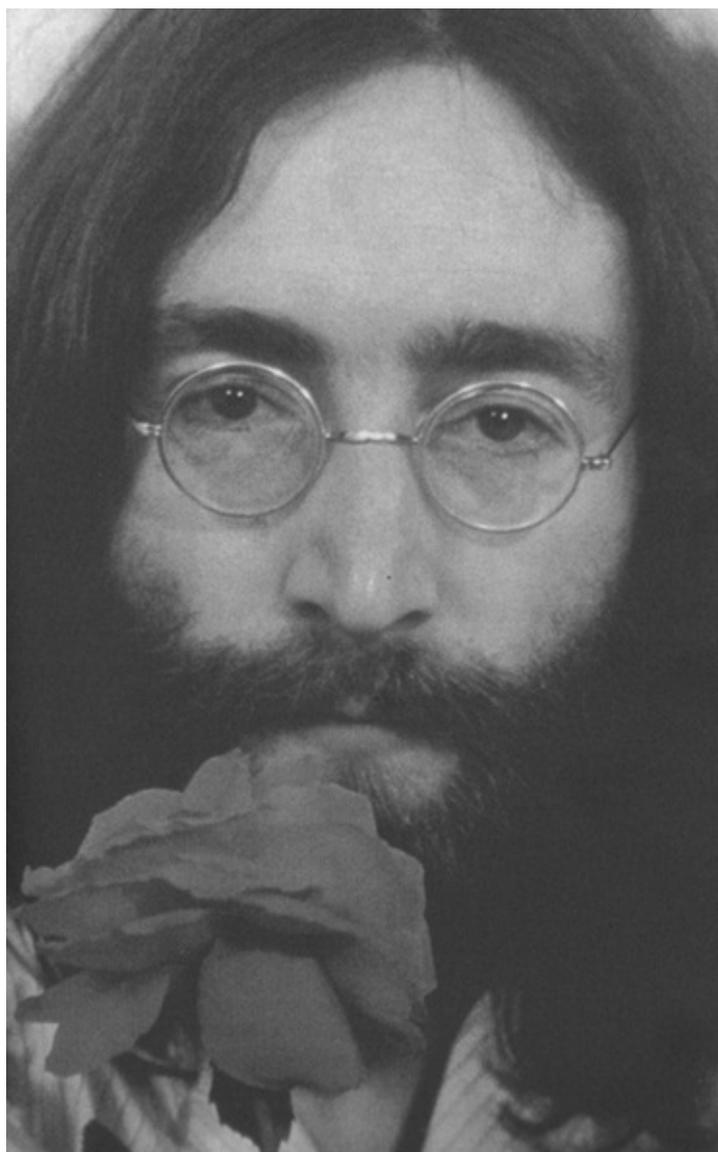


Portada del *Daily News* del 10 de diciembre de 1980.
El titular reza: «El asesino le siguió durante tres días».

Curiosamente, el edificio donde vivían John y Yoko no es sino el Dakota Building de Central Park. La leyenda siniestra de esta vivienda se remonta al siglo pasado, cuando albergó a diversos brujos y a unas hermanas que a la hora de la cena siempre contaban con la compañía de tiernos infantes... en sus platos. En 1968, fue el escenario donde se rodó la película de Roman Polanski *La semilla del diablo*. En ella, la maternidad de Mia Farrow era utilizada por un grupo de satanistas para gestar al Anticristo. Al año siguiente, la mujer de Roman Polanski, Sharon Tate, se convertiría

en una de las víctimas de los crímenes de Manson.

No se ha llegado a demostrar que ni las declaraciones de John respecto al cristianismo ni la frase anteriormente citada de ‘The Ballad of John and Yoko’ ni mucho menos la leyenda maldita del Dakota fuesen los detonantes del asesinato de John Lennon. Lo único cierto es que el joven asesino estuvo leyendo *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger, la noche anterior, y semejante dato no es que arroje una excesiva luz en el asunto. René Laban asegura que Chapman pertenecía a una secta llamada Born Again Christians (Cristianos Renacidos), conocida en Estados Unidos por su lucha declarada contra la música *rock*.^[1]



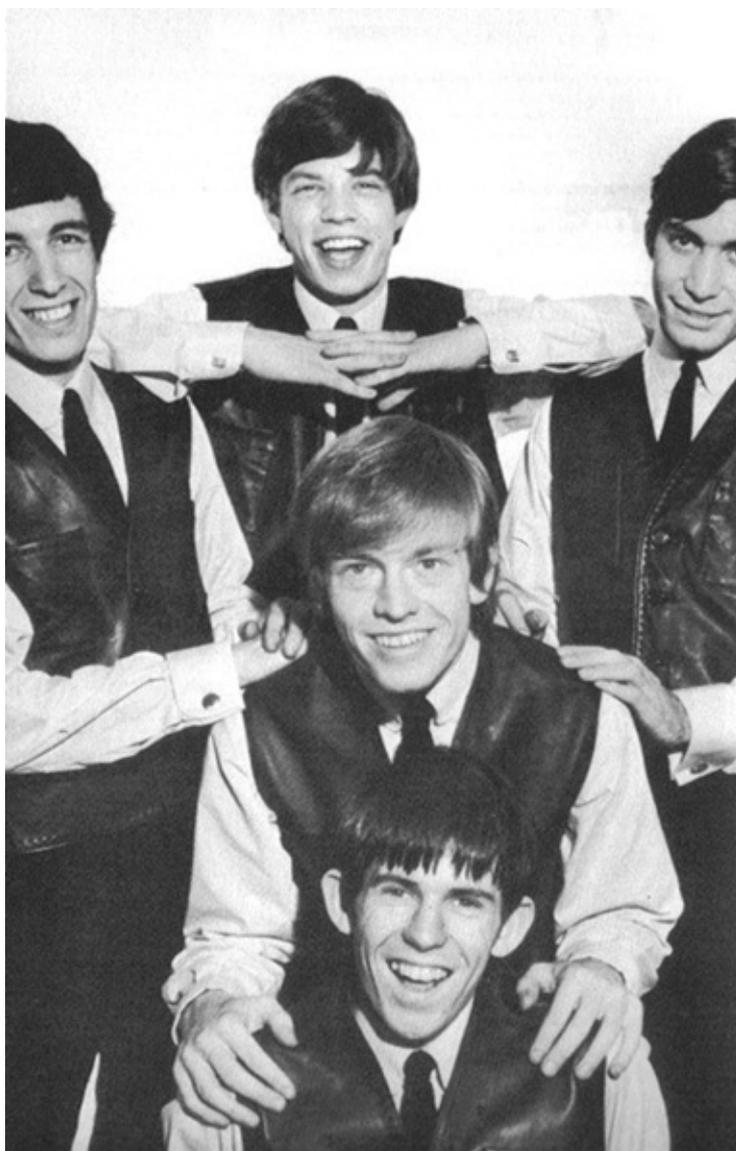
John Lennon.

Finalmente, cabe señalar que el acercamiento de The Beatles —y en especial de George Harrison— a la filosofía oriental a través de la figura del Maharishi, con el que mantuvieron una estrecha relación entre 1967 y 1968, también fue interpretada como un intento de alejar a la juventud de las creencias cristianas. Uno de los panfletos de los Born Again Christians denunciaba que «The Beatles se han hecho tan populares que han llegado hasta el punto de convertir a nuestra juventud a las

religiones orientales, abriendo las puertas a una influencia satánica de la que los Estados Unidos no saldrán».^[2]

Sus Satánicas Majestades los Rolling Stones

Nadie mejor para cerrar este capítulo sobre los años 60 que Sus Satánicas Majestades, los Rolling Stones. Brian Jones (28 de febrero de 1942-3 de julio de 1969), Keith Richards (1943), Mick Jagger (26 de julio de 1943), Charlie Watts (2 de julio de 1942) y Bill Wyman (24 de octubre de 1936) fueron los primeros en ser acusados abiertamente de haber realizado un pacto con el diablo y de diversas prácticas de adoración demoníaca. Los Stones, lejos de preocuparse, se dedicaron a alimentar la hoguera de los rumores —para chulos, ellos— con títulos para sus LPs como *Their Satanic Majesties Request* (La llamada de sus Satánicas Majestades); canciones en las que exponían su simpatía por el diablo ('Sympathy for the Devil'); portadas totalmente satánicas como la de *Goat's Head Soup* (Sopa de cabeza de cabra) y, por supuesto, su constante actitud de chicos malos, malos, malísimos.



Los Rolling Stones... ¿sonriendo?
Debe tratarse de una broma.

Mucho se ha hablado de la dicotomía entre Beatles y Rolling Stones, de su

encasillamiento —y la consecuente división de su público— en chicos buenos y chicos malos. Al comienzo de su carrera, los guapos Beatles representaban el pop blanco inocente, que canta al amor con melodías amables. Los malencarados Rolling y su *rock* sucio y *bluesero* cantaban a la decadencia, los vicios y las malas calles. The Beatles sonreían a la cámara, contentos de sí mismos, y existen pocas instantáneas en las que los Stones no parezcan enfadados, a menos que estuvieran mofándose del fotógrafo. Al fin y al cabo, ambos bebieron de fuentes distintas a la hora de configurar su propia música. The Beatles tocaban en Hamburgo versiones de los grandes temas del *rock and roll* de la época: Buddy Holly, Little Richard y otros *rockers* americanos eran parte habitual de su repertorio. Sin embargo, los Rolling Stones estuvieron siempre interesados en el *blues* sureño —de hecho, el origen de su nombre está en el tema de Muddy Waters ‘The Silver Rolling Stones’ (Las balas perdidas de plata)— que, como vimos en el primer capítulo, fue el primer género al que se atribuyó el sobrenombre de música del Diablo». En la estrofa final de la canción ‘Monkey Man’ (Hombre mono), incluida en su Lp *Let it bleed* (Déjalo sangrar), Jagger se justificaba en esta dirección y, de paso, quitaba hierro a su aureola satánica:

Well, I hope we're not too messianic or a trifle too satanic.	Bueno, espero que no seamos demasiado mesiánicos o un dulce demasiado satánico.
We love to play the blues and I'm just a monkey man.	Nos encanta tocar <i>blues</i> y yo no soy más que un hombre mono.
I'm glad you are a monkey woman too.	Me alegra que tú también seas una mujer mono.

Rolling Stones, *Monkey Man*



¡Estos son mis chicos!

Con semejantes fuentes de inspiración, no es de extrañar que los Rolling Stones comenzaran ya su carrera escandalizando a los biempensantes y conviniéndose pronto en los chicos que ninguna madre querría tener por yernos. Aparte de su imagen, sus conciertos estuvieron muy lejos de ser considerados «normales» ya desde su primera gira, dada la histeria y tendencia al desmadre que el grupo despenaba en su público.

He aquí algunos datos: se decía que el suelo de sus auditorios terminaba húmedo y con olor a orines. Los periódicos les recibían como bárbaros. Aconsejaban a los padres que escondieran a sus hijas y les planteaban: «¿Dejaría que su hija se casase con un Rolling Stone?». El 18 de abril de 1964, un concierto en Wembley ante ocho mil espectadores terminó con treinta detenciones. En junio, la pelea acabó en el propio escenario. En julio se suspendió el concierto en Belfast, por miedo a que pasara lo mismo. Por poco no les dejan entrar en Bélgica, y en París los fans se enfrentaron a los policías en las calles y causaron daños por valor de 1400 libras en el teatro Olympia. En Australia, tres mil fans les ofrecieron una calurosa bienvenida y arrasaron el aeropuerto. En Dublín, su fama de salvajes se volvió en contra de ellos cuando treinta jóvenes subieron al escenario, echaron a Mick Jagger al suelo, obligaron a Bill Wyman a forcejear con ellos y a Keith Richards a salir corriendo.^[3]

La semilla para que les acusaran de diabólicos estaba sembrada, y germinó con

dos escándalos consecutivos en el 66 y el 67 relacionados con los dos «satanismos» especialmente utilizados por los fundamentalistas cristianos para atacar a los grupos de rock: la explicitación del sexo y el consumo de drogas. Respecto al primero, el single ‘Let’s spend the Night together’ (Pasemos La noche juntos) causó un gran revuelo en Estados Unidos por lo directo de la propuesta. Respecto a las drogas, la policía —conocedora del consumo de estupefacientes por parte de Keith, Mick y Brian a causa de una indiscreción de este último con la prensa— detuvo a Mick y Keith en medio de una fiesta en la que, por supuesto, no faltaban las drogas. El mismo día en que se celebraba el juicio contra el cantante y el guitarrista, Brian Jones era también detenido tras una fiesta en su domicilio. Los arrestos y juicios de miembros de la banda —especialmente de Keith— por el mismo asunto se sucederían hasta la década de los 80.

La etapa plenamente satánica de los Stones nace con *Their Satanic Majesties Request* (1967), un disco menor en opinión de los críticos, pero uno de sus más famosos trabajos por ese título que se convirtió en su apodo, y acaba tras *Goat’s Head Soup* (1973), si bien la banda mantendría algunos guiños satánicos hasta *Tattoo you* (1981). Curiosamente, entre 1967 y 1973 también se publicaron los discos más conocidos de los Stones: *Their Satanic Majesties Request*, *Beggars Banquet* (Banquete de mendigos), *Let it bleed*, *Sticky Fingers* (Dedos pegajosos), *Exile on Main Street* (Exilio en La calle principal) y *Goat’s Head Soup*. ¿Obtuvieron ese éxito merced a un pacto con el Diablo? Con los Stones, nunca se sabe.

Se dice que los Stones entraron en contacto con el Diablo a través de Marianne Faithfull (novia de Mick Jagger) y Anita Pallenberg (novia primero de Brian Jones y después de Keith Richards). Al parecer, fueron ellas quienes les presentaron a Kenneth Anger, director de cine muy interesado por todo lo oculto y especialmente por la figura de Aleister Crowley, interés que compartía con su amigo Jimmy Page, guitarrista de Led Zeppelin. Kenneth Anger le pidió a éste que compusiera la banda sonora para su película *Lucifer Rising* (La rebelión de Lucifer), cosa que Page hizo parcialmente. Jagger se interesó por el papel de Lucifer, Richards por el de Belcebú y Bobby Beausoleil, al que conoceremos en el siguiente capítulo por formar parte del clan Manson, por el del protagonista. Jagger llegó incluso a componer el tema ‘Invocation of my Demon Brother’ (Invocación de mi hermano Demonio) para la banda sonora.^[4]

Their Satanic Majesties Request, que nació como una réplica al *Sergeant Pepper’s* de The Beatles, se asemeja a otros discos psicodélicos de la época. En principio, iba a titularse *Cosmic Christmas* (Navidades cósmicas), pero, finalmente, se decantaron por el primero, inspirado en una frase del pasaporte británico.



Marianne Faithfull en 1966. ¿Puede realmente una bruja tener este rostro tan angelical?

Como ya se ha dicho, para muchos *Their Satanic Majesties Request* es el peor disco de los Rolling Stones, pero tiene importancia como motor de despegue de la leyenda satánica del grupo. Andrew Loog Oldham había dirigido todas las grabaciones de los Stones, pero éstos no le perdonaron que se desentendiera de ellos durante los juicios del 67 y le despidieron sin contemplaciones. Por tanto, ellos mismos se produjeron *Their Satanic Majesties Request*, con el resultado nefasto y recargado que ya hemos comentado. En esta ruptura podemos encontrar quizá el origen de la vena satánica de los Rolling. Es posible que fuera una reacción a su enfado con Loogman y con las autoridades, a las dedicaron sardónicamente su single 'We love you' (Os amamos):

We don't care if you'd only love we.
We love you
and we hope that you will love we, too
(...)
We don't care if you hound we

No nos importa que sólo nos hayáis amado a nosotros,
os amamos
y esperamos que vosotros también nos améis.
(...)
No nos importa que nos persigáis como sabuesos

and lock the doors around we.
We've locked it in our minds
'cos we love you
(...)
The uniforms don't fit we.
You're dead 'n' then we're in
'cos we love you.

ni que cerréis puertas en tomo nuestro.
Las hemos cerrado en nuestras mentes
porque os amamos.
(...)
Los uniformes no nos sientan bien.
Estáis muertos y nosotros estamos de moda
porque os amamos.

Rolling Stones, *We Love You*

Los efectos de sonido (puertas que se cierran, pasos y ruido de llaves) introducidos en la producción final no dejaban lugar a dudas de a quién iba dirigido tanto «amor». Posiblemente, las referencias malvadas y satánicas en sus letras y actitudes a partir de esa etapa fueran, en principio, un vehículo metafórico para expresar su resentimiento. Posteriormente, al comprobar los comentarios desatados en torno a su posible culto a Lucifer, vieron en ellos un buen método para alimentar su fama y, lejos de desmentirlos, abundaron en su actitud anti-todo. Respecto a *Lucifer Rising* y a la estrecha relación de Mick y Keith con Anton LaVey, fundador de la Iglesia de Satán^[5], considero muy probable que, conociendo la afición de cantante y guitarrista de probarlo todo y de llegar hasta el límite en todo aquello en lo que se involucraban, realizaran incursiones en el mundo de la magia negra.^[6]



Keith Richards y Brian Jones, dispuestos a asustar a los padres de todo el mundo.

Jimmy Miller sería el productor de los discos del apogeo de la etapa satánica de los Stones. Se estrenó con matrícula en mayo del 68, con el *single* 'Jumpin' Jack Flash', considerada unánimemente como la mejor canción del grupo. En la portada aparecen los miembros de la banda y —guiño demoníaco— Brian Jones sostiene un

candelabro rojo con forma de tridente. La letra de la canción no se quedaba atrás:

I was raised by a toothless bearded hag.	Fui criado por una vieja desdentada y barbuda.
I was schooled with a strap across my back.	Fui escolarizado a latigazos en la espalda.
But it's all right now, in fact it's a gas.	Pero ahora todo va bien. De hecho, es formidable.
But it's all right.	Todo va bien.
I'm Jumpin' Jack Flash, it's a gas, gas, gas.	Soy Jumpin' Jack Flash, es formidable...
I was drowned, I was washed up 'n left for dead.	Me hundieron, ahogaron y me dieron por muerto.
I fell down to my feet and I saw they bled.	Me caí y vi que mis pies sangraban.
I frowned at the crumbs of a crust of bread.	Fruñí el ceño ante las migajas de un trozo de pan.
I was crowned with a spike right through my head.	Fui coronado con una estaca en medio de la cabeza.

Rolling Stones, *Jumpin' Jack Flash*

La canción puede ser interpretada como una parábola de la estricta educación inglesa —que incluye azotes en la escuela— y de cómo el protagonista, ese *Jumpin' Jack Flash*, quizá un *alter ego* de cualquiera de los Stones, consigue escapar de ella o adaptarse y superar sus traumas. En todo caso, las terroríficas imágenes que transmite en una primera lectura y la broma de Brian en la portada alimentaron la leyenda de los Stones como adoradores del Maligno.

Además de los aspectos esotéricos, hemos visto ya unos ejemplos de cómo un grupo puede labrarse fama de satánico a base de oponerse a lo establecido y provocar escándalos. El Lp *Beggars Banquet* combinaba las llamadas a la revolución y la denuncia social de 'Street fighting man' (Hombre de lucha callejera),

Hey, said my name is called disturbance.	Hey, he dicho que mi nombre es disturbio.
I'll shout and scream.	Gritaré y daré alaridos.
I'll kill the king.	Mataré al rey.
I'll mil at all his servants.	Encerraré a todos sus sirvientes.
Well what can a poor boy do	Bueno, ¿qué puede hacer un pobre chico,
except to sing for a rock and roll band,	excepto tocar en una banda de <i>rock and roll</i> ,
'cause this sleepy London town	si en este Londres adormecido
is just no place for a street fighting man.	no hay sitio para un hombre de lucha callejera?

Rolling Stones, *Street Fighting Man*

con la declaración de su simpatía por el diablo:

Please allow me to introduce myself.	Permitidme, por favor, que me presente...
I'm a man of wealth and taste.	Soy un hombre rico y distinguido.
I've been around for a long, long year.	He estado rondando desde hace muchos años.
Stole many a man's soul and faith.	Robé el alma y la fe de muchos hombres.
And I was 'round when Jesus Christ	Y ya estaba rondando cuando Jesucristo
had his moment of doubt and pain.	tuvo su momento de duda y dolor.
Made damn sure that Pilate	Me aseguré de que Pilatos
washed his hands and sealed his fate.	se lavara las manos y sellara su destino.
Pleased to meet you,	Encantado de conocerte,
hope you guess my name.	espero que adivines mi nombre.

But what's puzzling you
is the nature of my game.

(...)

Just as every cop is a criminal
and all the sinners Saints,
as heads is tails,
just call me Lucifer
'cause I'm in need of some restraint.
So if you meet me, have some courtesy,
have some sympathy, and some taste.
Use all your well-learned politesse
or I'll lay your soul to waste, um yeah.

Pero lo que te confunde
es la naturaleza de mi juego.

(...)

Así como todo policía es un criminal
y todos los pecadores son Santos,
así como la cara es la cruz,
llamadme, simplemente, Lucifer
porque necesito cierta moderación.
Y si te encuentras conmigo, sé amable,
sé atento, y pórtate bien.
Utiliza toda la educación que has aprendido
o echaré tu alma a perder, um, sí.

Rolling Stones, *Sympathy for the Devil*



Sympathy for the Devil
The Rolling Stones

El propio Brian Jones resumía las intenciones de la banda con *Beggars Banquet*: «Nuestra generación ha crecido con nosotros y piensa las mismas cosas... Creemos que no hay evolución sin revolución. Además, reconozco que existen grandes desigualdades y la riqueza está repartida de modo desequilibrado. Yo gano quizá demasiado dinero para lo joven que soy. El diablo que llevo dentro guarda todo lo que llega».^[7]

‘Sympathy for the Devil’ abría el Lp a ritmo de samba. Se convirtió, desde aquel momento, en el himno oficioso de los satanistas y le valió a Jagger el apodo de *El Lucifer del rock*^[8]. El libro que inspiró a Jagger para la letra es *El maestro y Margarita*, del escritor ruso Mihail Bulgákov, que le había prestado Marianne Faithfull. En este libro, nos encontramos con el personaje de Voland, encarnación de Satanás, que llega al Moscú de los años 20, una ciudad corrupta y rebosante de intrigas. Con sus intervenciones mágicas altera los ambientes teatrales y literarios, desenmascarando abusos y favoritismos. Se dedica, sobre todo, a ayudar a El Maestro, un escritor censurado por su novela sobre Pilatos, de la que se incluyen en la narración los episodios dedicados a la muerte de Cristo. El Maestro es encerrado en un manicomio por indeseable, pero logra la libertad al final gracias a Margarita, la mujer a quien ama, la cual consiente en convertirse en bruja y dirigir por una noche el gran aquelarre satánico.

Lo de la samba viene por el interés que la banda demostraba por Brasil, país hasta el que viajaban para consultar a un famoso hechicero. La parte final de la canción es la más atemorizante y diabólica, gracias a los siniestros coros que preguntan «who, who, ooo, ooo» (quién, quién, uuu, uuu) de forma cadenciosa, como si de un mantra

mágico se tratara. Dichos coros fueron grabados por Anita Pallemberg y sus amigos desde el cuarto contiguo. Quizá ésta sea la razón por la que tanto Marianne como Anita hayan sido acusadas de brujas y de ser las «culpables» de la simpatía de sus respectivos novios por el Diablo.



Anita Pallenberg, autora de los coros de *Sympathy for the Devil*.

Beggars Banquet fue el último disco que los Stones grabaron con Brian Jones. Los múltiples problemas psíquicos del guitarrista, provocados por su carácter voluble y su adicción a las drogas, le habían ido relegando desde su papel de fundador de la banda hasta un cada vez más evidente segundo plano. Además, su conducta dejaba mucho que desear —en una ocasión, llegó a amenazar a Mick con un cuchillo—, de modo que le expulsaron. Brian no se lo tomó demasiado mal. Decidido a salir adelante, declaró haber dejado las drogas y, mientras intentaba llevar a cabo diversos proyectos con artistas como la Creedence Clairwater Revival o Jimi Hendrix, decidió hacer unas reformas en su mansión. Quizá imbuido por el espíritu de hermandad con el proletariado de *Beggars Banquet*, permitió a su equipo de trabajadores sentirse como en casa.

Lets drink to the hard working people.	Bebamos a la salud de la gente que trabaja duro.
Let's drink to the lowly of birth.	Bebamos a la salud de las castas bajas.
Raise your glass to the good and the evil.	Alza tu vaso por lo bueno y lo malo.
Let's drink to the salt of the earth.	Bebamos a la salud de la sal de la tierra.

Rolling Stones, *Salt of the earth*

Los obreros pronto se aprovecharon de la situación y se dedicaron a burlarse de él, a no trabajar y a gastarle bromas pesadas, la peor de todas fue ahogarle en su piscina en la madrugada del 2 al 3 de julio de 1969^[9]. Una testigo anónima asegura que la noche de los hechos, Jones, el constructor Frank Thorogood y sus respectivas novias se quedaron a pasar la velada en la piscina, junto con algunos de los trabajadores. Estando Brian en la piscina, dos de ellos empezaron a hundirle —al principio en broma— pero después con saña hasta que le ahogaron. Es curioso que 1969 aparezca como un año especialmente «malvado»: en él tuvo lugar la muerte de Brian Jones, el tristemente conocido concierto de The Doors en Miami, la extensión de la trama *PID*, la promulgación de las *Nueve afirmaciones satánicas* de Anton LaVey y los asesinatos de la familia Manson, entre otros hechos. Quizá se deba a que 1969 marcó el final de una década que también suponía el final del sueño *hippie* de paz y amor, quizá a que, dando la vuelta a los dos nueves se forma la cifra 666, número favorito de Aleister Crowley.

El 5 de julio estaba previsto el concierto de presentación de la banda con Mick Taylor como nuevo guitarrista. La muerte de Brian Jones les hizo plantearse la conveniencia de dicha actuación, pero finalmente decidieron llevarla a cabo como un homenaje póstumo al guitarrista fallecido. Jagger salió a escena con un vestidito blanco de bailarina y un crucifijo de madera que luciría de manera habitual a partir de entonces, alentando los rumores sobre satanismo.

El siguiente Lp de los Stones es *Let it bleed*, cuyo sexto corte seguía abundando en las letras perversas y los temas terroríficos. ‘Midnight Rambler’ (Excursionista de medianoche) habla de un siniestro personaje que finalmente se revela como un asesino nocturno. El octavo Lp de los Stones —tercero de su hexalogía satánica— fue editado en diciembre de 1969. En agosto se habían producido los asesinatos del clan Manson. ¿Es Charlie Manson ese «excursionista de medianoche»? Las coincidencias entre lo narrado en la canción y lo ocurrido sugieren esa posibilidad.

Did you hear about the midnight rambler. Everybody got to go.	Has oído hablar del excursionista de medianoche. Todo el mundo tenía que marcharse.
Did you hear about the midnight rambler, the one that shut the kitchen door.	Has oído hablar del excursionista de medianoche, ese que cerró la puerta de la cocina.
He don't give a hoot of warning, wrapped up in a black cat cloak.	No da un bocinazo de alarma, envuelto en una capa de gato negro.
He don't go in the light of the morning, he split the time the cockrel crows.	No se marcha a plena luz del día, parte en el momento en que el gallito cacarea.
Talkin' about the midnight gambler, the one you never seen before.	Hablo del jugador de medianoche, ese que no has visto antes.

Talkin' about the midnight gambler.
Did you see him jump the garden wall.
Sighin down the wind so sad,
listen and you'll hear him moan.

(...)

Did you hear about the midnight Rambler.
He'll leave his footprints up and down your hall.
And did you hear about the midnight gambler
And did you see me make my midnight call.

(...)

I'll stick my knife right down your throat, baby,
and it hurts!

Hablo del jugador de medianoche.
Le viste saltar la tapia del jardín.
Suspirando bajo el viento, tan triste,
escucha y le oirás gemir.

(...)

Has oído hablar del excursionista de medianoche.
Te dejará sus huellas por toda la sala de estar.
Y has oído hablar del asesino de medianoche
y me has visto hacer mi llamada de medianoche.

(...)

Te clavaré mi cuchillo en medio de la garganta, nena,
¡y eso duele!

Rolling Stones, *Midnight Rambler*

La gira del grupo por Estados Unidos del año 69 iba a estar también marcada por la polémica. Los incidentes en el concierto gratuito que los Rolling Stones ofrecieron en Altamont en diciembre constituyen uno de los mayores escándalos de los escandalosos Stones y una desgracia más a sumar al fatídico 1969. Los Rolling Stones planearon una especie de Woodstock gratuito en la costa Oeste norteamericana como despedida de su gira por los Estados Unidos. Sin embargo, debido a su mala fama y a sus caóticos conciertos, les fue muy difícil hallar un sitio donde les permitieran realizarlo. Finalmente, a prisas y carreras y a menos de veinticuatro horas de la fecha prevista, consiguieron el autódromo de Altamont.

La asistencia de público —que, por la actitud anti-sistema y demoníaca de la banda, era muy radical— superó todas las previsiones de la (des)organización, pero éste no era el mayor problema. Por lo visto, fue Jerry Garcia, de Grateful Dead, quien tuvo la feliz idea de proponer a los Ángeles del Infierno como guardias de seguridad. Los motoristas empezaron a repartir mamporros a diestro y siniestro sin un motivo claro durante las actuaciones de las bandas invitadas, de modo que cuando llegó el turno de los Stones, los ánimos estaban bien caldeados.

Todo lo que sucedió en Altamont quedó recogido para la posteridad en el video *Gimme Shelter*. Los Ángeles del Infierno ocuparon el escenario y ni las insinuaciones de Jagger ni los insultos de Richards consiguieron hacer que bajaran. Resignados, los Stones siguieron tocando y justo después de que interpretaran (¡cielos!) 'Sympathy for the Devil', uno de los motoristas apuñaló a un joven negro, que cayó muerto. Al parecer, los dos únicos «crímenes» del joven para merecer tal castigo fueron que llevaba una pistola e iba acompañado de una mujer blanca.



Una foto de estudio para *Beggars Banquet*.

El balance del concierto de Altamont fue de cuatro muertos (el joven negro y tres accidentes), noventa y ocho heridos y setecientas personas atendidas por haber ingerido LSD adulterado. No está nada mal. Añadámosle el detalle de ‘Sympathy for the Devil’, el hecho de que tuviese lugar en la costa Oeste —donde LaVey había fundado su Iglesia de Satán e incrementaba día a día a sus adeptos—, a poco menos de un mes para el cambio de década y que Altamont hubiese sido alquilado por el abogado Mel Belli, que llevaba por entonces la defensa de Charles Manson, y tendremos el concierto más satánico de la historia, un evento que jamás podría haber llegado a buen puerto.

Quizá los sucesos de Altamont apagaran un poco el fuego infernal de los Stones, ya que su disco de 1971, *Sticky Fingers*, es el primero desde *Their Satanic Majesties Request* en el que no se hace referencia explícita al Demonio. Sin embargo, el disco no estuvo —como no podía ser de otra manera, tratándose de los Stones— exento de polémica, y sí aparecían en él otros «demonios», como las drogas y el infierno de su adicción.

La portada prevista para *Sticky Fingers* había sido diseñada, ni más ni menos, que por Andy Warhol. Consistía en un plano detalle de las caderas y parte superior de las piernas de una persona en tejanos. El pene se intuía claramente en los ajustados pantalones y, además, la cremallera se abría y cerraba. Finalmente, se descartó por problemas de censura.

Pero la portada era lo de menos. *Sticky Fingers* es el disco de los Stones con más abundantes y explícitas referencias a las drogas. Jagger y compañía lo tenían claro: lo suyo en aquella etapa satánica era provocar, ya fuera sirviéndose del mismo Lucifer o poniendo sobre la mesa su adicción a la heroína en, al menos, la mitad de los temas

del álbum. Los Stones enfocaron el tema desde todos los ángulos. Desde la perspectiva de un yonqui moribundo:

Here I lie in my hospital bed.	Aquí estoy, tumbado en mi cama del hospital.
Tell me, Sister Morphine,	Dime, Hermana Morfina,
when are you coming round again?	¿cuándo te vas a dejar caer por aquí otra vez?
Oh, I don't think I can wait that long.	Oh, no creo que pueda esperar tanto.
Oh you see that I'm not that strong.	Oh, acaso no ves que no soy tan fuerte.
(...)	(...)
Sweet cousin cocaine,	Dulce prima cocaína,
lay your cool cool hands on my head,	reposa tus frescas manos en mi cabeza.
Ah, come on, Sister Morphine,	Ah, venga, Hermana Morfina,
you better make up my bed,	será mejor que me hagas la cama,
'cause you know and I know	porque tú y yo sabemos
in the morning I'll be dead.	que estaré muerto por la mañana.
You can sit around and you can watch	Puedes sentarte por aquí y ver todas
all the clean white sheets stained red.	las limpias sábanas blancas manchadas de rojo.

Rolling Stones, *Sister Morphine*

Desde la resignación y abandono del yonqui a su adicción:

I know you think	Sé que piensas
you're the queen of the underground	que eres la reina del underground
and you can send me dead flowers every morning,	y puedes enviarme flores muertas cada mañana,
send me dead flowers by the mail,	enviarme flores muertas por correo,
send me dead flowers to my wedding	enviarme flores muertas a mi boda,
and I won't forget to put roses on your grave.	y yo no olvidaré poner rosas en tu tumba.
Well when you're sitting back	Bueno, cuando estés en el asiento trasero
in your rose pink cadillac,	de tu cadillac rosa,
making bets on Kentucky Derby Day,	haciendo apuestas en el Derby de Kentucky,
Ah, I'll be on my basement room	ah, yo estaré en mi sótano
with a needle and a spoon	con una aguja y una cuchara
and another girl to take my pain away.	y otra chica que alivie mi dolor.

Rolling Stones, *Dead Flowers*

Desde la búsqueda desesperada de un camello:

Can't you hear me knockin' on your window,	¿No me oyes llamar en tú ventana?
can't you hear me knockin' on your door,	¿No me oyes llamar a tu puerta?
can't you hear me knockin' down the dirty street,	¿No me oyes llamar en la calle sucia?
hey, help me baby, I ain't no stranger.	Hey, ayúdame, nena, no soy ningún extraño.

Rolling Stones, *Can't you bear me knockin'?*

Desde la apología a través del juego de palabras:

Ah, brown sugar,	Ah, azúcar moreno,
how come you taste so good?	¿cómo puedes llegar a saber tan bien?
Ah, brown sugar,	Ah, azúcar moreno,
just like a young girl should.	simplemente como debería saber una chica joven.

Rolling Stones, *Brown Sugar*^[10]

Y desde la relación amor/odio con la sustancia:

Yeah when you call my name,	Sí, cuando pronuncias mi nombre
I salivate like a Pavlov dog.	babeo como el perro de Pavlov.
Yeah when you lay me out,	Sí, cuando estoy a tu disposición
my heart starts beating	mi corazón empieza a latir
like a big bass drum, alright.	como un gran bombo, muy bien.
Yeah you got to mix it child.	Sí, tienes que mezclarla, niño.
Ya got to fix it must be love.	Tienes que metértela, debe ser amor,
It's a bitch.	Es una perra.

Rolling Stones, *Bitch*

Por último, cabe señalar que es en *Sticky Fingers* donde apareció la boca que saca la lengua, que se ha convertido en el logo identificativo de los Stones. Además del carácter provocador del gesto, la lengua ha estado siempre relacionada con el pecado y el sexo libidinoso debido a que es la serpiente, maldita en el Génesis entre todas las bestias y símbolo del Demonio en la religión cristiana, el animal que enseña la lengua. Por tanto, con la elección de dicho logo como representativo de la banda, los Rolling resumieron dos de sus constantes: su continua búsqueda de la provocación y su simpatía por el Diablo.

En 1972 se publicó el doble álbum *Exile on Main Street*. Los satánicos habrían de esperar hasta el siguiente, *Goat's Head Soup*, para encontrar de nuevo referencias explícitas a Lucifer. No obstante, *Exile* recuperaba —tras el intermedio opiáceo de *Sticky Fingers*— las atmósferas tétricas y siniestras que los Stones utilizaban para ambientar algunas de sus canciones. Especialmente significativa en este sentido es ‘Soul Survivor’ (Alma superviviente):

I'm gonna sink under you,	Me voy a hundir en ti,
I got the bell bottom blues,	siento la honda tristeza de la campana,
it's gonna be the death of me.	va a ser mi muerte.
It's the graveyard watch,	Es el vigilante del cementerio,
running right on the rocks,	corriendo derecho hacia la ruina,
I've taken all of the knocks.	me he llevado todos los golpes.

Rolling Stones, *Soul Survivor*

No volverían pues, con este disco, las referencias satánicas, pero en su gira correspondiente la leyenda negra de los Rolling seguiría afianzándose, a costa de *groupies* siempre dispuestas, habitaciones de hotel destrozadas, drogas y orgías.



Goat's Head Soup, portada censurada.

Goat's Head Soup (1973) traería de vuelta a los Rolling Stones más endemoniados y cierra lo que aquí hemos llamado la hexalogía satánica del grupo. La portada no puede ser más gráfica: una cabeza de chivo negro flota sobre el caldo sanguinolento que se cuece en una gran marmita. El ingrediente principal de esta pócima diabólica era 'Dancing with Mr D.' (Danzando con el Sr D.), con la letra más gótica y tenebrosa escrita jamás por el dúo Jagger/Richards.

Down in the graveyard
where we have our tryst,
the air smells sweet,
the air smells sick.
He never smiles,
his mouth merely twists.
The Breath in my lungs
feels clinging and thick.
But I know his name,
he's called Mr. D.
and one of these days
he's gonna set you free.
Human skulls is hangin'
right 'round his neck,
the palms of my hands
is clammy and wet
(...)

One night I was dancing
with a lady in black,
wearin' black silk gloves
and black silk hat.
She looked at me longin'
with black velvet eyes,
she gazed at me strange
all cunning and wise.
Then I saw the flesh
just fall off her bones,
the eyes in her skull
was bumming like coals.

En el cementerio,
donde tenemos nuestra cita.
El aire huele a algo dulce,
el aire huele a algo enfermo.
Él nunca sonríe,
su boca sólo se retuerce,
mi respiración se espesa
y se adhiere a mis pulmones.
Pero sé su nombre,
le llaman Señor D.
Y un día de estos
te va a liberar.
Calaveras humanas cuelgan
alrededor de su cuello,
las palmas de mis manos
están pegajosas y húmedas.
(...)

Una noche estaba bailando
con una mujer vestida de negro
que llevaba guantes de seda negros
y un sombrero de seda negro.
Me miró largo rato
con ojos de terciopelo oscuro.
Me miró fijamente de manera extraña,
toda astucia y sabiduría.
Entonces vi cómo su carne
se desprendía de sus huesos.
Los ojos ardían
como carbones en su calavera.

Lord, have mercy,
fire and brimstone.
I was dancin' with Misses D.

Señor, ten misericordia,
fuego y azufre.
Estaba bailando con la Señora D.

Rolling Stones, *Dancing with Mr. D.*

Con *Goat's Head Soup* se cierra la etapa claramente salvaje del grupo. El siguiente disco, quizá para calmar los ánimos y explicar al mundo que los días de adoración satánica habían pasado, lo titularon *It's only rock 'n' roll* (Es sólo rock 'n' roll).



La hexalogía satánica de los Rolling Stones.

A partir de entonces, lo más «satánico» que harían los Stones sería despertar las iras de las feministas con el concepto de *Black and Blue* (Negro y azul, 1976) y las portadas de *Some Girls* (Algunas chicas, 1978) y del single 'Beast of Burden' (Bestia de carga), que mostraba a una chica tumbada bajo un león. Todo ello regado, por supuesto, con las salidas de tono de Mick Jagger en sus declaraciones. Como

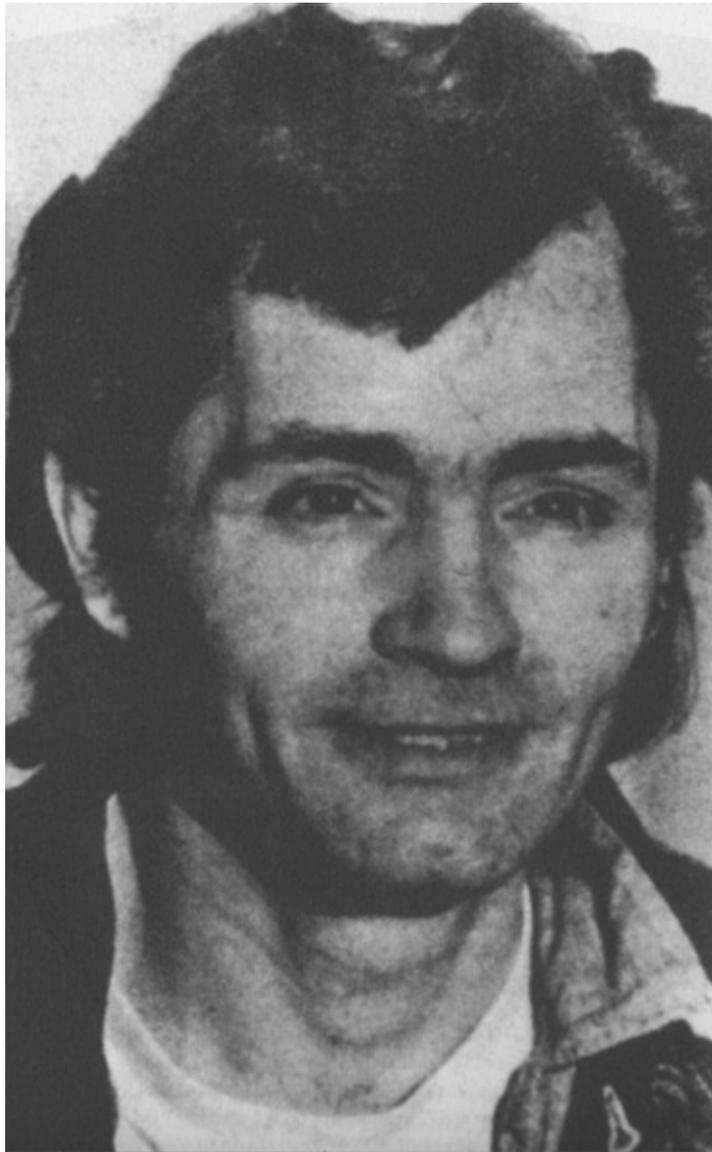
muestra, un botón: «La gente tiene la impresión falsa de que nosotros somos una banda de machos, cuando realmente no tenemos ninguna razón para llevar mujeres con nosotros, excepto si tienen alguna ocupación en el grupo. Si no, se aburren, se sientan alrededor de uno y empiezan a quejarse. Sería diferente si hicieran todo por ti, como contestar al teléfono, hacerte el desayuno, cuidar los trajes, preparar el equipaje, mirar que el coche esté listo... y follar». Y por supuesto, las ya habituales detenciones de Keith y Anita por posesión de drogas.

Como ya hemos apuntado, *Tattoo you* (Tatúate, 1981) supuso la última visita —y de refilón— de los Rolling Stones al satanismo. La explicación está en que, pese a la fecha de publicación del Lp, el material del mismo es el sobrante de las sesiones de grabación de *Goat's Head Soup*. De este modo, los Rolling Stones irrumpían en los 80 con un álbum que suponía una vuelta al estilo que les define y publicaban el que para muchos es el último gran clásico de la banda: 'Start me up' (Ponme en marcha).

Una recuperación del sonido de la etapa satánica suponía también el reencuentro con algunos de los guiños y actitudes de la misma, aunque lo cierto es que el satanismo en *Tattoo You* no se ve reflejado en las letras de las canciones.

Lo más diabólico del disco es la portada del single 'Start me up', que presenta una pata de cabra enfundada en un zapato de tacón de aguja, pero transmite una sensación de autoparodia o, al menos, de nostalgia. Y es que los años no pasan en balde, ni siquiera para aquellos que venden su alma al Diablo.

Con los Stones hemos llegado al final de una década. El 30 de abril de 1966, Anton LaVey se afeitaba la cabeza y fundaba en Los Ángeles su Iglesia de Satán. En 1969 saludaba el nuevo ciclo que estaba a punto de nacer con las *Nueve afirmaciones satánicas* y; en agosto de ese mismo año, cinco miembros de un clan de chalados daban cuenta del *flower power* y la inocencia *hippie* de un brutal plumazo. Los guiños, devaneos, bromas y ensayos con el Diablo habían terminado. El Demonio había irrumpido en la realidad, entre disparos y cuchilladas. Tomó un nombre: Charlie Manson.

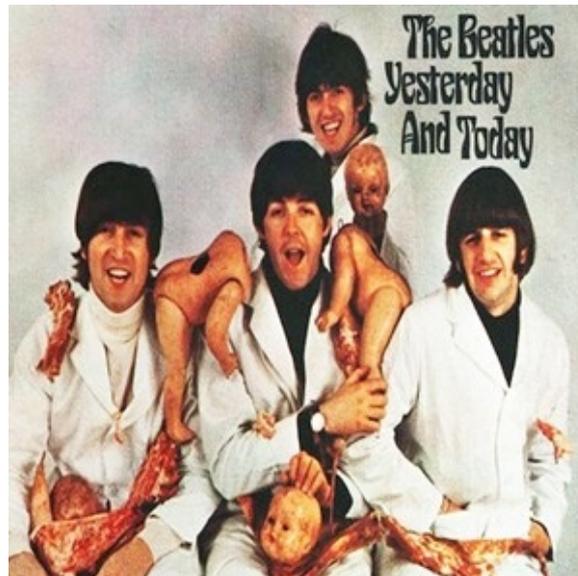


Charles Milles Manson.

LA

FAMILIA

MANSON



No es exagerado afirmar que, en la actualidad, cualquier buen aficionado a la música *rock* sabe quién es Charles Manson. El jefe del clan denominado la Familia Manson e inspirador de las masacres en la casa de Sharon Tate y en la del matrimonio La Blanca está siendo reivindicado en estos días por grupos norteamericanos como White Zombie, Marilyn Manson o Nine Inch Nails, sumergidos en un universo poblado por psicópatas y personajes de cómic y de película de terror de serie B.

Este individuo bajito y de aspecto débil y vulnerable acabó brutalmente con el sueño *hippie* de paz y amor y con las esperanzas depositadas en la Era de Acuario. Con él se terminaron las especulaciones respecto a las supuestas influencias diabólicas del *rock and roll* en la juventud y se pasó a los hechos reales. Nada de devaneos con Belcebú, ambigüedades al respecto y ceremonias y rituales de pacotilla. Con Satán no se juega y la Familia Manson lo demostró al mundo entero con sus matanzas inspiradas por determinadas canciones del *White Album* de The Beatles, en las que Manson quiso ver un mensaje apocalíptico.

Charles Manson ha pasado de ser el Diablo blanco, el enemigo público número 1 de Norteamérica, a una superestrella del *rock and roll*. De hecho, Manson estuvo muy interesado en la música y una de sus mayores frustraciones fue no llegar a convertirse en un cantante folk. Una de las principales razones que Manson tuvo para elegir el número 10 050 de Cielo Drive, en Beverly Hills (Los Ángeles), como escenario de la primera de las matanzas de su clan fue que ni su anterior inquilino, Terry Melcher,

hijo de la b actriz Doris Day y productor de discos y televisión, ni su propietario, Rudi Altobelli, prestaron atención a sus canciones.

Pese a no ser el autor material de ninguno de los crímenes que conmovieron a la opinión pública norteamericana el 9 y el 10 de agosto de 1969, Charles Manson cumple cadena perpetua como h principal inspirador de los mismos, al igual que los asesinos y miembros de su familia: Susan Atkins, alias Sadie Mae Glutz, Leslie Van Houten, alias Lulú, Patricia Krenwinkel, alias Katie y Charles Watson, alias Tex. Charles Milles Manson nació el 11 de noviembre de 1934 en el sur de Estados Unidos. Desde muy pequeño, quería crear una nueva Confederación ¥ tuvo problemas de adaptación, Puede decirse que ha pasado la mayor parte de su vida entre rejas. En 1944 le pegó fuego a su escuela y, a los diecisiete años, fue enviado a prisión por golpear a un teniente en la cabeza con un cubo en Petersburg, Virginia. A lo largo de los 50, fue encarcelado sucesivamente por delitos menores. Manson ha declarado que, durante su estancia en los reformatorios, fue sodomizado en varias ocasiones. Una infancia y adolescencia tan desgraciada creó en Charlie un odio exacerbado hacia la sociedad y configuró su enrevesada y compleja personalidad, de la que aquí nos ocuparemos en tres de sus vertientes.

Charles Manson, músico frustrado

En los años 50, Charlie Manson aprendió sus primeras lecciones de guitarra en la cárcel de Terminal Island, California. Su profesor fue Alvin Creepy Karpis, un convicto que era miembro de la banda original de Ma Barker. A partir de entonces, la música jugaría un gran papel en la vida de Manson.

Dennis Wilson, batería de los Beach Boys, conoció a Manson a finales del verano de 1968. Había recogido en un par de ocasiones a dos autoestopistas —Patricia Krenwinkel, implicada en los asesinatos que tendrían lugar un año después, y Ella Jo Bailey— y, la segunda vez, las llevó a su casa, en el 14 400 de Sunset Boulevard. Las chicas se quedaron un par de horas, durante las cuales hablaron continuamente de un tal Charlie.

Wilson se marchó y volvió a casa hacia las tres de la madrugada, ya que aquella noche había tenido sesión de grabación, para encontrársela ocupada por una docena de personas, la mayoría chicas. En el grupo se encontraba Charlie Manson. La familia permanecería en la casa de Sunset Boulevard durante varios meses, durante los cuales exprimieron la cuenta corriente del Beach Boy, quien, sin embargo, declaró que se sentía muy a gusto con sus huéspedes.

Dennis y Charlie solían pasar grandes ratos charlando y cantando. La música de Manson gustaba a Wilson por su espontaneidad, pese a que reconocía que no era gran cosa. No obstante, Dennis alquiló un estudio de grabación en Santa Mónica y grabó varias cintas con las canciones de Manson. Cuando Vincent Bugliosi le pidió que le prestara dichas cintas en diciembre de 1969, Wilson le dijo que las había borrado porque «contenían vibraciones que no pertenecían a este mundo»^[11], Asimismo, presentó a Manson a personas influyentes en el mundo del espectáculo como Terry Melcher, Gregg Jakobson y Rudi Altobelli. Dennis también convenció a los Beach Boys para que grabaran la canción de Manson 'Cease to exist' (Cesa para existir) para su Lp *20/20* y fue editada como cara B de un *single* del grupo. The Beach Boys rebautizarían esa canción como 'Never learn not to love' (Nunca aprendas a no amar). La versión original del tema puede encontrarse en el Lp llamado *Lie: the Love and Terror Cult* (Mentira: el culto del amor y el terror), una colección de maquetas grabadas por Manson entre 1968 y 1969 que fueron editadas en 1971 por Phil Kaufman, director de cine, manager de Gram Parsons y compañero de celda de Manson.



Never learn not to love
The Beach Boys

Aparte de *Lie: the Love and Terror Cult*, el legado musical de Manson se completa con otra colección de antiguas grabaciones que, con el título de *The Manson Family sings* (La familia Manson canta) vio la luz en un Lp pirata hace algunos años. En él podemos encontrarnos a Steve Grogan, alias Clem y a varias chicas de la familia cantando canciones de Manson, quien no participó porque la grabación tuvo lugar al mismo tiempo que el juicio Tate-LaBianca

Asimismo, existe un Lp llamado *Live at San Quentin* (En directo desde San Quintín) que recoge las grabaciones que Manson realizó en prisión. El título es erróneo, puesto que no fue en el famoso penal donde Charles grabó las canciones, historias y divagaciones que componen el álbum, sino en Vacaville, cerca de Sacramento.

Por último, en 1994 la compañía discográfica White Devil Records (Discos El Demonio Blanco) editó un Lp llamado *Commemoration* (Conmemoración) que reunía algunas de las mejores grabaciones de Vacaville con motivo del sexagésimo cumpleaños de Manson.

Pese a que Wilson niega que tuviera problema alguno con Manson, el Beach Boy abandonó la casa de Sunset Boulevard en agosto de 1968, tres meses antes de que venciera el contrato de alquiler. Se mudó a casa de Gregg Jakobson y dejó a su agente encargado de expulsar a Manson y su clan. El primer enfrentamiento grave entre Manson y Wilson tuvo lugar en agosto de 1969, con posterioridad a los asesinatos Tate, cuando Manson le visitó y le pidió 1500 dólares. Cuando Wilson se los negó, Manson le dijo: «No te extrañes si no vuelves a ver a tu hijo».



The Beach Boys. Dennis Wilson,
el primero por arriba.^[*]

Charlie Manson conoció a Gregg Jakobson, cazatalentos, a principios del verano en casa de Dennis Wilson. Gregg consideraba a Manson «estimulante intelectualmente» y conversó con él en más de cien ocasiones. En una de ellas, Charlie le confesó que la principal razón por la que quería convertirse en estrella del *rock* no era ganar dinero, sino difundir su mensaje apocalíptico a través de la música.

Además, Charlie creía que los mismísimos Beatles querían que él grabara un disco, porque así se lo habían hecho saber a través de 'I will', perteneciente al *White Album*:

And when at last I find you,
your song will fill the air.
Sing it loud so I can hear you.
Make it easy to be near you.

Y cuando al fin te encuentre,
tu canción llenará el aire.
Cántala fuerte para que pueda oírte.
Haz que sea fácil estar cerca de ti

The Beatles, *I will*

Para Charlie, el *White Album* «dejaba las cosas a punto para la revolución» que, como veremos más adelante, él creía que iba a tener lugar en breve. Su propio álbum, que se editaría a continuación, haría «saltar el tapón de la botella. Haría que empezase todo».^[12]

Después de su estancia en la casa de Dennis Wilson, la familia Manson se trasladó al rancho Spahn, en Chatsworth. Con la llegada del frío invierno, la familia se mudó a una casa de dos pisos alquilada en la calle Gresham, en Canoga Park, durante los meses de enero y febrero de 1969, poco después de la publicación del *White Album*. En honor a The Beatles, Manson bautizó la casa como «el submarino amarillo». Su principal ocupación allí, además de escuchar el Lp sin parar, era componer las canciones de ese álbum que daría comienzo a la revolución que él denominaba *Helter Skelter*, como la canción homónima de The Beatles. Cada una de las canciones de ese álbum sería un mensaje dirigido a un grupo de personas en especial, dándoles las instrucciones pertinentes sobre el papel que tenían que desempeñar en el *Helter Skelter*. Estos mensajes debían ser muy sutiles para que el verdadero sentido de los mismos quedara oculto a todas las personas menos a aquellas a quienes iban destinados.^[13]

Manson quería que el productor Terry Melcher le produjera el álbum. Según varios miembros de la familia, Melcher se comprometió una noche a acudir a la casa de la calle Gresham a escuchar las canciones, pero no apareció. Manson nunca se lo perdonó, y ésta es una de las razones que se alegaron como posible motivo de la masacre en el 10 050 de Cielo Drive, domicilio que Melcher había ocupado como inquilino.

El siguiente hogar de la familia Manson sería otro rancho, esta vez situado en el Valle de la Muerte: el rancho Barker. Cuando la policía realizó una redada en dicho rancho en octubre de 1969, encontró una bolsa de mano que contenía revistas gráficas sobre el mundo del cine y varias letras de canciones escritas por Manson. Entre los objetos de su propiedad, Manson señaló especialmente estos escritos. Éste era uno de ellos:

The pass where the Devil you can see
flying along insight for ali to see
on the edge of infinity.

Santa Suzana is the pass where you look to be.
Santa Suzana is the pass where you look for me.
12 in the night, love or fight.
Anyway is out right if you come out in the night.
It's so out of sight in Devils Canyon.

El paso donde al Diablo puedes ver
volando a la vista de todos
al borde del infinito.

Santa Susana es el paso en el que tú quisieras estar.
Santa Susana es el paso donde me buscas.
A las 12 de la noche, ama o lucha.
De todos modos, está bien que salgas de noche.
Está tan fuera de vista en el Cañón del Diablo.

El 9 de agosto de 1968 —exactamente un año antes de los asesinatos Tate— Gregg Jakobson, que veía en Charlie posibilidades comerciales como compositor e intérprete, había conseguido arreglar para él una sesión de prueba en un estudio discográfico en Van Nuys. No existe demasiado acuerdo respecto a las dotes

musicales de Manson. Hay quienes opinan que tenía un gran talento para el folk —de hecho, los Guns n' Roses realizaron una versión de su canción 'Look at your Game, Girl' (Vigila tu juego, chica) para su Lp *The Spaghetti Incident* (El incidente de los spaghetti)—, mientras que otros creen que Manson era un compositor y cantante mediocre. Esta es la opinión de un crítico musical que escuchó las cintas grabadas en Van Nuys: «Las canciones son extremadamente desorientadas. En ciertos momentos, a lo largo de los temas, Manson ha conseguido algunos acordes de guitarra muy bonito. No hay nada original en la música, pero la letra es algo distinto. Contiene una extraña mezcla de hostilidad. Esto es muy raro en el folk, excepto en las viejas baladas que hablaban de asesinatos, pero incluso en aquellas canciones se hablaba siempre en términos de pasado. En las canciones de Manson se habla siempre de cosas que van a suceder. Impresión general: un aficionado moderadamente dotado de talento».^[14]

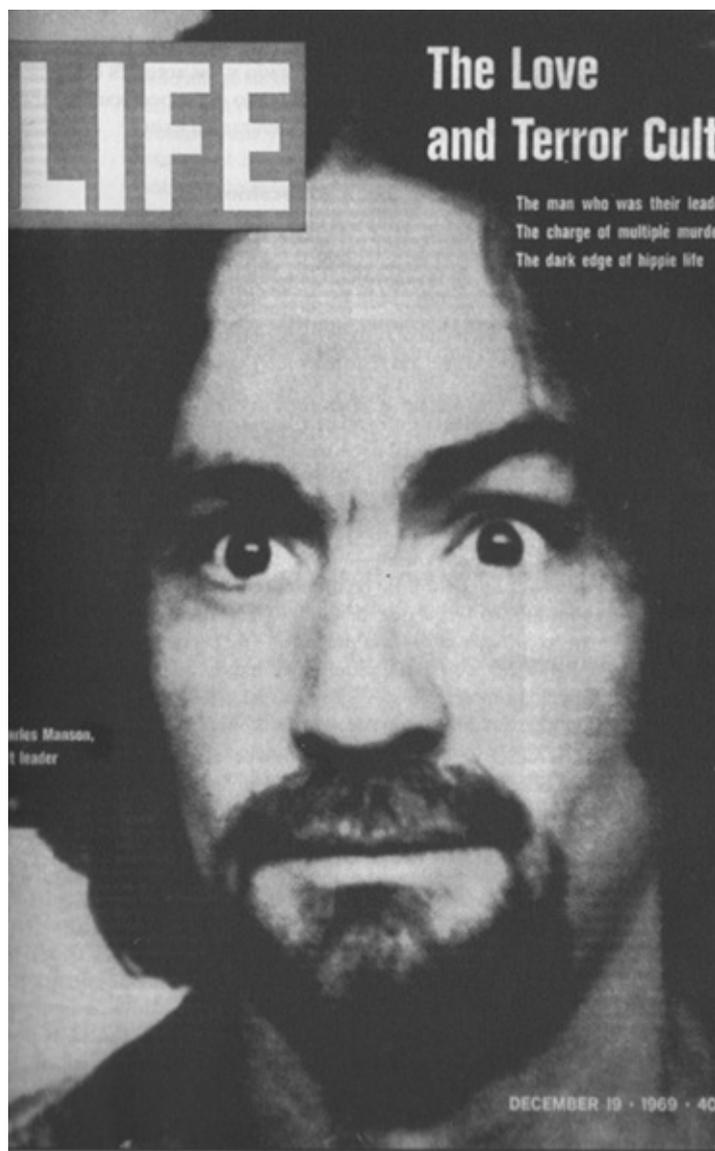
Se sabe que Charles Manson estuvo en el 10 050 de Cielo Drive en marzo de 1969. La casa en la que en agosto serían asesinados Sharon Tate y sus amigos era propiedad de Rudi Altobelli, representante de artistas cinematográficos. Altobelli conocía a Manson desde el verano de 1968, cuando éste y su familia vivían en casa de Dennis Wilson. Rudi había ido a visitar a éste un día en que tenía puesta una cinta magnetofónica con la música de Manson. Tras escucharla, Rudi comentó que era «bonita» y se marchó. Tanto Dennis como Gregg intentaron convencerle de que se fijara en Manson y en su filosofía, pero a Altobelli no le caía bien Manson, y no le gustaba su música ni estilo de vida.

Hacia las ocho o las nueve de la noche del domingo 23 de marzo de 1969, Altobelli se estaba duchando en el pabellón de invitados del 10 050 de Cielo Drive cuando oyó que llamaban a la puerta. Abrió y se encontró con Manson, quien le preguntó por Terry Melcher, que se había mudado allí meses antes. Rudi estaba molesto porque Manson se hubiera metido en el porche sin ser invitado, de modo que fue algo brusco con él. Le dijo que Melcher se había mudado a Malibu y que desconocía la dirección, si bien esto último no era cierto. Manson intentó prolongar la conversación preguntándole a Rudi a qué se dedicaba. Éste contestó que al negocio del espectáculo y cortó por lo sano alegando —esto sí era verdad— que al día siguiente se iba de viaje y todavía tenía que preparar las maletas. Era evidente que Manson estaba muy interesado en Altobelli para promocionar su música, porque le dijo que le gustaría verle a su vuelta. Altobelli mintió de nuevo al decirle que estaría un año fuera y, antes de que Manson se marchara, le preguntó por qué había ido hasta el pabellón de invitados. Le dijo que las personas que había en la casa principal (Sharon Tate, Abigail Folger, Voytek Frikowski y Jay Sebring, cuatro de las cinco víctimas del asesinato que tendría lugar el 9 de agosto) le habían dicho que podría encontrarle allí. Altobelli se despidió pidiéndole que no volviera a molestar a sus inquilinos.

El hombre que envió a Manson al pabellón de invitados era el fotógrafo iraní

Shahrokh Hatami, que le vio deambular por el jardín y salió a preguntarle qué quería. Al igual que le sucedería a Altobelli poco después, Hatami se sintió irritado por la arrogancia de aquel hombre menudo y de pelo largo que se paseaba por la propiedad como Pedro por su casa. En tono brusco, le preguntó a quién buscaba y cuando Manson le dijo que a Melcher, Hatami le comentó que quizá se encontrara en el pabellón de invitados, al cual se accedía por el «camino de atrás». Esta expresión también se utiliza en inglés para denominar el camino donde se depositan las basuras, por lo que es posible que esta confusión debida a la nacionalidad iraní de Hatami fuera interpretada por Manson como un insulto.

De este modo, podemos encontrar ciertas razones que demuestran que Manson podía tener cierto rencor hacia los habitantes del 10 050 de Cielo Drive, ya que su propietario (Altobelli) le había despreciado, un invitado (Hatami) le había insultado, su anterior inquilino (Melcher) le había plantado y sus actuales ocupantes (Tate y Polanski) pertenecían al mundo del espectáculo, mundo en el que Manson había intentado entrar sin éxito.



Charles Manson en la portada de la revista *Life* del 19 de diciembre de 1969.

Charles Manson, ideólogo asesino

Charlie Manson emigró a la costa Este norteamericana en 1967, tras haber estado en la cárcel desde 1960. Tenía treinta y dos años y se sentía atraído por el estilo de vida *hippie*, que tan bien casaba con su condición de outsider. Con un autobús, comenzó a viajar de comuna en comuna y a reclutar a chicas hasta que lo llenó. Esta fue la génesis del clan que pasaría a la historia como *Familia Manson*.

Tres cuartas partes de la familia eran mujeres muy jóvenes (muchas de ellas no llegaban a la mayoría de edad). Como ya hemos visto, la primera residencia fija del clan Manson fue la casa de Dennis Wilson, en Sunset Boulevard. En agosto de 1968 se trasladaron al rancho Spahn. En aquel momento, el clan estaba compuesto de treinta miembros. Para aplacar las protestas del propietario del rancho —un anciano ciego llamado George Spahn— por la multitud de inquilinos, Manson ordenó a Lynette Fromme Squeaky que le cuidara y se acostara con él. Por supuesto, Squeaky —a la postre una de las tres primeras seguidoras de Manson y que asumiría el mando de la familia durante el juicio por los asesinatos Tate y La Blanca— obedeció con gusto. El poder que Manson tenía sobre sus adeptos era total.

Los meses de enero y febrero de 1969 los pasaron en la casa de la calle Gresham, escuchando incesantemente el *White Album* y diseñando *buggies* con los que huirían al desierto para escapar del *Helter Skelter*.

Charlie necesitaba dinero para comprar *buggies* y armas automáticas. El *Helter Skelter* —como él, inspirado por la canción de The Beatles, denominaba la guerra entre negros y blancos— era inminente y debían estar preparados. El dinero procedía de robos y estafas, único medio de vida de la familia, después de que el escaso pecho de la mayoría de las chicas frustrara su empleo como bailarinas de *top-less*. También necesitaba protección, por lo que intentó, aunque sin éxito, convencer a las bandas angelinas de motoristas para que formaran su guardia personal.

Esta necesidad de dinero fue la que llevó a Charlie a ordenar el asesinato del profesor de música Gary Hinman. Hinman había sido amigo de la familia y les había prestado su apoyo económico en alguna ocasión. Tres miembros del clan Manson, Mary Brunner, Susan Atkins y Bobby Beausoleil fueron a la casa de Hinman en Malibu el 25 de julio de 1969 para pedirle dinero, puesto que sabían que recientemente había recibido una herencia. Cuando Hinman no accedió a sus peticiones, Bobby le amenazó con una pistola que se disparó accidentalmente, sin que el proyectil llegara a herir a nadie. Ante la persistente negativa de Hinman, Bobby llamó a Manson y le contó lo que sucedía. Al rato, llegaron éste y Bruce Davis, otro miembro de la familia. Manson le cortó un trozo de oreja a Hinman con una espada que utilizaba «para aterrorizar a la gente», según sus propias palabras. Acto seguido, le advirtió que moriría si no les entregaba todo el dinero, y abandonó la casa.

Hinman seguía negando que tuviese dinero que darles, de modo que Bobby llamó de nuevo a Manson y le dijo: «No vamos a sacar nada de él. No va a darnos nada. Y

no podemos marcharnos así. Tiene la oreja arrancada y va a denunciarnos a la policía». Manson contestó: «Bien, ya sabes lo que tienes que hacer».

Bobby Beausoleil acuchilló a Hinman tres veces y le susurró al oído: «No hay ninguna razón para que sigas en este mundo. Eres un cerdo y la sociedad no te necesita, así que lo mejor que puede ocurrirte es desaparecer y deberías darme las gracias por sacarte de toda esta miseria».^[15]

Antes de dejar la casa, Bobby escribió en la pared «political piggy» (cerdito político) y mojó su mano en la sangre de Hinman para estampar una especie de garra, símbolo de los Panteras Negras, con el que Bobby pretendía hacer recaer la responsabilidad del asesinato en la organización radical negra. No sólo no lo consiguió, sino que dejó impresas sus huellas dactilares, lo que condujo a su detención el 6 de agosto.

En la madrugada del 9 de agosto de 1969, la actriz Sharon Tate celebraba una fiesta con varios amigos en la casa que ella y su marido, el director de cine Roman Polanski, habían alquilado en el número 10 050 de Cielo Drive, en Beverly Hills. Los invitados eran la pareja formada por Abigail Folger y Voytek Frykowski, que estaban viviendo con Sharon hasta que Roman Polanski regresara de Europa, donde se hallaba rodando *El día del delfín*, y Jay Sebring, famoso peluquero de caballeros — fue el creador del peinado alejandrino de Jim Morrison—, amigo de Polanski y ex-amante de Tate. Todos morirían poco después de la medianoche. En el pabellón de invitados situado en un extremo de la finca estaba William Garretson, un joven que había sido contratado para cuidar la propiedad. Garretson había recibido la visita de Steven Parent, un chico de dieciocho años que en sus ratos libres trabajaba como vendedor de equipos de música. Steven, que había ido a venderle un receptor de radio, aparecería muerto en el interior de su coche, aparcado en el patio de la casa.

La masacre fue descubierta a la mañana siguiente por la señora de la limpieza. Cuando los agentes de policía llegaron, el primer cadáver que descubrieron fue el de Steven Parent. Tenía una herida en el brazo, producida al defenderse, y le habían disparado cuatro veces. Sobre el césped yacían dos cuerpos más, los de Abigail Folger y Voytek Frikowski, totalmente cubiertos de sangre. Abigail había recibido dieciocho puñaladas^[16]; su amante, cincuenta y una, aparte de dos disparos y trece golpes en la cabeza realizados con un objeto romo.

Dentro de la casa, en la sala de estar, detrás de un gran sofá, se encontraba Sharon Tate, embarazada de ocho meses. Había recibido dieciséis puñaladas, cinco de ellas mortales de necesidad, que le habían alcanzado el corazón, los pulmones y el hígado. Alrededor del cuello tenía, enrollada en dos vueltas, una cuerda de nailon blanco, uno de cuyos extremos llegaba hasta una viga del techo y el otro, cruzando el suelo, conducía hasta otro cuerpo, el de Jay Sebring, a metro y medio. Una toalla llena de sangre le cubría la cabeza e impedía ver sus facciones. Había sido apuñalado siete veces y había recibido un impacto de bala.

William Garretson fue el único superviviente, y no oyó nada. En sus primeras

declaraciones a la policía, declaró que había permanecido la mayor parte de la noche despierto, escuchando discos y escribiendo cartas.

En la parte inferior de la puerta de entrada, escrita con sangre de Sharon Tate, aparecía la palabra «pig» (cerdo).

El domingo, 10 de agosto de 1969, un día después de los asesinatos de Sharon Tate y sus amigos, los cadáveres de Leno y Rosemary LaBianca fueron descubiertos por sus hijos en su casa, en el 3301 de Waverly Drive. Leno estaba tumbado en el suelo de la sala de estar, sobre su espalda, entre el sofá y una silla. Un almohadón y una pequeña funda de almohada totalmente cubierta de sangre le tapaban la cabeza y el cable de una lámpara de pie estaba enrollado en su cuello. Tenía las manos atadas a la espalda con una cinta de piel y la chaqueta del pijama, desabrochada y abierta totalmente, dejaba ver un tenedor de gran tamaño clavado en su estómago. En el abdomen, habían rasgado la palabra «war» (guerra). Leno LaBianca murió víctima de heridas múltiples de arma blanca. Su cuerpo mostraba doce cuchilladas y catorce heridas producidas por el tenedor. Del total de veintiséis incisiones, seis eran mortales.

Rosemary yacía boca abajo en el suelo del dormitorio, paralela a la cama, en un gran charco de sangre. Al igual que su marido, tenía una funda de almohada sobre la cabeza y el cordón de una lámpara atado a su cuello. Le habían dado cuarenta y una puñaladas, seis de ellas mortales.

De nuevo, aparecieron inscripciones hechas con sangre. En la parte alta de la pared norte de la sala de estar, podía leerse la consigna «death to pigs» (muerte a los cerdos). En la pared opuesta, a la izquierda de la puerta principal, muy cerca del techo, la palabra «rise» (alzaos). En la puerta de la nevera había dos palabras, una con una falta de ortografía: «healter skelter».

Charles Manson, visionario apocalíptico

Los motivos argumentados para explicar los asesinatos Tate y LaBianca fueron varios. En un primer momento, el hallazgo en la casa del matrimonio Polanski de varias cantidades de droga hizo pensar a la policía que el móvil del asesinato había sido un ajuste de cuentas entre traficantes. La prensa se inclinó por la versión de un «crimen ritual» y llenaron sus páginas de datos incorrectos o falsos para apoyar sus versiones. De este modo, se habló de que el feto de Tate había sido arrancado del útero materno, de que a la actriz le habían cortado uno o dos de sus pechos, de mutilaciones sexuales en algunas de las víctimas. La toalla que cubría la cara de Sebring se convirtió en una capucha negra para apoyar las tesis que atribuían el crimen a una secta de satanistas. Se llegó incluso a llamar a Sharon «reina de la orgía^[17] satánica de Hollywood» y «maestra en artes satánicas».

La sombra satánica también se fundamentaba en que Sharon Tate tanto como actriz y Roman Polanski como director habían participado en sendas películas sobre el Diablo. Sharon interpretó a una joven campesina con poderes de bruja en la película *Eye of the Devil* (El ojo del diablo) en 1965, cuyos principales protagonistas eran David Niven y Deborah Kerr. En la película, David Niven era víctima de unos encapuchados que practicaban un extraño ritual mágico, con sacrificios humanos.

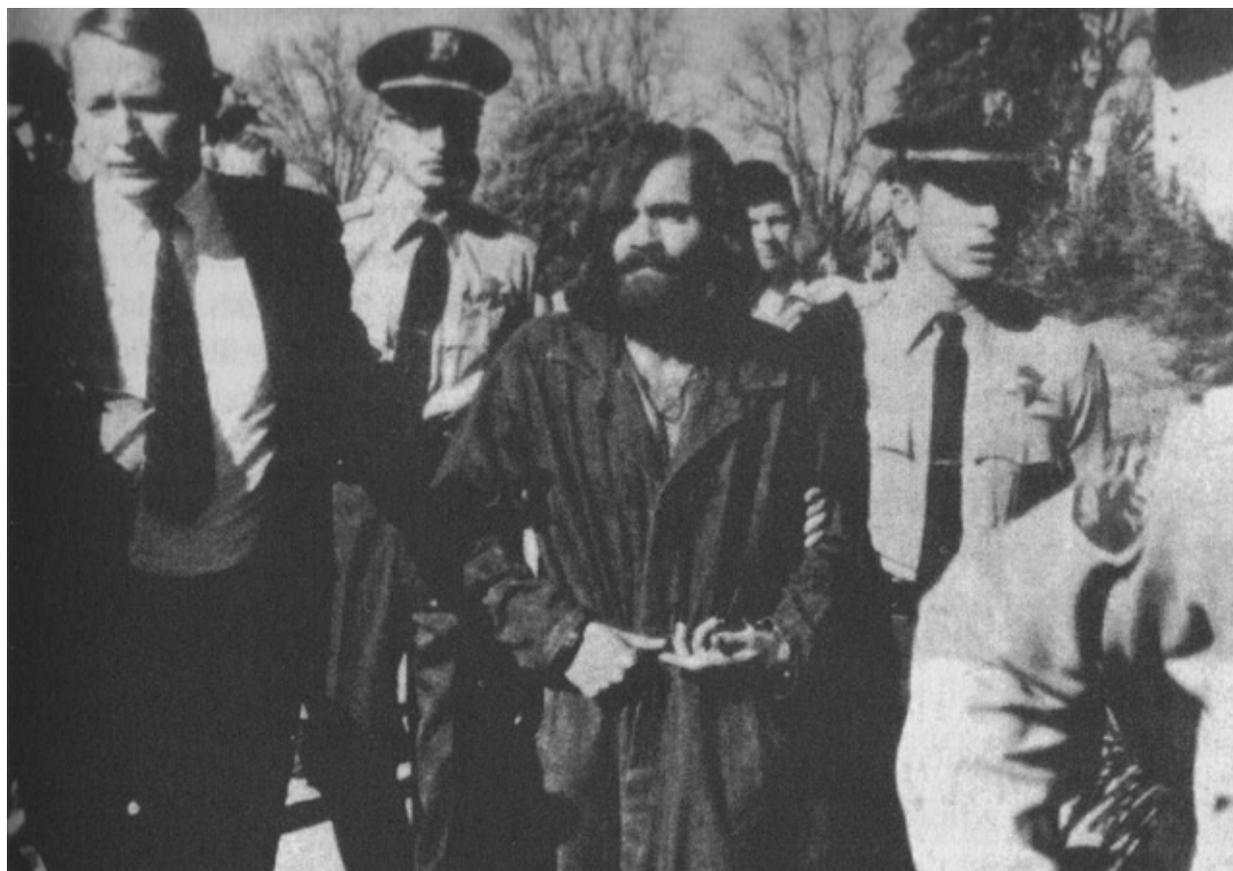
Por su parte, Roman Polanski dirigió en 1968 *Rosemary's Baby* (La semilla del Diablo), en la que Mia Farrow, fecundada por Lucifer (papel que interpretó Anton LaVey) daba a luz al Anticristo. Para mayor coincidencia, *La semilla del Diablo* fue rodada en el Edificio Dakota de Nueva York, de cuya leyenda negra ya se ha hablado en el capítulo anterior. Polanski había recibido cartas amenazadoras que, según declaró a la policía, le hacían interpretar el asesinato de su mujer como resultado de «algún tipo de brujería o superstición». El director pensaba que el autor era «un maníaco o algo semejante. Toda la tragedia, esta forma de ejecución, me parecen la obra de un loco».^[18]

En el informe sobre el caso LaBianca apareció por primera vez la posibilidad de una conexión entre los mensajes que los asesinos habían escrito con la sangre de Leno con determinadas canciones de The Beatles. En concreto, se hacía referencia a los temas del *White Album*, 'Helter Skelter', 'Piggies' y 'Blackbird', las dos primeras por motivos obvios, y la tercera porque en su final aparecía la palabra «arise», que significa lo mismo que «rise». No obstante, parecía tan absurdo que la causa de tan salvajes crímenes fuesen las letras de un grupo de *rock* que no se prestó atención a la idea.

La policía realizó una redada el 16 de agosto en el rancho Spahn en relación con el asesinato de Gary Hinman, ya que sabían que Bobby Beausoleil vivía con la familia Manson. En octubre, se realizó una nueva redada, esta vez en el rancho Barker, en el Valle de la Muerte. En ella se detuvo a veinticuatro miembros de la familia, Manson incluido, acusados de robo, estafa y falsificación. Fue Kitty

Lutesinger —novia de Bobby Beausoleil— la que dijo a la policía que Bobby y Susan Atkins habían ido a casa de Hinman el 26 de julio. En el interrogatorio, Atkins confirmó este dato a la policía y les contó cómo Bobby había asesinado a Hinman. Susan fue trasladada al instituto Sybil Brand, cárcel preventiva de mujeres, en Los Ángeles.

Las indiscreciones de Susan Atkins, o Sadie Mae Glutz, a sus compañeras de celda fueron la pieza clave para involucrar a Manson en los asesinatos de Tate y LaBianca y conocer las claves de su demencia. Las conversaciones que Susan mantuvo con Ronnie Howard y Virginia Graham en el dormitorio 8000 del instituto Sybil Brand probaron la poderosa influencia que Manson ejercía sobre los miembros de la familia y ayudaron a demostrar que, sin su inspiración, ni Susan Atkins ni Leslie Van Houten ni Patricia Krenwinkel ni Charles Watson habrían cometido las matanzas de Cielo Drive y Waverly Drive.



Manson detenido.

Susan le confesó a Virginia su participación en el asesinato de Sharon Tate el 6 de noviembre de 1969. La razón esgrimida fue que «necesitaban cometer un crimen que aterrorizara a todo el mundo, para que el mundo tuviera que levantarse y aprender de él». Según Atkins, el 10 050 de Cielo Drive había sido escogido porque estaba aislado.^[19]

Charlie les había dado las instrucciones de lo que debían hacer aquella noche. Siguiéndolas, Tex cortó los cables del teléfono. Cuando entraron en la casa, mataron a Steven Parent porque les había visto. Después, mataron a los demás.

Gracias a las declaraciones de Atkins y otros miembros de la familia se pudieron conocer los verdaderos motivos de los crímenes Tate y LaBianca. Era el mundo al revés. Había dos motivos más o menos lógicos: que Manson pretendía vengarse de las personas relacionadas con el 10 050 de Cielo Drive por haber frustrado su carrera como músico y que la familia buscara, realizando asesinatos con características similares al de Hinman, demostrar a la policía que Bobby Beausoleil no era el asesino de éste, puesto que Beausoleil se hallaba en prisión desde el 6 de agosto.

Estos motivos pasaron a un segundo plano a medida que se iba descubriendo una trama surrealista y paranoica, que acabó siendo reconocida como la verdadera causa de las masacres. En la mente enferma de Manson convivían una serie de ideas filosóficas que combinaban el Apocalipsis y The Beatles, el machismo y el racismo, la ideología nazi con las doctrinas de Nietzsche.

Comencemos explicando qué significaban para Manson las palabras «Helter Skelter». En primer lugar, Manson había tomado la expresión de la canción homónima de The Beatles, que en sus primeros versos y estribillo dice así:

When I get to the bottom	Cuando llego al fondo
I go back to the top	vuelvo a la cima
of the slide, where I stop	del tobogán, donde paro
and I turn	y me doy la vuelta
and I go for a ride	y me voy a dar un paseo
till I get to the bottom	hasta que llego al fondo
and I see you again.	y te vuelvo a ver.
(...)	(...)
Look out, helter skelter, helter skelter.	Ten cuidado, a troche y moche...

The Beatles, *Helter Skelter*

Manson creía que el Juicio Final estaba próximo y cuando conoció la canción de The Beatles en diciembre de 1968, comenzó a llamarlo *Helter Skelter*. Según Manson, éste tendría forma de una guerra entre razas de la que saldría victoriosa la raza negra. Ya en febrero de 1969, en la casa Gresham, Charlie habló a sus adeptos de cómo se produciría el *Helter Skelter*: una pareja de negros de Watts subiría a Beverly Hills y Bel Air, el barrio de los ricos, y mataría a cuchilladas a algunas personas y escribiría cosas como «cerdos» en las paredes con la sangre de los asesinados.^[20] Por lo visto, Manson se cansó de esperar y decidió acelerar el advenimiento del *Helter Skelter* por su cuenta. Pretendía simular que los crímenes habían sido obra de los negros para que los blancos se volvieran locos a causa de tan atroces crímenes y se iniciara la guerra entre razas.

Además de «a troche y moche», en el Reino Unido *helter skelter* significa «montaña rusa» y es evidente que en los primeros versos citados se utiliza *helter skelter* con ese sentido. Sin embargo, para Manson, los Beatles le estaban diciendo cómo el *Helter Skelter* se iba a producir: los que estaban abajo (los negros) iban a

subir a la cima (a ocupar la posición de dominio de los blancos tras exterminarlos) y luego volverían abajo (éste sería el momento en que los negros, acostumbrados a recibir órdenes e incapaces según Charlie de darlas, se someterían a él y a la familia, que gobernarían un nuevo mundo).

Manson pensaba que los negros sólo sabían hacer lo que les blancos les habían enseñado. Según Charlie, los asesinatos que provocarían el *Helter Skelter* debían suceder en el verano de 1969. Como los negros no daban señales de tener ganas de alzarse, en junio Charlie le confesó a Paul Watkins, miembro de la familia, que «lo único que saben hacer los negros es lo que les ha enseñado el blanco. Voy a tener que enseñarles cómo han de hacerlo».^[21]

Pero Charlie y todos los miembros de su familia eran blancos. ¿Cómo podrían entonces librarse de ser exterminados durante el *Helter Skelter*? Charlie encontró la respuesta en el Apocalipsis, otra de sus principales fuentes de inspiración. Charlie y la familia se esconderían durante el *Helter Skelter* en un «pozo sin fondo», que se menciona tanto en el Apocalipsis como en las leyendas de los indios hopi. La entrada de este pozo, según Charlie, era una cueva debajo del Valle de la Muerte que conduce hasta un mar de oro. Vivirían «en una ciudad de oro, atravesada por un río que lleva leche y miel y en la que hay un árbol que produce doce especies distintas de frutos, una por mes, y donde siempre hay luz porque las paredes relucen y nunca hace frío ni calor, ya que siempre habrá una tibia primavera y un agua fresca»^[22]. Allí se multiplicarían hasta llegar a la cifra de 144 000, número que Charlie tomó del capítulo siete del Apocalipsis, donde se mencionan las doce tribus de Israel, cada una de las cuales asciende a 12 000 individuos.

A partir de la publicación del *White Album* de The Beatles en 1968, Manson comenzó a mezclar los versículos del *Apocalipsis* con las canciones de dicho Lp. Los «cuatro ángeles que estaban en pie sobre los cuatro ángulos de la Tierra» eran The Beatles. En el capítulo nueve, las langostas que aparecen del humo del pozo para atormentar a los hombres que no llevan el sello de Dios en la frente eran, para Manson, The Beatles, ya que Beatles se pronuncia igual que *beetles* (escarabajos) y Charlie confundía ambos insectos. Además, «sus rostros eran como rostros de hombre y tenían cabellos como cabellos de mujer», al igual que The Beatles. Las «corazas color de fuego» que llevaban los que montaban los caballos por cuyas bocas salían las tres plagas que exterminarían a la tercera parte de los hombres (la raza blanca) eran en la mente de Charlie las guitarras eléctricas. Los caballos eran los *buggies*. El ejército de la caballería, compuesto de «dos miríadas de miríadas», las bandas de motoristas. El versículo 20 del capítulo nueve del *Apocalipsis* dice así: «El resto de los hombres que no murió de estas plagas no se arrepintieron de las obras de sus manos, dejando de adorar a los demonios, a los ídolos de oro y de plata, de bronce y de piedra y de madera». Para Manson, estos ídolos y demonios eran los bienes materiales que idolatra la sociedad de consumo que él —como Abaddon, el ángel exterminador, rey del pozo sin fondo— pretendía hacer desaparecer.

Así pues, vemos que Charlie consideraba a The Beatles como los portavoces, los profetas del *Helter Skelter*, que le hacían llegar sus mensajes a través de sus canciones. Además de la ya mencionada de ‘Helter Skelter’, Manson realizó diversas interpretaciones de otras composiciones de los Fab Four. Según él, The Beatles le reconocían como J. C. y querían que se reuniera con ellos en Inglaterra:

Oh, honey pie, my position is tragic,
come and show me the magic
of your Hollywood song.
You became a legend of the silver screen
and now the thought of meeting you
makes me weak in the knee.
Oh honey pie you are driving me frantic.
Sail across the atlantic
to be where you belong.

Oh, pastel de miel, mi posición es trágica,
ven a enseñarme la magia
de tu canción de Hollywood.
Te convertiste en una leyenda de la pantalla plateada,
y ahora pensar en conocerte
hace que me tiemblen las rodillas.
Oh, pastel de miel, me estás poniendo frenético.
Cruza el Atlántico
para estar en el lugar al que perteneces.

The Beatles, *Honey Pie*

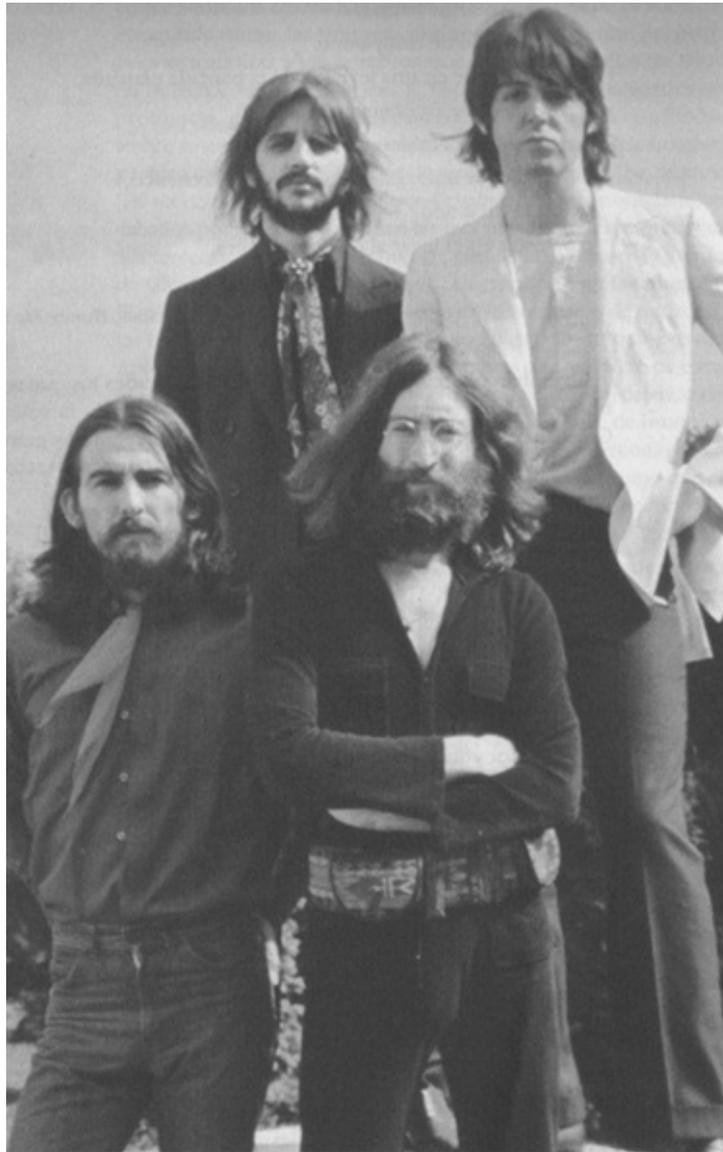
Sin embargo, Charlie quería que fuesen The Beatles los que se reunieran con él en Los Ángeles. Mientras vivían en la calle Gresham, Manson y familia les enviaron varios telegramas y gran cantidad de cartas e incluso intentaron ponerse en contacto telefónico con ellos, pero no lo consiguieron.

La llamada de The Beatles a Manson se producía también en las ocho primeras líneas de ‘Don’t pass me by’ (No pases de mí):

I listen for your footsteps
Coming up the drive.
Listen for your footsteps
but they don’t arrive.
Waiting for your knock, dear,
on my old front door.
I don’t hear it.
Does it mean you don’t love me any more.

Espero escuchar tus pasos
subiendo hacia la entrada.
Espero escuchar tus pasos,
pero no llegan.
Estoy esperando tu llamada, cariño,
en mi vieja puerta.
No la oigo.
Significa eso que ya no me quieres.

The Beatles, *Don’t Pass Me By*



The Beatles, «padres espirituales» de Charles Manson.

Otro dato que Manson alegaba como prueba de que su mente, y la de The Beatles estaban sintonizadas era que él había bautizado a Susan Atkins como Sadie Mae Glutz mucho antes de que los cuatro de Liverpool incluyeran en el *White Album* una canción llamada ‘Sexy Sadie’, cuya letra resultaría siniestramente profética de lo que iba a suceder en agosto de 1969:

Sexy Sadie, what have you done. You made a fool of everyone. (...) Sexy Sadie, you broke the rules. You layed it down for all to see. (...) Sexy Sadie, how did you know the world was waiting just for you.	Sexy Sadie, qué has hecho. Los has vuelto a todos locos. (...) Sexy Sadie, tú rompiste las reglas. Las infringiste para que todos lo viéramos. (...) Sexy Sadie, cómo sabías que el mundo te esperaba sólo a ti.
---	---

The Beatles, *Sexy Sadie*

Pero, por encima de las interpretaciones más o menos superficiales de muchas de las canciones del *White Album*, hay cinco que eran las favoritas de Charlie y que además explican —como se apuntaba en el informe LaBianca— el significado de las pintadas que aparecieron en la escena de este crimen y también en las de Himan y Tate. Estas canciones eran ‘Piggies’, ‘Blackbird’, ‘Revolution 1’, ‘Revolution 9’ y ‘Helter Skelter’.

Las palabras «Helter Skelter» aparecieron escritas en la nevera del matrimonio LaBianca y ya hemos hablado más arriba de su significado. Aunque con variaciones, una palabra se repite en los tres crímenes: «pig» (cerdo). Charlie llamaba cerdos a todos los blancos que no habían sido elegidos para sobrevivir al *Helter Skelter* (o, como dice la Biblia, aquellos que no llevaban el sello de Dios en la frente) y, por extensión, a todas aquellas personas que pertenecían a la sociedad establecida, los romanos que debían ser crucificados por Manson-J. C. y sus apóstoles.

In their eyes there's something lacking,
what they need's a damn good whacking.
Everywhere there's lots of piggies
living piggy lives.
You can see them out for dinner
with their piggy wives,
clutching forks and knives
to eat their bacon.

Sus ojos echan algo en falta,
lo que necesitan es una buena paliza.
Por todas partes hay montones de cerditos
viviendo cerdas vidas.
Puedes verlos cuando salen a comer
con sus cerdas esposas,
empuñando tenedores y cuchillos
para comerse su bacon.

The Beatles, *Piggies*

Estas estrofas finales de ‘Piggies’ resumían el odio que Manson y los suyos sentían por los miembros respetables de la sociedad. No es, por tanto, casual —centrándonos en el último verso— que Leno LaBianca apareciera con un tenedor clavado en el abdomen y que en la pared apareciera el mensaje «Muerte a los cerdos» escrito con su sangre.

Respecto a ‘Blackbird’, Manson la interpretaba como la llamada definitiva al alzamiento de los negros contra los blancos.

Blackbird singing in the end of the night,
take these broken wings and learn to fly.
All your life
you we're only waiting for
this moment to arise.
Blackbird, fly
into the light of the dark black night.

Pájaro negro cantando en la muerte de la noche,
coge tus alas rotas y aprende a volar.
Toda tu vida
te la has pasado esperando
el momento de alzarte.
Pájaro negro, vuela
hacia el interior de la luz de la oscura y negra noche.

The Beatles, *Blackbird*

Los asesinos de LaBianca dejaron testimonio de lo bien que se habían aprendido

la canción escribiendo con la sangre de Leno la palabra «rise», de significado similar a «arise».

Había dos canciones más que llamaban a la revolución. Eran ‘Revolution 1’ y ‘Revolution 9’. En la primera, The Beatles, además, le pedían a Charlie que les orientara sobre cómo se iba a desarrollar el *Helter Skelter* y cuál iba a ser su papel en el mismo.

You say you want a revolution.	Dices que quieres una revolución.
Well, you know	Bueno, ya sabes
we all want to change the world.	que todos queremos cambiar el mundo.
(...)	(...)
But when you talk about destruction	Pero cuando hablas de destrucción,
don't you know that you can count me out.	no sabes que no puedes contar conmigo.
(Yeah) ^[*]	(o sí)
(...)	(...)
You say you got a real solution.	Dices que tienes una solución real.
Well, you know	Bueno, ya sabes
we'd all love to see the plan.	que a todos nos encantaría ver el plan.
You ask me for a contribution.	Me pides una contribución.
Well, you know	Bueno, ya sabes
we're doing what we can.	que estamos haciendo todo lo que podemos.

The Beatles, *Revolution 1*

Por lo que respecta a ‘Revolution 9’, esta es la canción más extraña que jamás grabaran The Beatles. Es un experimento sonoro sin estructura aparente poblado de los sonidos más diversos (ametralladoras, gruñidos de cerdos), melodías grabadas hacia atrás, parrafadas sin sentido y salpicada por intermitentes «number 9, number 9». Según vimos en el capítulo anterior, la explicación que Lennon dio a este misterioso mantra es que la grabación se realizó en el estudio número 9 de EMI y que, al principio de cada toma, un ingeniero de sonido decía «This is EMI Recording Studio number 9». A Lennon se le ocurrió tomar ese «number 9» final y añadirlo a la canción. Por supuesto, Manson lo enlazaba directamente con el capítulo nueve del *Apocalipsis*.

Con todo, el resultado no deja de transmitir una sensación apocalíptica merced a su collage de risas histéricas y perversas, balbuceos de bebé (¿el nacimiento del Anticristo?), sonidos de tránsito rodado, gritos de multitud, música opresiva, repetitiva y agobiante, explosiones, gruñidos de cerdos, el tableteo de una ametralladora, lamentos agónicos, fragmentos de ópera y elementos atmosféricos.

‘Revolution 9’ también transmitió mensajes a Manson, quien creía escuchar la voz de un hombre que dice «arise» detrás del ruido de la ametralladora y de los gruñidos de los cerdos.^[23]

Lo que sí se oye muy claramente es a John Lennon decir «Take this, brother, may it serve you well» (Toma esto, hermano, espero que te sirva) en el minuto 6:43. Es

evidente que Manson pudo haber interpretado esta frase como una confirmación de sus sospechas de que 'Revolution 9' no era sino una reproducción sonora de lo que ocurriría durante el *Helter Skelter*.



Revolution 9
The Beatles

Los mensajes de las canciones del *White Album* fueron, pues, una de las principales razones que impulsaron a Manson a ordenar los crímenes de Tate y LaBianca o, más bien, ayudaron a Manson a justificar las ideas apocalípticas que ya estaban en su mente con anterioridad a la publicación de dicho Lp a finales de 1968. En su discurso ante el Tribunal que le juzgó por estos asesinatos, Manson alegó: «No es mi conspiración. No es mi música. Yo oigo lo que relata. Dice: “¡Alzáos!”. Dice: “¡Matad!”. ¿Por qué echarme la culpa a mí? Yo no escribí la música. Yo no soy la persona que la proyectó en vuestra conciencia social».

Como buen redentor y anunciante del Apocalipsis, Manson se creía que era Jesucristo (o J. C., como él le llamaba). Esta creencia provenía de un «viaje» con «hongo mágico» (psilocibina), en el transcurso del cual la cama en la que estaba tendido se convirtió en una cruz a la que estaba clavado. A su lado, lloraba María Magdalena, que no era sino Mary Brunner, madre de su hijo y, posteriormente, miembro de la familia. A partir de su detención el 28 de julio de 1967 por poner impedimentos en el interrogatorio de Ruth Ann Moorehouse, una joven menor que se había escapado de casa y que pasaría a formar parte de la familia con el sobrenombre de Ousch, Charlie utilizó el nombre de Charles Willis Manson en vez de Charles Milles Manson. Este nombre falso era un juego de palabras: *Charle's Will Is Man's Son* (el deseo de Charles es el del Hijo del Hombre), con lo que pretendía identificarse aún más con la figura de Jesucristo. Por extensión, los miembros de la familia eran la reencarnación de los primeros cristianos y la sociedad estaba formada por los romanos, que debían ahora ser crucificados en el *Helter Skelter*.

Como hemos señalado, en la ideología de Manson también tenían cabida el machismo y el racismo. Para Charlie, las mujeres sólo tienen dos objetivos en la vida: servir a los hombres y dar vida a los niños. Sin embargo, las mujeres de la *familia* no debían criar a sus hijos, ya que de este modo podían transmitirles todos sus defectos. Era necesario eliminar los lazos creados por los padres, las escuelas, las iglesias y la sociedad para desarrollar una «raza blanca fuerte». Se cree que Charlie tomó estas ideas de Nietzsche.

Respecto a los negros, Manson creía que ocupaban un lugar inferior al de los blancos. Los negros estaban en la Tierra para servir al hombre blanco, pero habían

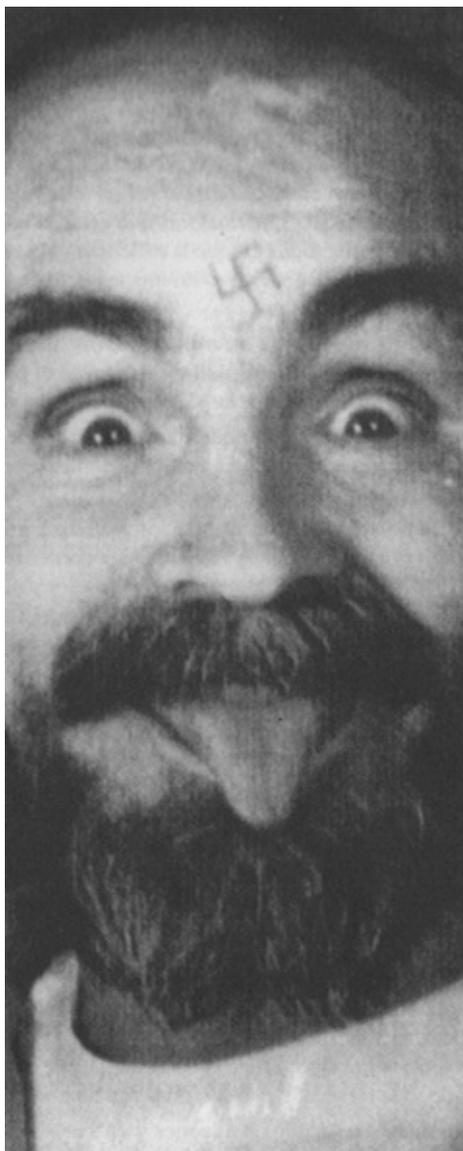
estado sometidos durante demasiado tiempo. El *Helter Skelter* supondría una inversión del karma, la revolución de los negros contra los blancos, de la cual saldrían vencedores los primeros. Manson completaba sus ideas racistas con la apología del nazismo. Para él, Hitler «era un tipo iluminado que había puesto a su verdadero nivel el karma de los judíos».^[24]

Charlie fue durante algún tiempo discípulo de la iglesia de la cienciología, la cual abandonó porque pensaba que ya no tenía nada que ofrecerle. Esta creencia se enlazaba con el Proceso o Iglesia del Juicio Final, otra secta fundada por Robert DeGrisnton, también ex-miembro de la iglesia de la cienciología. El Proceso defendía que debía adorarse a la vez a Cristo y a Satán. Es posible que Manson sacara de aquí algunas de sus ideas, ya que a veces comentaba que era Jesucristo y otras que era el Diablo, como cuando, durante su juicio, apareció con la cabeza afeitada alegando: «Yo soy el Demonio, y el Demonio tiene una cabeza calva».

Pese a que Manson nunca llegó a formar parte de El Proceso, las similitudes entre las doctrinas que impartía a los miembros de su *familia* con las de esta secta satánica son muchas. Además de la adoración simultánea a Cristo y a Satán, ambos consideraban el miedo como «la fuente de energía que permite al ser humano levantarse hacia nuevas alturas y barrer la amargura del fracaso»; los miembros de El Proceso llamaban a la organización La Familia; el emblema de El Proceso es semejante a la esvástica que Manson grabó en su frente durante su juicio; ambos estaban en contra de los ricos, la sociedad establecida y los negros...^[25]

Los paralelismos entre las ideas de Manson y la filosofía de El Proceso no son los únicos vínculos de la *familia* con el satanismo. Algunos de sus miembros más destacados ya arrastraban un pasado satánico antes de unirse al clan Manson.

Cuando hablamos de los Rolling Stones comentamos el interés de Mick Jagger por interpretar el papel de Lucifer en el filme *Lucifer Rising*, de Kenneth Anger, cineasta fascinado por el ocultismo. Finalmente, Jagger no podría participar como actor en la película y el papel de Lucifer fue a parar nada menos que a manos de Bobby Beausoleil, alias *Cupido*, asesino de Gary Hinman, que por aquella época no conocía a Manson, pero era muy amigo y colaborador de Anger.



Charles Manson, con la cabeza afeitada y una esvástica grabada en la frente, durante el juicio por los casos Tate-LaBianca.

En lo concerniente a Susan Atkins, pasó un período en San Francisco antes de conocer a Charlie, entre 1967 y 1968. Allí participó en varias representaciones teatrales de Anton LaVey. La noche del estreno tomó unas dosis de LSD. Tenía que permanecer tumbada en un ataúd durante toda la obra y allí sufrió varias alucinaciones hasta que imaginó que era ella la que realmente estaba viva y que todos los que la rodeaban habían muerto. Como consecuencia de ello, estuvo en una especie de «viaje satánico» durante ocho meses.

Patricia Krenwinkel, otra de las acusadas en el juicio Tate-LaBianca, estuvo haciendo dibujos durante el proceso. Sus dos temas favoritos eran cabezas de demonio y una cabra.

Por último, es significativo que Charles Watson le dijera a Voytek Frikowski antes de matarle: «soy el demonio y he venido aquí a hacer el trabajo del demonio».
[26]

El juicio seguido contra Manson y cuatro miembros de su familia por los asesinatos Tate-LaBianca comenzó el 15 de junio de 1970 y se prolongó durante

nueve meses y medio. El jurado condenó a la pena de muerte a Susan Atkins, Charles Watson, Leslie Van Houten y Patricia Krenwinkel como autores materiales de los asesinatos cometidos el 9 y 10 de agosto de 1969. Charles Manson también fue condenado a muerte como principal inspirador de dichos crímenes. La pena de muerte pasó a ser de cadena perpetua cuando el Tribunal Superior de California abolió la pena capital en ese estado el 18 de febrero de 1972.

El 19 de noviembre de 1970, Manson presentó un testimonio muy largo en el que defendió su inocencia y atacó a la sociedad que le había hecho tal como era. He aquí algunas citas interesantes:

«Una y otra vez me metisteis en vuestra penitenciaría. Yo no construí la penitenciaría. Yo no os encerraría a ninguno de vosotros. No puedo verme encerrando a ningún otro ser humano.

»He hecho todo lo que he podido por vivir en vuestro mundo y ahora queréis matarme y yo os miro y veo lo incompetentes que sois todos y me digo: “Queréis matarme, ja, ya estoy muerto, ¡lo he estado toda mi vida! He vivido en la tumba que construisteis”.

»En vuestros propios corazones y en vuestras propias almas, vosotros sois tan responsables de la guerra de Vietnam como yo lo soy de matar a esa gente».

Charles Milles Manson tiene ahora 62 años y cumple condena en una celda de seguridad. Después de ser condenado, pronunció estas inquietantes palabras: «Señor y señora América, estáis equivocados. Yo no soy el Rey de los judíos ni soy el jefe de un nuevo culto *hippie*. Yo soy exactamente lo que me habéis hecho, y el perro loco, el demonio asesino, el malvado leproso, no es más que el reflejo de vuestra propia sociedad. Independientemente del resultado de esta absurda locura a la que vosotros llamáis un juicio justo o una justicia cristiana quiero que sepáis esto: en los ojos de mi mente, mis pensamientos incendian vuestras ciudades».

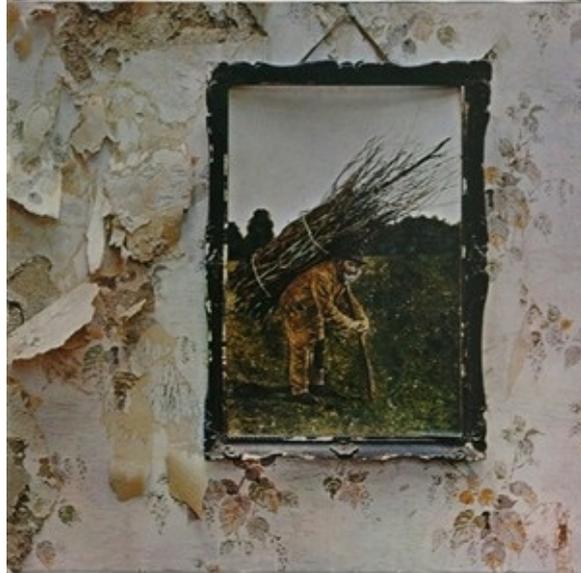
Con toda probabilidad, Charles Milles Manson morirá en cautividad, situación en la que ha estado la mayor parte de su vida.

BLACK SABBATH

Y

LED ZEPPELIN:

PIONEROS SATÁNICOS



La década de los 70 comenzó entre los estertores agónicos del hippismo. Los últimos coletazos de este movimiento y los asesinatos del clan Manson dieron lugar a que el satanismo se pusiera de moda. La búsqueda de la espiritualidad y el misticismo de los años 60 produjeron un interés generalizado por las fuerzas ocultas y malignas. Comenzaba una revisitación de la figura del Demonio en la música *rock* que, si bien en el caso de las bandas de los años 60 había tenido una connotación más cultural o, mejor dicho, contracultural, a principios de los años 70 tomaba la forma del gusto por lo macabro —a excepción de Led Zeppelin— y el terror de pacotilla que reinaría en los años 80.

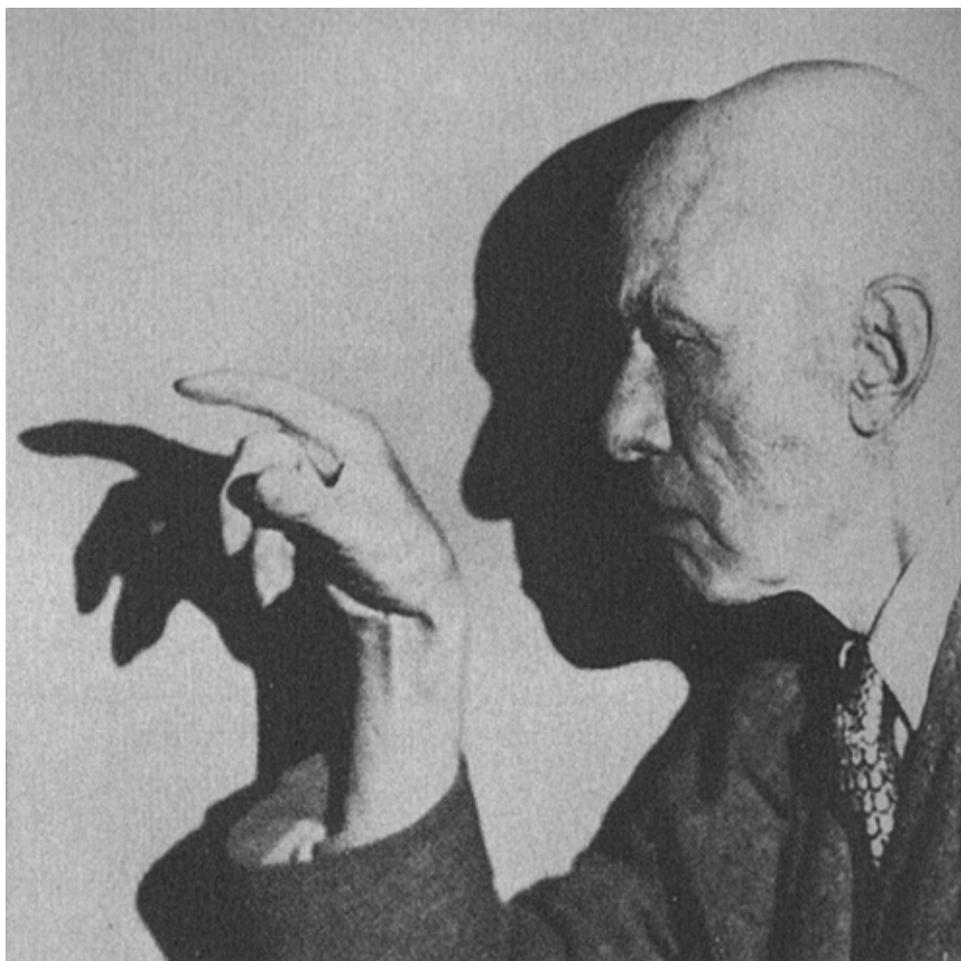
Dos son las bandas de este período, aparte de los Rolling Stones, que merecen el título de majestades satánicas: Led Zeppelin y Black Sabbath. Si bien los Stones ya tuvieron su ración de polémica satanista en el período que comprende sus trabajos desde *Their Satanic Majesties Request* hasta *Goat's Head Soup*, su vertiente diabólica nunca recibió más atención que su fama de chicos díscolos y rebeldes y los continuos rumores sobre sus abusos con las drogas.

Gran parte de la fama de Led Zeppelin y Black Sabbath procede, sin embargo, de las continuas especulaciones sobre su adoración a Satán. En el caso de los primeros, el detonante fue el interés del guitarrista Jimmy Page por el brujo Aleister Crowley. Respecto a Black Sabbath, no había más que echar un vistazo a su aspecto, a las portadas de sus discos y a las letras de sus canciones para comprender de que el

elemento sobrenatural jugaba un papel de gran importancia en sus vidas.

Led Zeppelin: bajo el hechizo de Aleister Crowley

Antes de comenzar a hablar de Led Zeppelin, inventores para muchos del *heavy metal* y aclamados mayoritariamente como una de las bandas más importantes de la historia de la música, es obligado hacer referencia al brujo inglés Aleister Crowley, personaje por el que Jimmy Page, guitarrista de la banda, sentía una fascinación casi enfermiza.



La Bestia 666.

Aleister Crowley nació en Leamington (Inglaterra) el 12 de octubre de 1875. Creció en el seno de una familia perteneciente a la confraternidad de Plymouth, secta irlandesa para la cual la lectura diaria de la Biblia era obligatoria. Ya de niño ofreció pruebas constantes de su naturaleza malvada: para comprobar si es cierto que los gatos tienen siete vidas intentó matar a uno de siete formas diferentes. Es evidente que al pobre animal le bastó la primera para dejar este mundo, pero el niño Crowley se entretuvo sometiendo al cadáver a otros seis asesinatos «ficticios», a cada cual más cruel. A los doce años fue expulsado de su escuela por intentar violar a un niño menor que él. Fue su propia madre quien le bautizó como La Bestia cuando era un veinteañero. Este apodo encantó a Crowley, que lo adoptó enseguida, añadiéndole el número 666.

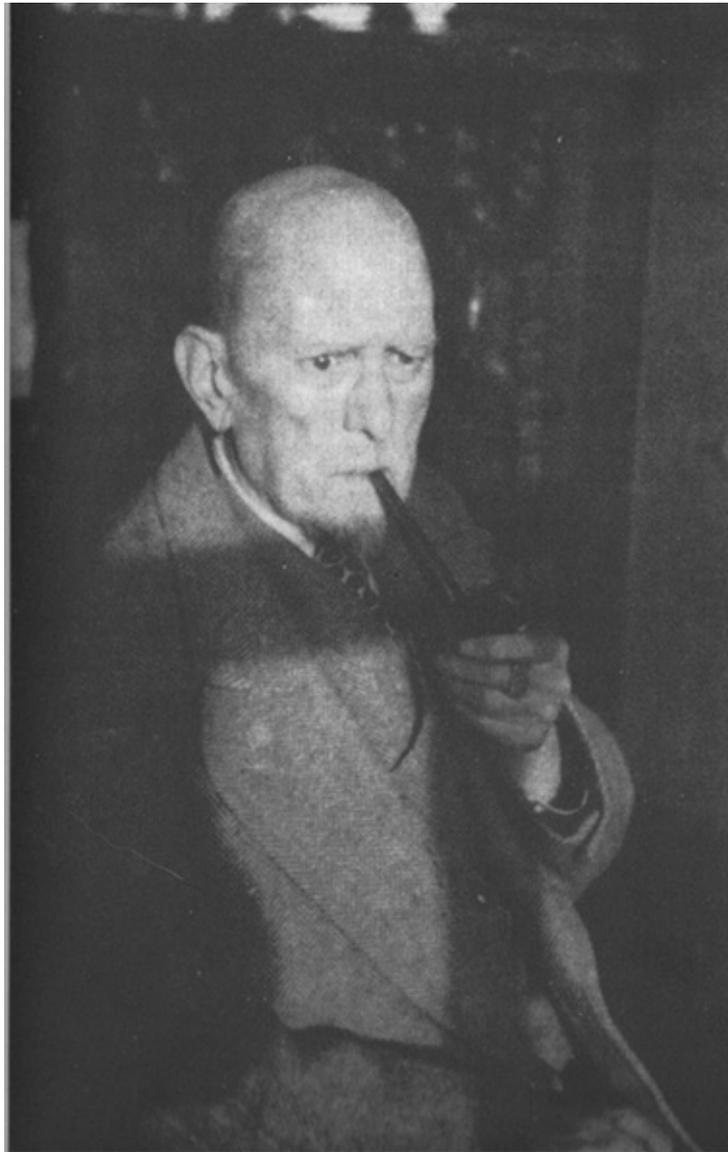
La Bestia 666 inició su carrera como brujo en noviembre de 1898, cuando ingresó

en la sociedad mágica Golden Dawn, que practicaba la magia blanca. Crowley no creía en las rígidas normas de esta sociedad y además, era partidario de la magia negra, por lo que la abandonó para experimentar sus propias teorías. Éstas eran una combinación de sus estudios sobre Cábala y Hermética con la sabiduría de las tradiciones hindú, budista y taoísta, además de diversos rituales satánicos y sexuales, unos de cosecha propia, otros tomados de los manuscritos del mago Abra-Melin. Así, Aleister Crowley desarrolló el sistema de Iluminismo Científico o Misticismo Escéptico, que más tarde denominaría *Magick*, «la ciencia y el arte de causar el cambio en conformidad con el deseo».

Magick mezclaba sexo, drogas y satanismo para conseguir los favores de las fuerzas ocultas. Las drogas y el sexo eran parte muy importante de las ceremonias de Crowley (la «k» final de *Magick* proviene de la expresión griega «kteis», con la que se denomina a los genitales de la mujer) y le servían para alcanzar estados de éxtasis que aceleraban el resultado de los rituales. Por lo que respecta a las prácticas satánicas, éstas fueron las que más problemas acarrearón a Crowley, por la brutalidad de las mismas. No se sabe si Crowley llegó a practicar alguna vez estos rituales sangrientos, pero sí que creía en su eficacia. Hay dos que destacan por su extrema violencia y sadismo. El primero de ellos, el rito de primavera, debía realizarse en el cambio de estación y consistía en matar a un toro, rajarle la barriga, violar a una chica y asfixiarla introduciendo su cabeza en el estómago del animal. El otro era más salvaje todavía: una chica debía acceder voluntariamente a ser violada y sacrificada —que actuara por voluntad propia era importante, ya que, si no, la hostilidad de la chica lo echaba todo a perder— para que su cuerpo fuese después despedazado y entregado como ofrenda a diversos dioses.^[27]

Rituales esperpénticos aparte, sería en El Cairo, en abril de 1904, cuando Crowley diera al mundo su obra más notable: *El libro de la Ley*, que instituía un nuevo principio ético para la Humanidad, según el cual «hacer lo que se quiera será toda Ley». Este principio de afirmación de la libertad individual, de la insumisión a los dictados morales y de sacrificio que predica el cristianismo sería el pilar de la corriente satanista de la era moderna. Esta influencia se ve especialmente en los fundamentos de la Iglesia de Satán de Anton LaVey.

El fin de la Primera Guerra Mundial supondría también el fin del exilio voluntario de Crowley en Estados Unidos, una de las etapas más grises de su vida, y la aparición de la Abadía de Thelema, el templo donde La Bestia 666 podría captar nuevos adeptos que le ayudaran a difundir sus teorías. Emplazada en Cefalú (Nápoles), la Abadía se convirtió en escenario de las dantescas actividades de Crowley (sacrificios de animales, sexo anal con hombres y mujeres, consumo diario de drogas duras, ceremonias satánicas), hasta que un joven discípulo murió en Thelema —al parecer, por causas naturales— y La Bestia 666 fue expulsada de Italia.



Aleister Crowley hacia 1945.

Olvidando sus rituales de magia negra y basándose únicamente en las doctrinas individualistas de Crowley, el satanismo moderno —y LaVey es especialmente insistente a este respecto— se aleja de la superstición popular, que lo ve como un rito en el que se sacrifican niños y animales en aras de un anti-Dios sanguinario. He aquí las ideas claves que resumen la doctrina Telemita y que, como se puede comprobar, casan con la actitud egocéntrica de las estrellas del *rock*, por lo que no es de extrañar la íntima relación que entre esta música y Satán se ha producido a partir de la popularidad que adquirió Crowley en la segunda mitad de los años 60, popularidad que llega hasta ahora:

«La ley de los fuertes: Esta es nuestra ley y el gozo del mundo».

«Hacer lo que se quiera debe ser toda ley».

«Todo hombre y toda mujer es una estrella».

«No hay más dios que el hombre».

«El hombre tiene derecho a vivir según su propia ley.»

A vivir del modo que desee;
a trabajar como desee;
a jugar como desee;
a descansar como desee;
a morir cuando y como desee».

«El hombre tiene derecho a comer lo que desee;
a beber lo que desee;
a vivir donde desee;
a moverse como desee sobre la faz de la tierra».

«El hombre tiene derecho a pensar lo que desee;
a hablar de lo que desee;
a escribir lo que desee;
a dibujar, pintar, esculpir, a grabar al agua fuerte, a moldear,
a construir como desee;
a vestir como desee».

«El hombre tiene derecho a amar como desee;
toma tu carga y deseo de amor como desees,
cuando, donde y con quien desees».

«El hombre tiene el derecho de matar a aquellos que puedan frustrar estos derechos».

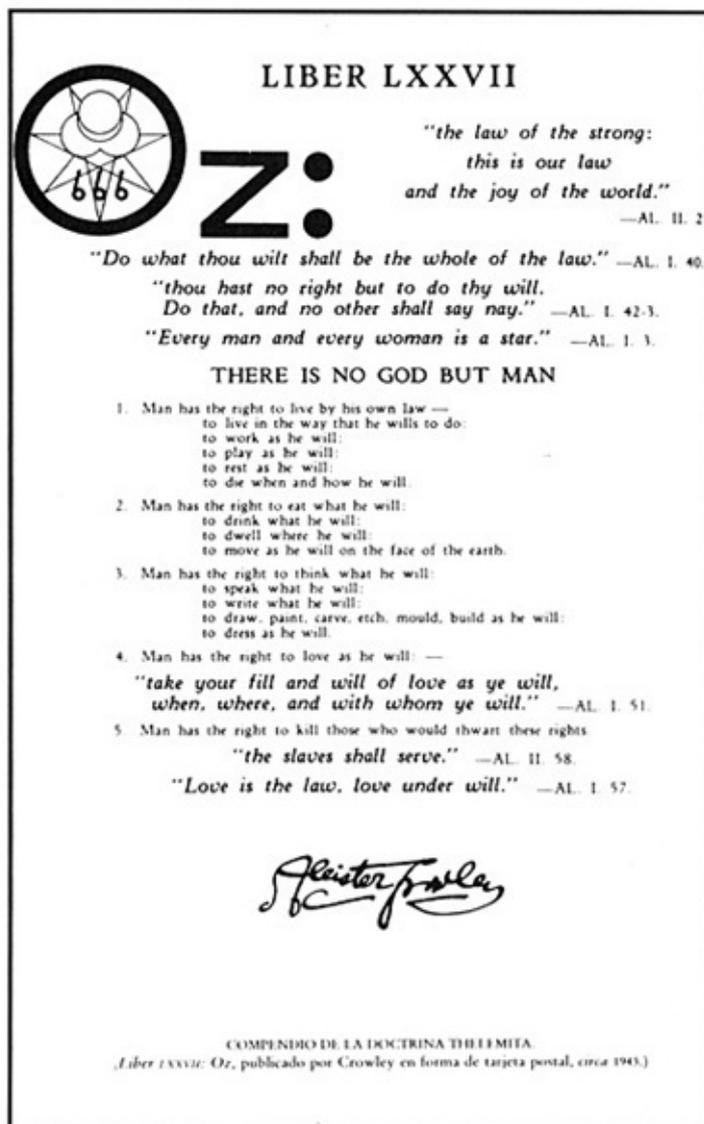
«El amor es la ley. Ama bajo el deseo».

Es evidente que cualquier estrella de *rock* podría, al menos, sentirse atraída hacia ideas que defienden con tanta claridad su *modus vivendi*. Y eso fue, exactamente, lo que le sucedió a Jimmy Page.

Led Zeppelin es una de esas bandas británicas que, como los Rolling Stones, se desmarcó de la corriente pop de su país representada por The Beatles en favor del viejo blues del Delta. Por ello, es más que probable que, al absorber el legado sonoro de Muddy Waters, Robert Johnson y compañía, se empaparan también de la leyenda diabólica de la música del Mississippi.

Led Zeppelin se formó en 1968. La banda estaba compuesta por el guitarrista Jimmy Page (Middlesex, 9 de enero de 1944), el bajista John Paul Jones (Sidcup, Kent, 3 de enero de 1946), el cantante Robert Plant (West Bromwich, Staffordshire, 20 de agosto de 1948) y el batería John Bonham *Bonzo* (Worcestershire, 31 de mayo de 1948-25 de septiembre de 1980). Sus miembros, al igual que Robert Johnson, tuvieron que llevar sobre sus espaldas la leyenda de haber vendido su alma al diablo a cambio de alcanzar la fama.

Según dicha leyenda, el maléfico Page convenció a Plant y a *Bonzo* —cuatro años más jóvenes que él y más fácilmente manejables que el curtido John Paul Jones— para unirse a sus prácticas satánicas y vender su alma al Diablo, transacción que ya habían realizado el *bluesman* Robert Johnson e incluso el violinista decimonónico Nicolo Paganini^[28]. A partir de este bulo, todas y cada una de las desgracias y polémicas en las que se vio envuelta la banda, así como su salvaje comportamiento, fueron explicadas en clave de venganza llegada del Averno.



Original del compendio de la doctrina telemita

El primer Lp de Led Zeppelin vio la luz el 12 de enero de 1969 y daba fe del gusto de la banda por el *blues* y las atmósferas densas. El primer guiño de Jimmy Page —el resto de la banda no sabía de qué iba el tema— al satanismo se produciría en algunas de las primeras copias de *Led Zeppelin III* y del sencillo ‘The Immigrant Song’ (La canción del inmigrante), en cuyas galletas (parte interior del disco en la que no hay grabado ningún sonido) estaba impresa la ley suprema de Aleister Crowley: «Do what you wilt». No sería, sin embargo, hasta su cuarto trabajo, editado el 8 de noviembre de 1971 y conocido como *Led Zeppelin IV* o como *Simbols*

(Símbolos) cuando la afición de Jimmy Page por la brujería aflorara a la superficie para el conocimiento del gran público.

Anteriormente, ya habían tenido polémica durante su gira de 1970 por Estados Unidos, donde fundamentalistas cristianos les habían acusado de ser embajadores infernales, aunque esto no es en absoluto sorprendente, ya que tanto Led Zeppelin como Black Sabbath y los Rolling Stones tuvieron que sufrir este tipo de comportamientos en cada una de sus visitas al país de las libertades

Jimmy Page también había confirmado al mundo su interés por la figura de Aleister Crowley cuando adquirió la Boleskine House, la mansión dieciochesca a orillas del Lago Ness en la que había vivido La Bestia 666. Cuenta la leyenda que Crowley se desplazó hasta allí porque necesitaba absoluta tranquilidad para realizar con éxito sus rituales mágicos. Sin embargo, éstos, lejos de ser un éxito, escaparon del control del brujo y llenaron el pueblo de malas vibraciones. En pocos días, un jardinero intentó matar a Crowley sin motivo alguno, una clarividente que trabajaba con él regresó a Londres y se convirtió en prostituta y el carnicero local se mató al cortarse con un cuchillo.^[29]

Cuando Page compró la casa, decorada por un famoso satanista y con un signo del zodiaco en cada habitación, ésta arrastraba una leyenda siniestra que incluía al monstruo del lago, la incineración de un sacerdote y de sus fieles décadas atrás y la aparición de la cabeza de un hombre en las noches de luna llena. Además, durante la estancia en la casa de Jimmy y su mujer Charlotte, uno de los guardianes de la finca se volvió loco. A otro tuvieron que enviarle a un psiquiátrico, y dos amigos del matrimonio que se hallaban de visita llegaron a creerse que eran Jimmy y Charlotte. Si a esto añadimos que Page adquirió otros objetos (manuscritos, cuadros, ropa) de Crowley y que realizó rituales de brujería ataviado con sus túnicas, no es de extrañar que los fans del grupo identificaran los símbolos de *Led Zeppelin IV* con el satanismo. Con sus peculiares aficiones, Page no hacía sino alimentar el mito de la venta de su alma al Diablo.

En la actualidad, el guitarrista niega que Led Zeppelin o él mismo estuviesen implicados en ritos satánicos, pero hechos como la compra de la Boleskine House hablan por sí solos. Existe incluso constancia visual de su interés por la brujería: en el vídeo *The Song remains the same* (La canción sigue siendo la misma), la primera aparición de Jimmy Page se produce de espaldas mientras toca una mandolina. Cuando la cámara se le acerca por detrás, Page se da la vuelta y muestra unos ojos rojos encendidos. En el vídeo se intercala una actuación de Led Zeppelin en el Madison Square Garden de Nueva York con las fantasías de cada miembro de la banda. La de Page llega después de un solo de guitarra ejecutado con un arco de violín en 'Rain Song' (Canción de la lluvia). Page, vestido como un mendigo medieval, escala una montaña en cuya cima le espera un mago ataviado con una túnica blanca que sostiene un farol. Page le mira a la cara, que es la suya de viejo. En un primer plano, la cara del mago rejuvenece progresivamente hasta mostrarnos el

rostro de un Page niño sobreimpresionado sobre la luna llena. Finalmente, con una espada, el mago traza una estela multicolor.



Jimmy Page en el video de *The song remains the same*.

El polémico *Simbols* es considerado por muchos la obra cumbre del cuarteto británico. Jimmy Page quería, en un principio, publicarlo en forma de cuatro EPs diferentes, la portada de cada uno de los cuales sería un símbolo que representaría a cada miembro de la banda. Ante la negativa de la compañía discográfica Atlantic, Page se resignó, pero impuso que en el exterior del disco no apareciera ninguna referencia al nombre del grupo, ni un título, ni el logotipo de la compañía ni el número de catálogo en el lomo. Los únicos detalles que se incluyeron —eso sí, en la carpeta interior— fueron las canciones, los detalles de la grabación, el nombre de Page como productor y las letras de ‘Stairway to Heaven’ (Escalera bacía el cielo), joya del disco y de la carrera musical de Led Zeppelin.

Aparte de los rifirrafes de Page con Atlantic, la historia siniestra del disco comienza ya desde la portada, que presenta la foto de un anciano doblado por el peso del fardo de ramas que lleva atado a la espalda. Según Page, este personaje es una

reelaboración del Ermitaño del Tarot. En dichas cartas, representa al símbolo de la sabiduría y, según declaraciones del propio Page, se trata de alguien que está en armonía con la naturaleza, que toma de ella pero que le da algo a cambio». Sin embargo parece ser que el anciano tiene un gran parecido con George Pickingale, famoso brujo de la Inglaterra victoriana del que se cuenta que siempre parecía tener la misma edad. En el libro *Led Zeppelin. Heaven and Hell* (Led Zeppelin: Cielo e Infierno) Charles R. Cross y Erik Flannigan sostienen que la foto pertenece a una sesión realizada ex profeso para el disco, pero Page comentó en una entrevista de 1971 que el retrato lo había comprado Robert Plant delante de él en una cacharrería de Reading. Fuese como fuese, George Pickingale murió aplastado por una cruz en 1909, por lo que la persona de la foto no podía ser él si creemos a Cross y a Flannigan, aunque sí podríamos encontrarnos ante un antiguo retrato —casi un daguerrotipo— del brujo decimonónico si es cierto que Plant lo compró en Reading^[30]. Un último detalle que cabe reseñar de la portada es el halo azul que parece salir del bosque que ocupa un segundo plano. En el *folklore* celta, dicho halo indicaba actividades druídicas.^[31]

En la carpeta interior del disco, el misterio continúa. Como ya se ha dicho, no aparecen los nombres de los miembros de Led Zeppelin, sino unos misteriosos símbolos que ellos mismos eligieron para representarles. Robert Plant escogió una pluma rodeada por un círculo; *Bonzo*, tres círculos; Jones, tres óvalos cortando un círculo y, por último, Page se dio a conocer a través de la palabra *Zoso*, cuyo significado nunca ha querido desvelar, y probablemente nunca lo hará, aunque algunos especulan con que fue extraído por el guitarrista de algún libro de alquimia.



Los cuatro miembros de Led Zeppelin con los símbolos que les representan en *Led Zeppelin IV*.

Led Zeppelin remataron la faena con la canción ‘Stairway to Heaven’. Esta pieza, considerada un clásico del repertorio zeppeliniano, tiene como protagonista a una especie de heroína celta. Plant declaró que, para escribirla, se inspiró en el libro *Artes mágicas en la Bretaña celta*, de Lewis Spence.

There's a lady who's sure
all that glitters is gold
and she's buying
a stairway to Heaven.
(...)
In my thoughts I have seen
rings of smoke through the trees
and the voices of those who stand looking.
(...)
And it's whispered that soon
if we all call the tune,
then the piper will lead us to reason
and a new day will dawn
for those who stand long
and the forests will echo with laughter.
If there's a bustle in your hedgerow
don't be alarmed now,
it's just a spring clean for the May queen.
Yes, there are two paths you can go by
but on the long run
and there's still time to change the road you're on.
And it makes me wonder.
Your head is humming and it won't go
in case you don't know
the piper's calling you to join him.
Dear lady, can you hear the wind blow,
and did you know
your stairway lays in the whispering wind?

Hay una dama que asegura
que es oro todo lo que reluce
y se está comprando
una escalera hacia el Cielo.
(...)
En mis pensamientos he visto
anillos de humo entre los árboles
y las voces de los que permanecen mirando.
(...)
Y se susurra que, pronto,
si todos invocamos la melodía,
entonces el flautista nos conducirá a la razón
y amanecerá un nuevo día
para los que se hayan quedado
y los bosques harán resonar las risas.
Y si hay bullicio en tu matorral
no te alarmes ahora,
es sólo una nueva primavera para la Reina de Mayo.
Sí, hay dos caminos que puedes seguir,
pero a la larga
siempre estás a tiempo de cambiarte de camino.
Y eso me hace pensar.
En tu cabeza hay un zumbido y no se irá.
Por si no lo sabías,
el flautista te está llamando para que te reúnas con él.
Querida dama, ¿puedes oír cómo sopla el viento,
y sabías
que tu escalera descansa en el viento susurrante?

Led Zeppelin, *Stairway to Heaven*



Stairway to Heaven
Led Zeppelin

Como se puede comprobar, no hay nada en la letra de esta canción que induzca a realizar de ella una interpretación en clave satánica, aunque algunos críticos, de forma artificiosa y forzada, han querido identificar a la «Dama» con la heroína^[32]. Sin embargo, cuando escuchamos la canción hacia atrás, comienzan a aparecer los mensajes ocultos relacionados con Satán.

En marzo de 1973 se publicó el quinto Lp de Led Zeppelin, *Houses of the Holy* (Las casas de lo sagrado). No había nada sospechoso de satanismo en él si excluimos la ilustración interior, que muestra a un adulto ofreciendo a una niña como sacrificio al sol que asoma tras las ruinas de un castillo. Sin embargo, para no dejar lugar a dudas sobre si Page continuaba siendo aficionado al ocultismo, el guitarrista se encontraba inmerso en la composición de la banda sonora de *Lucifer Rising*, la película de Kenneth Anger en la que, recordemos, Keith Richards y Mick Jagger

tuvieron gran interés en participar como actores. Page compartía con Anger algo más que este proyecto común, ya que Anger era también un destacado admirador de Aleister Crowley.



Lucifer Rising
Jimmy Page

Con su siguiente disco, *Physical Graffiti* (Grafiti físico), Led Zeppelin se estrenaba en Swan Song, su propia compañía disco gráfica, y continuaba insinuando las relaciones de la banda con el satanismo. La portada y la contraportada de este disco doble muestran la fachada del número 96 de la calle St Marks, en Nueva York, un edificio de estilo decimonónico con múltiples ventanas. En las fundas interiores se reproducen portada y contraportada, pero con las ventanas ocupadas por imágenes de diversos personajes. Entre ellos, por supuesto, un viejo conocido: Aleister Crowley.

Durante la gira de presentación de este álbum, la leyenda maléfica de Led Zeppelin se había instalado como un hecho probado en la mente de muchos de sus seguidores y comenzaba a causarles los primeros problemas. Los miembros de la banda empezaron a recibir amenazas de muerte —pese a ser anónimas, es de suponer que fueran obra de los desquiciados grupos ultracristianos de Estados Unidos—, por lo que se contrató a dos guardaespaldas. Estas amenazas se han prolongado hasta la actualidad, ya que en 1993 un joven intentó agredir a Jimmy Page con un cuchillo por sus presuntas vinculaciones satánicas. En Los Ángeles, una chica se acercó a Danny Goldberg —encargado de Swan Song en Estados Unidos— y le dijo que sabía que algo malo iba a suceder en uno de los próximos conciertos de la banda. La chica no era sino Lynette Fromme, Squeaky, una de las 33 primeras discípulas de Charles Manson.^[33]



Robert Plant en trance.

El año 1975 marcó también el comienzo de la decadencia del grupo y de una serie de desgracias y contratiempos que el público, por supuesto, achacaría a una suene de maldición de ultratumba. Algo debía ir mal en las relaciones entre Led Zeppelin y Belcebú. En julio de ese año, Jimmy Page, su mujer y su hija —cuyo nombre, Scarlet, (Escarlata) añade más leña al fuego, ya que Aleister Crowley denominaba a Leila Waddell, su compañera habitual hasta poco antes de su muerte, *Mujer Escarlata* — se fueron de vacaciones a la isla griega de Rodas junto con Robert Plant, su mujer y sus dos hijos. El 3 de agosto, Page se fue a Cefalú a visitar la Abadía de Thelema y quedó en reunirse con los demás una semana más tarde. Un día después, la mujer de Robert Plant tuvo un accidente de tráfico en el que estuvo a punto de morir. Con ella viajaban Robert, que se fracturó un codo y un tobillo y se lesionó gravemente la espalda; los hijos del matrimonio Plant, que sólo sufrieron algunos rasguños, y Scarlet Page, que resultó ilesa. Para muchos estaba claro: algún rito malvado debía haber realizado Page en Thelema para que justo un día después de su marcha sus compañeros de viaje sufrieran aquel desafortunado accidente.

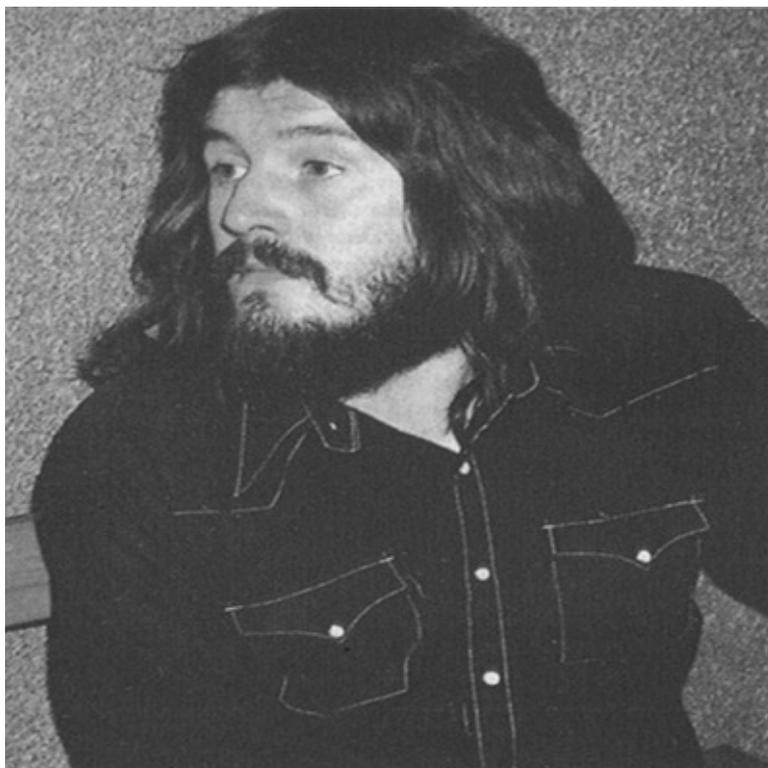
A consecuencia de esta primera desgracia, se llegó a publicar que el mismísimo Robert Plant acusaba a Jimmy Page de ser el culpable del accidente a causa de sus relaciones con las fuerzas del más allá. Quizá, a modo de disculpa o aclaración, se incluyera en *Presence* (Presencia, 1976), el Lp que marca el inicio de su declive artístico, la canción ‘Nobody’s fault but mine’ (La culpa no es de nadie, sino mía) cuyas letras sobre el Diablo estaban inspiradas en una composición del *bluesman* Blind Willie Johnson, que data de 1928.

La portada elegida para *Presence* fue una foto de la revista *Life* en la cual una familia convencional sentada a la mesa contempla un obelisco negro que hay en el centro de la misma. En las fotos del interior, el obelisco continúa apareciendo. No obstante, ni ‘Nobody’s fault but mine’ ni el misterioso símbolo evitaron que *Presence* fuese un fracaso comercial y que recibiera duras críticas.

Las relaciones entre Jimmy Page y Kenneth Anger tampoco atravesaban un buen momento. Éste, cansado de que Page no acabara la banda sonora para *Lucifer Rising* (de cuyos bocetos sí existe una grabación espeluznante), discutió públicamente con Page y le acusó de querer sabotear su película y de ser un yonqui. Page aprovecharía un pasaje de este proyecto para la introducción de ‘In the Evening’ (En la noche), pieza perteneciente a *In through the Outdoor* (Dentro a través de la puerta exterior), 1979).

Durante la gira mundial que se llevaría a cabo a lo largo de 1976, Page encontraría tiempo en mayo para visitar El Cairo donde Aleister Crowley había escrito *El libro de la ley*. El 26 de julio, Karac Plant, de cinco años, moría a causa de una infección estomacal y pulmonar causada por un extraño virus. De nuevo, los dichosos viajes de Page a los santuarios de Crowley y su simpatía por el Diablo cargaron con la culpa.

La tragedia que acabaña con Led Zeppelin de forma fulminante tendría lugar en casa de Jimmy Page el 25 de septiembre de 1980. John Bonham había conseguido dejar la heroína pero su alcoholismo seguía constituyendo para él un grave problema. *Bonzo* empezó a beber vodka por la mañana, antes de acudir a unos ensayos con la banda, durante los cuales siguió bebiendo. Más tarde, en una fiesta en casa de Page, continuó dándole a la bebida hasta que uno de los invitados lo condujo a una cama para que se le pasase la cogerza. A la mañana siguiente, un asistente de Robert Plant lo encontró muerto, ahogado en su propio vómito, del mismo modo que más tarde moriría Bon Scott, primer cantante de AC/DC.



John Bonham, *Bonzo*.

Oficialmente, *Bonzo* murió como consecuencia de haber ingerido cuarenta vodkas en doce horas. Sin embargo, los rumores que apuntaban a Page y sus prácticas mágicas como causantes indirectos del fallecimiento del batería no tardaron en aflorar de nuevo. Se llegó a decir que era el momento ideal para editar un supuesto disco del grupo compuesto por cantos de misas negras.^[34]

Pero la verdadera maldición que sobrevino a causa de la muerte de *Bonzo* la recibieron los fans cuando el 4 de diciembre de 1980 una nota de prensa de Swan Song hizo pública la disolución de una de las bandas que más han influido en la evolución de la música. Muerto *Bonzo*, la banda no tenía fuerzas para seguir adelante. La carrera en solitario de los músicos de la banda apoya la teoría del maleficio que persigue a Page, Plant y Bonham a causa de su pacto con el Diablo, ya que únicamente John Paul Jones —el único que, al parecer, se negó a vender su alma— ha continuado con una carrera discreta pero estable como productor y arreglista para trabajos de, entre otros, R. E. M., Butthole Surfers y La Fura dels Baus. Ni Jimmy Page ni Robert Plant han tenido excesiva suerte con sus trabajos en solitario.

Black Sabbath: creadores del *heavy metal*

El grupo británico Black Sabbath, sin llegar nunca a adorar a ningún brujo o manifestación sobrenatural de forma tan descarada como Jimmy Page, se convirtió en portador de las más grotescas y patentes muestras de satanismo desde su debut discográfico en 1970.

El satanismo en Led Zeppelin venía casi exclusivamente provocado por la admiración de Jimmy Page por Aleister Crowley. Era un satanismo revestido de intelectualidad, levemente apuntado a través del simbolismo, de portadas enigmáticas, de misterios a medio revelar y de una leyenda que dejaron que creciera hasta que les devoró. Con excepción de los mensajes ocultos en 'Stairway to Heaven', en prácticamente ninguna de las letras que Robert Plant escribió para la música de Led Zeppelin se puede encontrar alguna referencia explícita al Diablo.

Por el contrario, Black Sabbath, cuyos miembros habían recibido una estricta educación católica, sí utilizaron la figura del Demonio en sus composiciones. Ello, junto con la atmósfera terrorífica que destila su primer trabajo, provocó que fuesen considerados como abanderados del satanismo hasta cuando escribieron canciones en defensa del cristianismo. Desde luego, su nombre artístico no les ayudó en su lucha por limpiar su imagen. Black Sabbath o Sabbath Negro es otra forma de definir los aquelarres de las brujas. Su imagen grotesca y tenebrosa, sus portadas truculentas y unas letras tenebrosas hicieron el resto.

Como veremos más adelante, Black Sabbath se presentaron de modo siniestro por consejo de los ejecutivos de la compañía discográfica que editó su primer trabajo. Es una lástima que a causa de su leyenda negra se olviden en muchas ocasiones las valiosas aportaciones que Black Sabbath realizaron a la música de los años 70, no sólo como creadores de unos *riffs* densos y lúgubres que posteriormente serían el patrón del heavy metal, sino también por ser los primeros en descubrir los beneficios que reporta la estética descaradamente malvada en el mundo del *rock*. Sin Black Sabbath, las estanterías de las tiendas de discos en los años 80 no habrían estado pobladas de discos de grupos de heavy garrulo con portadas sembradas de imaginería satánica, tal y como veremos en el próximo capítulo.

No obstante, sería injusto culpar únicamente a Black Sabbath de la expansión del gusto por lo satánico. La promoción elegida por su compañía discográfica influyó mucho en su consolidación como banda satánica, sin que ninguno de sus miembros, excepto el bajista Geerzer Butler, demostrara un interés especial por el esoterismo. Los miembros de Black Sabbath eran unos veinteañeros en el momento de su debut, y se dejaron llevar por los consejos de los ejecutivos de marketing de la compañía. Esta imagen y actitud deliberadamente siniestra les reportaría mucha fama, pero también haría que sus canciones fueran malinterpretadas, que las metáforas satánicas que utilizaban para hablar, por ejemplo, de temas como la guerra, cayeran en saco roto.

Black Sabbath se llamó primero Earth (Tierra), nombre que tuvieron que cambiar

cuando se enteraron de la existencia de otro grupo llamado así. Sus componentes eran el cantante Ozzy Osbourne (3 de diciembre de 1948), el guitarrista Tony Iommi (19 de febrero de 1948), el bajista Geezer Butler (17 de julio de 1949) y el batería Bill Ward (5 de mayo de 1948). La banda favorita de Ozzy era The Beatles, por lo que es probable que una de las razones que les llevara a tocar en Alemania —todavía con el nombre de Earth— fuera que allí comenzaron The Beatles.

Ya en Earth y en aquellos primeros tiempos en Alemania, Ozzy comenzó a labrarse su fama de lunático imprevisible. Cuenta la leyenda que, en 1968, ante el poco interés demostrado por la audiencia durante una actuación del grupo en un pequeño club, Ozzy se retiró a los camerinos y se pintó la cara, las manos y los pies con pintura de color púrpura. Cuando volvió a salir a escena, comenzó a proferir alaridos, pero aquellos germanos circunspectos siguieron sin prestarle atención. Su treta no dio resultado, pero supuso un buen comienzo para uno de los cantantes más desagradables de la historia del *rock*.

Es de suponer que gran parte de la entrega de Ozzy en escena (su histrionismo llevó a mucha gente a comentar que parecía estar poseído por el Demonio durante las actuaciones de Black Sabbath) se debiera a que la música le había salvado de una vida de delincuencia. Ozzy proviene de una familia de clase baja que pasaba por muchos apuros para llegar a fin de mes. Cuando Ozzy fue expulsado de la escuela, se puso a trabajar para aportar dinero a la maltrecha economía familiar. Curiosamente, sus trabajos (afinador de bocinas en una fábrica de automóviles y empleado en un matadero y un crematorio) serían premonitorios del estruendo de su música y su gusto por lo macabro.

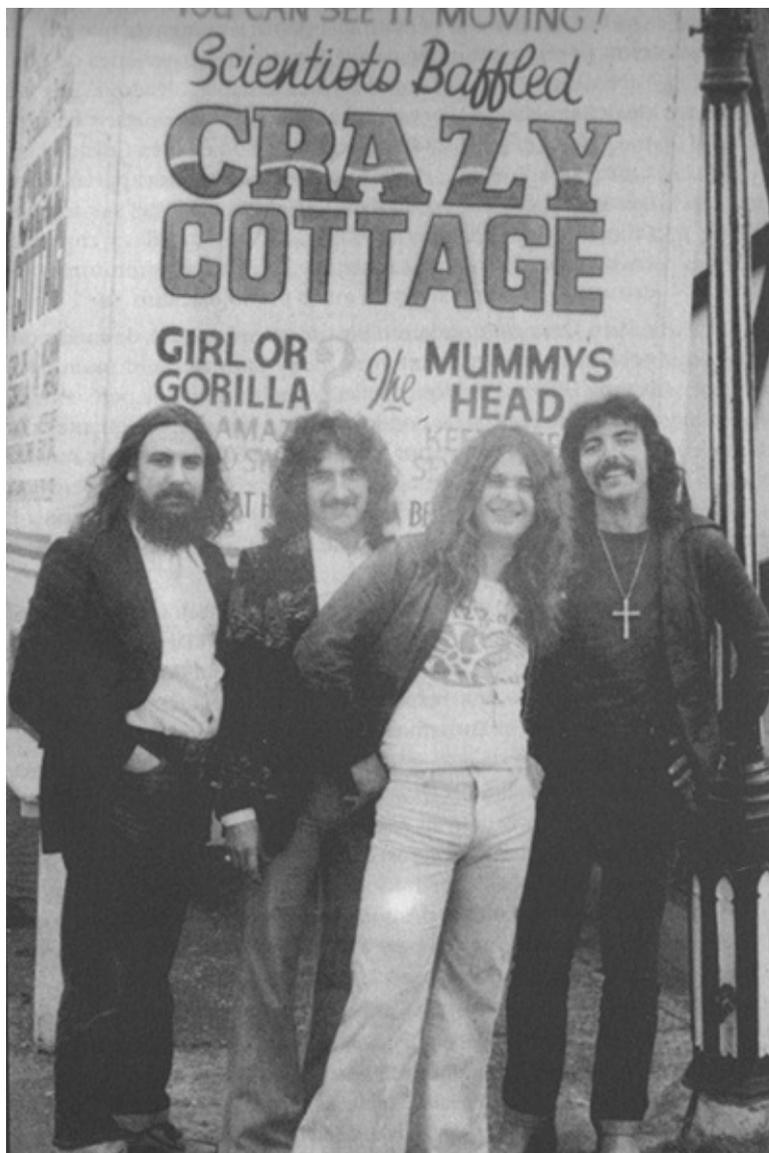
Pero Ozzy no quería recibir órdenes de nadie, de modo que dejó su trabajo para intentar hacer carrera en el mundo del hampa. Hizo sus pinitos con algunos robos y asaltos, pero cometió el error de realizarlos con las manos cubiertas por guantes con los dedos recortados, por lo que a la policía le fue muy sencillo dar con él a través del análisis de sus huellas dactilares y enviarle tres meses a prisión a la edad de dieciocho años. Volvería a la cárcel, poco después, por darle un puñetazo en la boca a un policía.

Después de su última estancia entre rejas, decidió que no quería volver. Como no le gustaba trabajar y estaba claro que el crimen no era lo suyo, decidió —vista la popularidad de The Beatles en aquella época— que la música era el camino a seguir. En la actualidad, Ozzy es millonario.

El origen del nombre definitivo del grupo procede de un filme que interpretó Boris Karloff en 1935. Earth sólo tocaban versiones y decidieron titular su primera canción propia como ‘Black Sabbath’. Cuando se dieron cuenta de que ya existía otra banda llamada Earth, Geezer Butler propuso tomar para el grupo el mismo nombre de su primera canción. Existe otra versión que añade que otro motivo para la elección de Black Sabbath fue el interés del bajista por el escritor ocultista Denis Wheatley.

En aquellos tiempos, los grupos seguían cantando al sueño *hippie* de paz y amor

libre. Black Sabbath se propusieron cantar sobre el mundo real y decidieron que la realidad sería su fuente de inspiración, si bien el interés anteriormente mencionado de Geezer por el ocultismo les llevaría también a escribir letras esotéricas. No obstante, dado que los Sabbath gustaban de utilizar imágenes diabólicas para hablar del mundo que les rodeaba, tanto en un caso como en otro no se libraron de las acusaciones de satanistas.



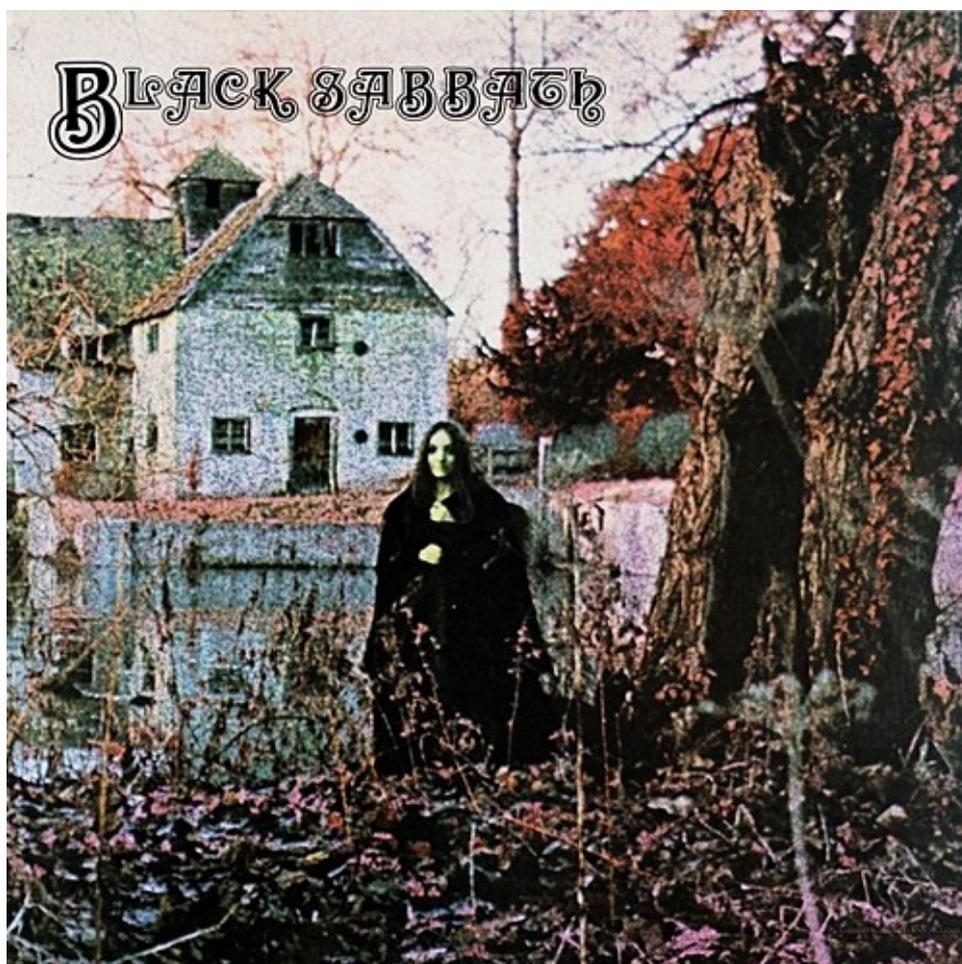
Black Sabbath. De izquierda a derecha: Bill Ward, Geezer Butler, Ozzy Osbourne y Tony Iommi. Obsérvense las cruces que lucen estos últimos.

Sin embargo, contra la creencia popular, existen varios hechos que prueban que los miembros de Black Sabbath no sólo no eran satanistas, sino que, por el contrario, no querían tener nada que ver con el Diablo y sus adoradores. Sirva como ejemplo el origen de los crucifijos que todos sus miembros lucían y con los que decoraban el escenario, crucifijos que han dado lugar a toda clase de especulaciones y a acusaciones de sacrilegio. Antes de que publicaran su primer disco, la fama de Black Sabbath llegó a oídos de un grupo de satanistas que, visto el nombre y las letras de las canciones del grupo, creyeron que comulgaban con su culto y les pidieron que

tocaran en la «noche de Satán» que pensaban celebrar en Stonehenge, conjunto de dólmenes famoso por sus supuestos poderes mágicos. Los Sabbath rechazaron la oferta para ser poco después informados por Alec Sanders, Señor de los Brujos de Inglaterra y seguidor suyo, que los satanistas les habían echado un mal de ojo. Asustado, Ozzy le pidió a su padre que les fabricara cruces de aluminio, que posteriormente hicieron bendecir y se convertirían en uno de los símbolos de la banda.

Sin embargo, es posible que las relaciones entre Black Sabbath y Alec Sanders se prolongaran más allá de este episodio, ya que existe otra versión que argumenta que las cruces son una exigencia de Sanders a cambio de realizar determinados conjuros que les asegurarían el éxito. Entre otras condiciones del trato figuraba que Ozzy bailara sobre las tumbas de los cementerios en las noches de luna llena.

Significativamente, el primer disco de Black Sabbath, llamado como ellos, salió a la venta en viernes 13 (el equivalente al martes y 13 en la cultura anglosajona), concretamente, el viernes, 13 de febrero de 1970. La compañía discográfica, Vertigo, dio en el clavo al apostar por abundar en la vena siniestra del grupo como promoción. Los responsables de marketing de la compañía insistieron en imprimir una cruz invertida en la contraportada del disco para relacionar aún más a la banda con el satanismo. Después de su experiencia con los satanistas, ellos no querían saber nada del tema, pero finalmente les convencieron y accedieron.



La portada más misteriosa de la historia del rock.

La foto que ilustra la portada del disco está considerada incluso hoy en día como la más misteriosa de la historia del *rock*. De fondo, muestra un caserón antiguo a orillas de un río. Hasta ahí todo bien, pero los escalofríos comienzan en el primer plano, que muestra a una mujer (¿persona o fantasma?) pálida y vestida de negro con cierto aire antiguo, como de Gioconda, junto a un viejo árbol y entre la maleza. Aparte de lo tétrica que resulta la portada de por sí, unos periodistas ingleses alimentaron la leyenda cuando realizaban un reportaje sobre personas que habían figurado en cubiertas de discos de *rock*. Tanto el paisaje como la mujer de la portada han desaparecido de la faz de la tierra, aunque quizá nunca llegaron a habitar este mundo. Para acabarlo de rematar, los Sabbath declararon que no existe constancia de que hubiera persona alguna en el momento de disparar la foto.



Black Sabbath
Black Sabbath

La contraportada quedó finalmente ocupada por la cruz invertida y, el interior, por un poema llamado *Still falls the Rain* (Todavía cae la lluvia) de carácter marcadamente romántico y tenebroso.

Still falls the rain,
the veils of darkness shroud the blackened trees,
which, contorted by some unseen violence,
shed their tired leaves, and bend their boughs
toward a gray earth of severed bird wings.
Among the grasses, poppies bleed
before a gesticulating death,
and young rabbits, born dead in traps,
stand motionless, as though guarding the silence
that surrounds and threatens to engulf
all those that would listen.
Mute birds, tired of repeating yesterday terrors,
huddle together in the recesses of dark corners,
heads turned from the dead, black swan
that floats uptumed in a small pool in the hollow.
There emerges from this pool a faint, sensual mist,
that traces its way upwards to caress the feet
of the headless' martyr's statue
whose only achievement was to die too soon,
and who couldn't wait to loose.
The cataract of darkness forms fully,
the long black night begins, yet still
by the lake a young girl waits.
Unseeing she believes herself unseen, she miles
faintly
at the distant tolling bell, and the still falling rain.

Todavía cae la lluvia,
los velos de la oscuridad envuelven los árboles
ennegrecidos,
los cuales, retorcidos por alguna violencia invisible,
derraman sus hojas cansadas y doblan sus ramas
hacia una tierra gris de alas de pájaro rotas.
Entre las hierbas, las amapolas sangran
antes de una muerte gesticulante,
y conejos jóvenes, nacidos muertos en trampas,
permanecen quietos, como guardianes del silencio
que rodea y amenaza con tragar
a todos aquellos que escuchen.
Pájaros mudos, cansados de repetir terrores de antaño,
se amontonan en escondrijos de oscuras esquinas,
con la cabeza girada para no ver al cisne negro muerto
que flota boca arriba en una pequeña balsa en el vacío.
Emerge de esta balsa una niebla vaga y sensual
que sigue su camino ascendente para acariciar los pies
de la estatua decapitada gel mártir
cuyo único mérito fue morir demasiado pronto
y que no pudo esperar para perder.
La catarata de oscuridad se forma totalmente,
la larga y negra noche comienza, aunque todavía
junto al lago una chica joven espera.
Sin ver, ella misma cree no ser vista. Sonríe vagamente
a la campana que suena a lo lejos, y a la lluvia que todavía

Parte del contenido del álbum está en consonancia con la portada y la contraportada. El tema ‘Black Sabbath’ parecía la banda sonora ideal para el poema, con el ominoso tañido de una campana y, de fondo, el sonido de la lluvia. Ozzy canta sobre Satán y tras cada verso, aúlla desesperadamente: «¡Oh, nooooo!». También levantan sospechas ‘The Wizard’ (El mago) y ‘Bassically/N.I.B.’, (Básicamente/Natividad en negro) que cuenta la historia de amor entre el Diablo y una mujer mortal que le convierte en una buena persona.

Con el sencillo ‘Paranoid’ (Paranoico, 1970) que precedió al álbum del mismo título, Black Sabbath sufrieron su primer susto en escena, aunque no a consecuencia de sus letras, sino por el impacto que provocó el excelente single. El 23 de octubre, durante un concierto en el Mayfair Ballroom, en Newcastle, la multitud, completamente borracha, invadió el escenario, destrozó parte del equipo de la banda y robó las baquetas y los timbales de la batería de Bill Ward. Además, la banda fue atacada por un grupo de skinheads, ofendidos por su canción ‘Fairies wear Boots’ (Las hadas llevan botas). Con *Paranoid*, que se habría llamado *War Pigs* (Cerdos de la guerra) de no ser por la amenaza de veto que recibieron de varias emisoras norteamericanas, los Sabbath pretendían pasar del ocultismo a la denuncia antibelicista en general, y contra la guerra de Vietnam en particular. Pese al cambio de título, sí sobrevivió la canción ‘War Pigs’, que lo abre, no exenta de algún ramalazo de imaginería satánica y apocalíptica.

Generals gathered in their masses
just like witches at black masses
evil minds that plot destruction
sorcerers of death’s construction
(...)

Now in darkness, world stops turning
as the war machine keeps burning.
No more war pigs of the power.
Hand of God has stuck the hour.
Day of judgement, God is calling
on their knees, the war pigs crawling,
begging mercy for their sins.
Satan, laughing, spreads his wings.

Los generales agazapados en sus masas
como las brujas en sus masas negras.
Mentes malvadas que urden la destrucción,
hechiceros de la construcción de la muerte.
(...)

Ahora, en la oscuridad, el mundo deja de girar
mientras la máquina de la guerra continúa ardiendo.
No más cerdos de la guerra y del poder.
La mano de Dios ha dado la hora.
Día del juicio Final, Dios les está poniendo de rodillas,
los cerdos de la guerra a gatas,
suplicando clemencia por sus pecados.
Satan, riéndose, extiende sus alas.

Black Sabbath, *War Pigs*

En las canciones restantes, Black Sabbath continúan explorando su vena esotérica en ‘Planet Caravan’ (Planeta Caravana):

While down below the trees
bathed in cool breeze
silver starlight breaks down the night
and so we pass on by the crimson eye

Mientras por debajo de los árboles
bañados en fresca brisa
la luz plateada de las estrellas atraviesa la noche
y de ese modo pasamos al lado del ojo carmesí

of great god Mars
as we travel the universe.

del gran dios Marte
mientras viajamos por el Universo.

Black Sabbath, *Planet Caravan*

Revisitan el terror de tebeo en 'Iron Man' (El hombre de hierro), una especie de supervillano de la factoría Marvel:

He was tuned to steel
in the great magnetic field
when he travelled time
for the future of mankind.
(...)

Now the time is here
for Iron Man to spread fear.
Vengeance from the grave.
Kills the people he once saved.

Se volvió de acero
en el gran campo magnético
cuando viajaba a través del tiempo
por el futuro de la humanidad.
(...)

Ahora ha llegado el momento
de que el Hombre de Hierro extienda el terror.
Venganza de la tumba.
Mata a la gente que una vez salvó.

Black Sabbath, *Iron Man*

Y con 'Electric Funeral' (Funeral eléctrico) se estrenaban en una especie de épica futurista que White Zombie han acogido como uno de sus temas más recurrentes, si bien en el caso de Black Sabbath la canción presenta un trasfondo de denuncia de la escalada nuclear:

Robot minds of robot slaves
lead them to atomic rage,
plastic flowers, melting sun,
fading moon fall as upon
dying worlds of radiation,
victims of mad frustration.
Burning globe of oxy'n fire,
like electric funeral pyre.
(...)

And so in the sky
shines the electric eye.
Supernatural king
takes earth under his wing.
Heaven's golden chorus sings,
Hell's angels flap their wings.
Evil souls fall to Hell,
ever trapped in burning cells!

Mentes de robot de esclavos robots
les conducen a la furia atómica,
flores de plástico, un sol que se derrite,
una luna que se desdibuja cae sobre
un mundo agonizante de radiación,
víctimas de la loca frustración.
Globo ardiente de oxígeno y fuego,
como una pira de funeral eléctrico.
(...)

De modo que en el cielo
brilla el ojo eléctrico.
Un rey sobrenatural
acoge la tierra bajo su ala.
El coro dorado del Cielo canta,
los ángeles del Infierno baten sus alas.
¡Las almas malvadas caen al Infierno,
atrapadas para siempre en celdas ardientes!

Black Sabbath, *Electric Funeral*

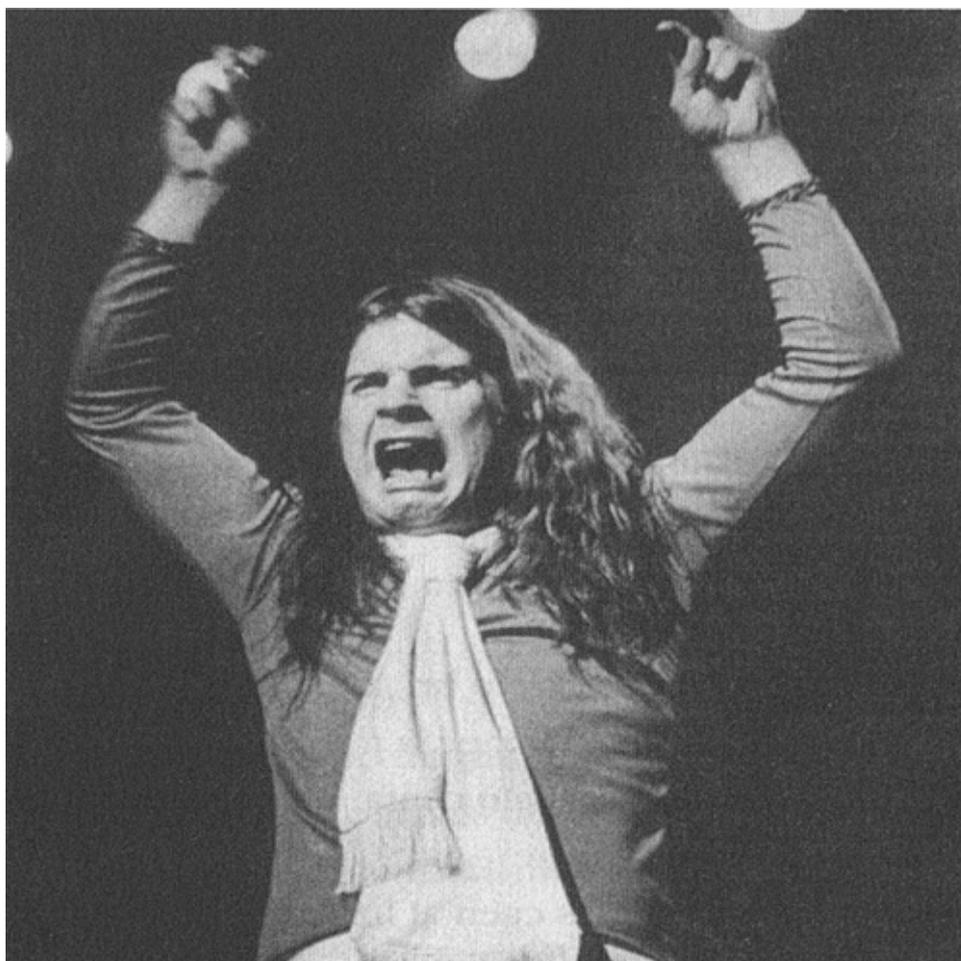
Puede observarse en las canciones de *Paranoid* que, pese a que aparezca con frecuencia la figura del Diablo, éste no es tratado con benevolencia ni adoración, sino

más bien al contrario. No obstante, Black Sabbath no se desprendieron de su fama de satanistas ni siquiera cuando editaron en 1971 *Master of Reality*, (Maestro de realidad), en el que estaba incluida la canción 'After Forever' (Después de siempre), en la que el grupo aconsejaba a los jóvenes ateos que creyeran en Dios.

Well I have seen the truth,
yes I've seen the light
and I've changed my ways
and I'll be prepared when you're lonely and scared
at the end of our days.
Could it be you're afraid of
what your friends might say
if they knew you believe in God above?
They should realize before they criticize
that God is the only way to love.

Bueno, he visto la verdad,
sí, he visto la luz
y he cambiado mi actitud
y estaré preparado cuando tú estés solo y asustado
al fin de nuestros días
¿Podría ser que estés asustado
de lo que tus amigos puedan decir
si supieran que crees que hay un Dios arriba?
Deberían darse cuenta antes de criticar
de que Dios es el único camino para amar.

Black Sabbath, *After Forever*



Ozzy asusta a su público.

La Iglesia condenó la canción como blasfema (!). Quizá el problema consistía en quién la cantaba. No deja también de ser curioso que, justamente en la gira del álbum de Black Sabbath en el que Ozzy y compañía parecen arrepentirse de haber creado una conciencia malvada en las mentes de sus seguidores, tuvieran lugar hechos como

los que relatamos más abajo. Su fama de satanistas se estaba volviendo en su contra. No importa que pidieran a sus fans que adoraran a Dios antes que a ellos en ‘Lord of this World’ (Señor de este mundo):

Your world was made for you by someone above. but you chose evil ways instead of love. You made me master of the world where you exist. The soul I took from you was not even missed.	Tu mundo fue hecho para ti por alguien superior, pero tú elegiste el mal en vez del amor. Me hiciste dueño del mundo en el que existes. Ni siquiera echaron de menos el alma que te robé.
--	--

Black Sabbath, *Lord of this World*

O que incitaran a los niños de entonces a luchar por un mundo mejor en ‘Children of the Grave’ (Niños de la tumba):

So you children of the world, listen to what I say: If you want a better place to live in, spread the words today. Show the world that love is still alive. You must be brave or you children of today are children of the grave.	De modo que, niños del mundo, escuchad lo que digo: Si queréis un sitio mejor para vivir, propagad las palabras hoy. Enseñad al mundo que el amor todavía está vivo. Debéis ser valientes o vosotros, niños de hoy, sois niños de la tumba.
--	--

Black Sabbath, *Children of the Grave*

La fama que Black Sabbath habían conseguido por encontrarse entre las primeras bandas que trataron en sus letras el mundo de lo oculto y la parte más oscura de la vida conducía a este tipo de malinterpretaciones. Como Geezer Butler declaró recientemente en Internet: «Todas las letras que Ozzy o yo escribíamos eran en realidad advertencias contra el satanismo. Le decíamos a la gente que, si iban a interesarse por eso, tuvieran cuidado... Tuve una educación católica muy estricta, de modo que leí mucho sobre Satán, pero nosotros nunca promocionamos el satanismo o la magia negra, nosotros sólo los utilizábamos como referencia, y no era nuestro único tema. Escribirnos un montón de letras de ciencia ficción, canciones en contra de la guerra de Vietnam. Sólo tratamos lo oculto en tres o cuatro canciones. Pero la gente las malinterpretó completamente, como siempre sucede».^[35]

Como de costumbre, los sucesos más destacables de la gira tuvieron lugar en Estados Unidos y, concretamente, en Memphis. Cuando la banda llegó a la ciudad se encontró con cruces de color sangre pintadas en las paredes. Durante la actuación, un satanista saltó al escenario armado con una daga de las que se emplean para los sacrificios. Posteriormente, la agrupación local de brujas se reunió a las puertas del hotel en el que se hospedaba la banda, y Geezer intentó ahuyentarlas simulando un hechizo.

Hechos similares a los de Menfis se repetirían a lo largo de la gira. La banda llegó incluso a recibir amenazas de muerte que les advenían de que les dispararían en algún momento del tour. En uno de los conciertos, las luces se apagaron repentinamente durante la tercera canción. No hay ni qué decir que Ozzy y compañía lo pasaron realmente mal hasta que se encendió de nuevo la luz.

En 1972, Black Sabbath endurecieron aún más su sonido en su cuarto Lp, al que llamaron genéricamente *Black Sabbath vol. 4*. Aprendiendo quizá de *Master of Reality* que de nada servía demostrar a la sociedad que ellos no iban buscando deliberadamente el mal, no incluirían en este Lp ningún tema destinado a la autojustificación ni a la expiación pública. En vez de empujar a los niños al amor como en ‘Children of the Grave’, predecían su locura en ‘Cornucopia’:

Take a life, it's going cheap.	Búscate la vida, es barato.
Kill someone, no one will weep.	Mata a alguien, nadie llorará.
Freedom's yours, just pay your dues.	La libertad es tuya, sólo paga lo que debes.
We just want your soul to use.	Nosotros sólo queremos utilizar tu alma.
You're gonna go insane.	Te vas a volver loco.
I'm trying to save your brain.	Estoy tratando de salvar tu cerebro.

Black Sabbath, *Cornucopia*

Y si con ‘After forever’ predicaban a sus seguidores la conveniencia de creer en Dios, en ‘Under the Sun / Every Day comes and goes’ (Bajo el sol. Cada día va y viene) predicaban el individualismo a ultranza, uno de los dogmas del satanismo moderno:

Well I don't want no demon to tell me what it's all about. No black magician telling me to get my soul out. Don't believe in violence, I don't even believe in peace. I've opened the door and my mind has been released. Well I don't want no preacher telling me about the god in the sky. No, I don't want no one to tell me where I'm gonna go when I die. I wanna live my life with no people telling me what to do. I just believe in myself, 'cause no one else is true. (...) So believe what I tell you, it's the only way to fight in the end. Just believe in yourself, you know you really shouldn't have to pretend. Don't let those empty people try and interfere with your mind.	No quiero que ningún demonio me diga de qué va todo. Que ningún mago negro me diga que quiere mi alma. No creo en la violencia, ni siquiera creo en la paz. He abierto la puerta y mi mente ha sido liberada. No quiero que ningún predicador me cuente cosas sobre un dios en el cielo. No, no quiero que nadie me diga dónde voy a ir cuando muera. Quiero vivir mi vida sin nadie que me diga lo que tengo que hacer. Yo sólo creo en mi mismo, porque nadie más es verdadero. (...) De modo que cree lo que te digo, es la única manera de luchar al final. Sólo cree en ti mismo, sabes que realmente no tendrías que fingir. No dejes que esa gente vacía intente interferir en tu mente.
--	---

Just live your life
and leave them all behind.

Sólo vive tu vida
y déjalos a todos atrás.

Black Sabbath, *Under the Sun*

Se dice que el ambiente depresivo y la música recargada de este cuarto trabajo de Black Sabbath indujeron al suicidio a una enfermera británica. En un bato de ironía, la reseña publicada en la revista Nople sobre el álbum comentaba que «debería incluir hojas de afeitar».

Con *Sabbath Bloody Sabbath* (Sabbath, sangriento Sabbath, 1973), quinto vértice del pentagrama glorioso de Black Sabbath, la banda británica se desmarcaba con otra portada truculenta, alejada del goticismo romántico de la de su primer trabajo, y más cercana a la estética barroca y abigarrada del heavy metal sangriento de los años 80. El motivo elegido era una bestia infernal numerada como 666 que extendía sus brazos para, con la ayuda de otros demonios, llevarse a un joven yacente en una cama a las profundidades del Averno. Si anteriormente hemos comentado que el satanismo puesto de moda en los años 70 era consecuencia de la resaca del hippismo, Sabbath, 'Bloody Sabbath' es una de las pruebas más evidentes. El tono general del álbum es marcadamente depresivo y pesimista y sus surcos vuelven a estar poblados de pesadillas e imágenes apocalípticas. La canción que da título al Lp es un buen ejemplo de ello.

You've seen right through distorted eyes.	Has visto la vida a través de ojos distorsionados.
You know you had to learn.	Sabes que tenías que aprender.
The execution of your mind,	La ejecución de tu mente.
you really had to turn.	Realmente, tenías que girar.
The race is run the book is read.	La carrera termina, el libro ha sido leído.
The end begins to show.	El fin comienza a mostrarse.
The truth is out, the lies are old	La verdad está afuera, las mentiras son viejas.
but you don't want to know.	Pero no quieres saber.
(...)	(...)
The people who have crippled you,	La gente que te ha mutilado.
you want to see them burn.	Los quieres ver arder.
The gates of life have closed on you	Las puertas de la vida se han cerrado sobre ti.
and now there's just no return.	Y ahora no hay retorno.
You're wishing that the hands of doom	Estás deseando que las manos de la maldición
could take your mind away	podieran llevarse lejos tu mente
and you don't care if you	y no te importa si no vuelves a ver
don't see again the light of day.	la luz del día.
(...)	(...)
What more can you do	Qué más puedes hacer.
No more tomorrow.	No más mañanas.
Life is killing you.	La vida te está matando.
Dreams turn into nightmares.	Los sueños se convierten en pesadillas.
Heaven turns to hell.	El Cielo se convierte en el Infierno.
Burned out confusion.	Confusión quemada.
Nothing more to tell.	Nada más que contar.
Everything around you,	Todo a tu alrededor.
what's it coming to.	A qué está llegando.

God knows as your dog knows
bog blast all of you.
Sabbath Bloody Sabbath.
Nothing more to do.
Living just for dying.
Dying just for you.

Dios sabe como tu perro sabe
echaros a todos la maldición del pantano.
Sabbath, sangriento Sabbath.
Nada más que hacer.
Vivir sólo para morir.
Morir sólo por ti.

Black Sabbath, *Sabbath Bloody Sabbath*



Sabbath Bloody Sabbath, otra de las portadas históricas del satanismo.

Todos los textos del disco, excepto Sabbra Cadabra se enmarcan en la línea del anterior, si bien el sonido heavy de la banda se había aligerado. Acompaña a este disco, sin embargo, una curiosa historia. Durante su grabación, los Sabbath viajaron a un viejo castillo inglés donde planeaban interpretar sus nuevas canciones y, si salían bien, aprovechar para grabar algo de material. Ya en la primera noche que pasaron allí comenzaron a suceder cosas extrañas. Ozzy se quedó dormido en una habitación con chimenea, de la cual cayó un pequeño pedazo de carbón y provocó que la habitación entera empezara a arder. Ozzy logró escapar con vida en el último minuto. Más tarde, todos vieron a una persona desconocida que entraba en una habitación. La siguieron, pero la habitación estaba vacía, y su única puerta cerrada desde dentro. Ozzy, Geezer, Bill y Tony comenzaron a contarse historias terroríficas los unos a los otros y acabaron abandonando el castillo aquella misma noche, completamente

aterrados.

Sabotage (Sabotaje, 1975), en cuya portada los Sabbath lucían aparatosas cruces en sus pechos (quizá como un tributo a Alec Sanders), supondría una continuación en la línea depresiva de *Sabbath Bloody Sabbath*, y en ‘Symptom of the Universe’ (Síntoma del Universo) los Sabbath volverían a recuperar su sonido más característico y ese misticismo de ciencia ficción de temas anteriores como ‘Planet Caravan’.

Mother mooch is calling me back to her silver womb.	Madre vagabunda me está pidiendo que vuelva al plateado útero
Father of creation takes me from my stolen tomb.	El padre de la creación me saca de mi tumba robada.
Seventh night of the unicorn is waiting in the skies.	La séptima noche el unicornio espera en los cielos
A symptom of the Universe, a love that never dies.	un síntoma del Universo, un amor que nunca muere.

Black Sabbath, *Symptom of the Universe*

Tras *Sabotage* llegaría una auténtica declaración de principios: *We sold our Soul* (Nosotros vendimos nuestra alma), aunque no se aclara si el comprador fue el Diablo o el *rock and roll*... o Alec Sanders. *Technical Ecstasy* (1976) abundaría en el sonido ligero de *Sabbath Bloody Sabbath* y *Never say die* (Nunca digas morir, 1978) supondría la última colaboración entre Ozzy y la banda. Por lo visto, las diferencias artísticas y cierta falta de interés por parte del cantante respecto a la trayectoria del grupo motivaron su expulsión, si bien ésta no supuso para Ozzy ninguna desgracia, ya que le permitió emprender una carrera en solitario con mucha más fortuna que sus antiguos compañeros.

La mayor parte de las letras de los álbumes de Black Sabbath estaban escritas por Geezer Butler, quien, recordemos, era el único miembro de la banda interesado realmente en el ocultismo. De ahí que el «satanismo» de Black Sabbath fuese más sutil y culto que la autoparodia —sin que este término sea interpretado en sentido peyorativo— a la que se ha dedicado Ozzy en solitario y que tantos beneficios le ha reportado. El reinado de Ozzy comenzó con la nueva década, con un exitoso concierto en 12 de septiembre de 1980 en Glasgow (Escocia) y, por esta circunstancia y por su satanismo de circo, nos ocuparemos de él en el próximo capítulo.

Por su parte, los Sabbath post-Ozzy continuaron situando estratégicamente en sus discos canciones que mantuvieron viva su leyenda de anticlericales. Buen ejemplo es ‘Disturbing the Priest’ (Molestando al sacerdote), cuyo origen está en la grabación de *Born Again* (Renacido). Tony Iommi y los suyos ensayaban al lado de una iglesia, con la consiguiente protesta diaria de su vecino, a causa de las molestias que le provocaba el volumen de la música. También se pueden señalar, en este sentido, ‘I Witness’ (Yo, testigo), que critica el modo en que los jóvenes de hoy en día son

acosados por los fanáticos religiosos, y *Too late* (Demasiado tarde), que narra la historia de un joven que hace un pacto con el Diablo en virtud del cual es capaz de conseguir todo lo que desea, pero al final debe pagar su deuda. El joven intenta escapar de esa maldición, pero es demasiado tarde. ¿Autobiográfica? Con Black Sabbath, nunca se sabe.

Henry Rollins, ex-líder de Black Flag, pronunció durante uno de sus conciertos una de sus frases más famosas: «Sólo puedes creer en ti mismo y en los cinco primeros discos de Black Sabbath». Existe una coincidencia general en señalar esos cinco primeros discos como los más importantes de su carrera. En la actualidad, Black Sabbath malvive gracias al empecinamiento del guitarrista Tony Iommi, pero el legado musical de aquellos primeros trabajos sigue vigente en el sonido de grandes bandas actuales como Soundgarden.



Black Sabbath en una reciente reunión con Ozzy.

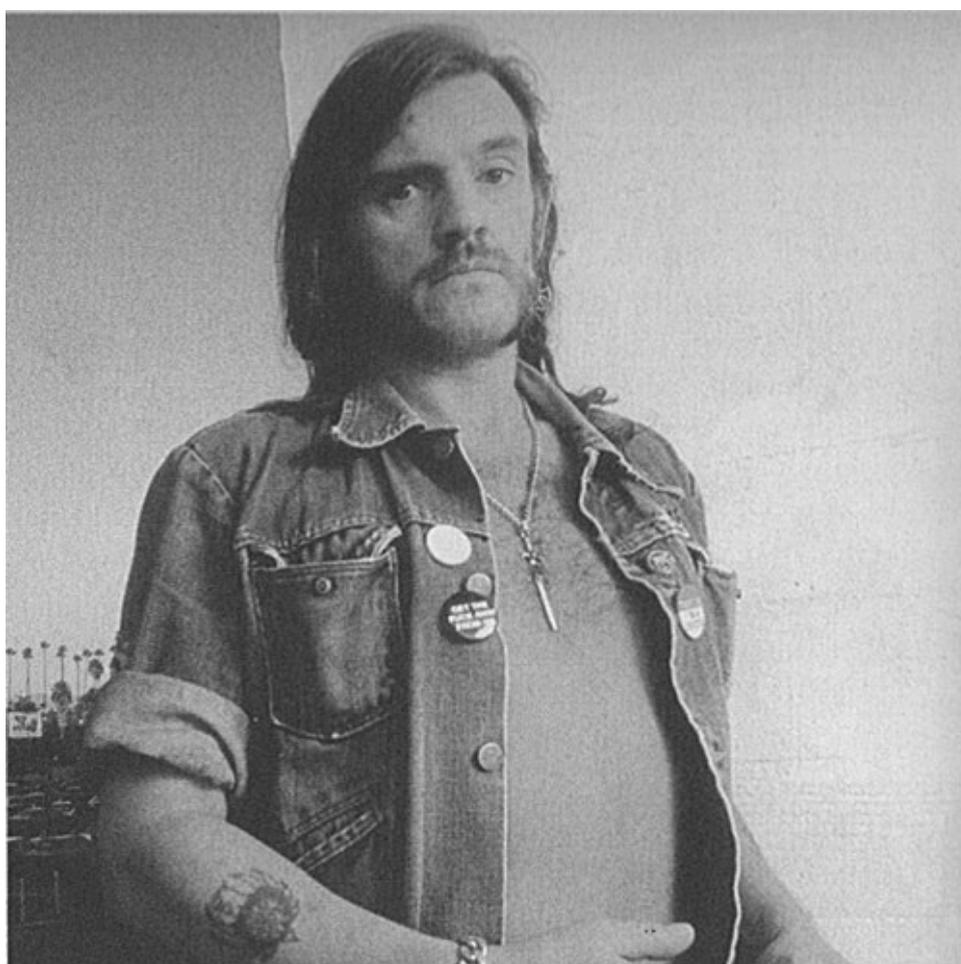
Aparte de su música, de Black Sabbath también nos queda su leyenda diabólica. A juzgar por su obra, son unos músicos que, en un principio, jugaron con las historias de terror y luego ya no se pudieron quitar de encima la reputación de satanistas.

Principalmente durante sus inicios, labraron en torno suyo una serie de misterios que todavía hoy siguen provocando preguntas. ¿Quién o qué es la misteriosa mujer que aparece en la portada de su primer disco? ¿Cuál es el verdadero origen de los crucifijos que lucen? ¿Bailaba Ozzy sobre las tumbas de los cementerios en las noches de luna llena? Sólo ellos y el Diablo lo saben.

Prueba de la importancia del legado musical de Black Sabbath en la actualidad es el disco homenaje *Nativity in Black* (Natividad en negro) en el que artistas de metal contemporáneo de la talla de Biohazard, White Zombie, Sepultura o Corrosion of Conformity realizaban versiones de clásicos de la banda. La portada muestra una especie de carta del Tarot donde, entre runas, aparece una Virgen María sexy con un Niño Jesús tatuado y diabólico en brazos. Como en los viejos tiempos.

Otras bandas «satánicas» de los años 70

Led Zeppelin y Black Sabbath fueron pioneros en la introducción del satanismo en el *rock* duro. Son las bandas más famosas y conocidas, pero hubo otros grupos en los años 70 que también hicieron sus pinitos en las artes diabólicas. Ahí está el ejemplo de Motorhead, precursores de un sonido compacto y pesado que todavía siguen en activo gracias a la perseverancia y carisma de Lemmy, su líder, un tipo bastante peculiar que está enamorado de la estética nazi —pero sólo de la estética, ojo— y que suele hablar a menudo del Infierno en sus canciones e incluso asegura haberlo visitado en alguna ocasión. Lemmy es uno de esos tipos que casan a la perfección con el lema «genio y figura hasta la sepultura», ya que en su último Lp, *Sacrificio*, continúa dando consejos satánicos a sus seguidores.



Lemmy, el hombre que fue al Infierno y regresó.

De este modo, hemos visto cómo el satanismo se puso de moda en los 70 y los 80 merced a superbandas como Led Zeppelin y Black Sabbath. Actualmente, ofendidos quizá por ser recordados en muchas ocasiones más por su leyenda ocultista que por su música, los miembros de ambas formaciones niegan con vehemencia sus antiguas conexiones satánicas, que han pasado a constituir un tema vetado en sus entrevistas. Jimmy Page no quiere ni oír hablar del tema e insiste en que él nunca estuvo interesado en el satanismo, sino en las religiones comparativas. Ozzy Osbourne, con

su habitual ironía, recordaba sus tiempos en Black Sabbath con estas palabras: «Lo más cerca de la magia negra que llegamos a estar fue una caja de bombones». Pero Aleister Crowley fue un satanista y no un estudioso de las religiones alternativas, y el primer disco de Black Sabbath no es precisamente una golosina de fácil digestión.

Pero la fiebre satanista no se redujo únicamente al ámbito del *rock* duro. Hubo otras bandas que también se vieron implicadas en este fenómeno sin tener nada en común con él. El ejemplo más conocido es el de The Eagles, con su canción y Lp homónimo *Hotel California*. Desde su publicación en 1976, The Eagles se han visto obligados a desmentir los más variados y delirantes rumores en torno a los supuestos mensajes ocultos en la canción y en la portada del álbum. En un principio, The Eagles encajaron bastante mal estas acusaciones, pero con el paso del tiempo aprendieron a tomarse las cosas con filosofía e incluso se permitieron una pequeña broma al titular su álbum de regreso a principios de los 90 *Hell freezes over* (El infierno se congela).

La portada de *Hotel California* pretendía, en palabras del batería de The Eagles, Don Henley, transmitir «gloria ajada, pérdida de inocencia y decadencia», pues éstas eran las características que The Eagles veían en los Estados Unidos de 1976. Para ello, eligieron la fachada del Beverly Hills Hotel bañada en la luz crepuscular. Cuando el texto de la canción que abría el Lp fue interpretado en clave satánica, se dijo que ese Hotel California era en realidad la Iglesia de Satán de Anton LaVey que, mira tú por donde, estaba ubicada en la California Street de San Francisco.^[36]

Pero ¿qué tiene ‘Hotel California’ para haber sido interpretada en este sentido y haber levantado tanto revuelo? Don Henley ha declarado en varias entrevistas que el tema de la canción es la cocaína, que se trata de una canción contra el abuso de esa droga. Glenn Frey declaró en 1979: «La canción ‘Hotel California’ habla en contra del exceso de cocaína. Nosotros no siempre hemos hecho las cosas con moderación, pero nos estábamos imaginando cómo te quemas lentamente, el largo plazo. Si consumes cocaína como la consumen los indios —cuando tienes que hacerlo, pero no todo el tiempo— no te intoxicas. Doy gracias a Dios porque tengo amigos íntimos que, si estuviese desperdiciando mi vida, me lo dirían». Es muy posible que esto sea cierto, ya que a finales de los años 70 la cocaína era la droga de moda y estaba causando serios problemas a mucha gente. El problema es que eligieron para el tema un tratamiento a base de símiles y metáforas —cuya susceptibilidad de malinterpretación ya hemos comprobado de sobra a estas alturas del libro— que permiten una fácil lectura en clave satánica. Analicemos la letra de la canción por partes, estudiando sus dos posibles matices, y veremos que, en realidad, cualquiera de los dos puede ser válido.

There she stood in the doorway;
I heard the mission bell
and I was asking to myself,
«This could be Heaven or this could be Hell».
Then she lit up a candle
and she showed me the way.

Ella estaba de pie en la entrada.
Oí la campana de la misión.
y estaba pensando para mí:
«Esto podría ser el Cielo o podría ser el Infierno».
Entonces, ella encendió una vela
y me enseñó el camino.

There were voices down the *corredor*,
I thought I heard them say...
Welcome to the Hotel California.
Such a lovely place.
Such a lovely face.
Plenty of room at the Hotel California.
Any time of year, you can find it here.

Había voces abajo, en el pasillo,
creía que les oía decir...
Bienvenido al Hotel California.
Un lugar tan encantador.
Una cara tan encantadora.
Hay muchas habitaciones en el Hotel California.
En cualquier momento del año lo puedes encontrar aquí.

La mujer que espera en la entrada puede ser tanto la cocaína, como la sacerdotisa encargada de la iniciación del nuevo adepto. El pensamiento «Esto podría ser el Cielo o podría ser el Infierno» hace referencia a las dos caras de las drogas, tal y como las definió Huxley en su obra *Cielo e infierno*, es decir, que toda droga puede llevarte al Cielo o al Infierno. Finalmente, el protagonista de la canción accede a probar la cocaína/ingresar en la Iglesia de Satán. Las voces en el corredor pueden ser las de los adictos o las de los fieles que le dan la bienvenida a la adicción/congregación.

Her mind is Tiffany-twisted,
she got the Mercedes bends.
She got a lot of pretty, pretty boys,
that she calls friends.
How they dance in the courtyard,
sweet summer sweat.
Some dance to remember,
some dance to forget.

Su mente es retorcida al estilo Tiffany,
tiene las curvas de un Mercedes.
Tiene a un montón de chicos guapos,
a los que llama amigos.
Cómo bailan en el patio,
dulce sudor de verano.
Algunos bailan para recordar,
otros bailan para olvidar.

Las alusiones a Tiffany's, famosa y exclusiva joyería de Nueva York, y a la marca de automóviles Mercedes pueden hacer referencia a lo atractiva que resulta la cocaína y también a su fama de droga de lujo, para ricos. Igualmente, puede interpretarse que la sacerdotisa es hermosa y por ello atrae a los adeptos/adictos —esos «chicos bonitos»— que bailan en el patio, como las brujas bailan en los aquelarres.

So I called up the Captain,
«Please bring me my wine».
He said, «we haven't had that spirit here
since nineteen sixty nine».

De modo que llamé al Capitán,
«Por favor, tráigame mi vino».
Él dijo: «No hemos tenido ese licor aquí
desde mil novecientos sesenta y nueve».



Portada de *Hotel California*.



Hotel California
Eagles

¿Quién es ese misterioso Capitán? Tanto puede ser un camello como Anton LaVey como el mismísimo Diablo. Es también significativo que el protagonista le pida vino, puesto que el vino es el licor que se convierte en la sangre de Cristo durante la comunión en las misas del culto católico, y más aún que ese Capitán le conteste: «No hemos tenido ese licor aquí desde 1969», que, como vimos en el capítulo dedicado a la década de los 60, es un año clave en el estudio del satanismo en el *rock*.

And still those voices are calling from far away,
wake you up in the middle of the night
just to hear them say...
Welcome to the Hotel California.

Y todavía esas voces te llaman desde la lejanía,
te despiertan en medio de la noche
sólo para oírles decir...
Bienvenido al Hotel California.

Las voces que llaman al protagonista pueden ser un símbolo de la tentación de

volver a caer en el hábito de la cocaína, pero también de las graves secuelas psicológicas que quedan en el individuo que ha pertenecido a una secta.

Mirrors on the ceiling, the pink champagne on ice, And she said «we are all just prisoners here, of our own device» And in the master's chambers they gathered for the feast. They stab it with their steely knives, but they just can't kill the beast.	Espejos en el techo, el champán rosa en el hielo. Y ella dijo: «Aquí todos somos prisioneros de nuestro propio juego». Y en las cámaras del maestro ellos se reúnen para la fiesta. La acuchillan con sus cuchillos acerados, pero, simplemente, no pueden matar a la bestia.
---	--

Está claro que un adicto a la cocaína acaba siendo prisionero de la sustancia y del estilo de vida que ésta le impone, pero también las sectas tienden sobre sus nuevos adeptos una telaraña de la que resulta difícil escapar. La imagen elegida en los cuatro últimos versos para simbolizar el intento desesperado del adicto/adepto de dejar la cocaína/secta no puede ser más nefasta para las posteriores interpretaciones que de la canción se realizaron.

Last thing I remember, I was running for the door. I had to find the passage back to the place I was before. «Relax», said the night man, we are programmed to receive. You can checkout any time you like, but you can never leave!	Lo último que recuerdo es que estaba corriendo hacia la puerta. Tenía que encontrar el camino de vuelta al lugar donde estaba antes. «Relájate», dijo el hombre de la noche. Estamos programados para recibir. Puedes inscribirte siempre que quieras, ¡pero nunca te puedes ir!
---	---

Eagles, *Hotel California*

Al final de la canción, el protagonista relata su intento frustrado de huir del hábito... o de la secta.

The Eagles se han pasado mucho tiempo defendiendo su versión contra la de los fundamentalistas cristianos de todo tipo, Finalmente, en su último disco, acaso esperanzados en la menos sociedad mojigata de los 90, se decidieron a incluir una canción que recupera la tradición de Hotel California, es decir, la elección de un lugar norteamericano que les sirva para definir el estado actual de su nación. En este caso, *The Garden of Allha* (El jardín de Alá) fue la finca de una actriz de cine mudo llamada Allá Massanova, que posteriormente la convirtió en una especie de complejo hotelero donde se hospedaron algunos de los escritores (Scott Fitzgerald, Aldous Huxley) que en los años 30 visitaron! Hollywood para escribir guiones de cine.

Es, por tanto, otra canción sobre un hotel en la que, esta vez, The Eagles no tienen ningún reparo en hablar abiertamente de Satán. La aparición del Maligno en la canción la explica Don Henley en una entrevista en Internet:

«Me considero una persona espiritual, y (...) estoy fascinado por la religión y por la mitología que la rodea, y Satán es parte de esa mitología. Después de crecer y recibir una educación, no estaba ni de cerca tan asustado respecto a algunas de esas cosas que me atemorizaban cuando era más joven, en la Iglesia, recibiendo sermones sobre el fuego del Infierno y un montón de cosas terribles.

»Estoy realmente fascinado por todas esas cosas, entre ellas el Diablo porque no le tengo miedo. De hecho, hay un verso en la canción en que el Diablo le dice al joven: «Siempre me gustaste porque no me tenías miedo». Y hay algunos libros maravillosos sobre Satán.

»Hay un libro llamado *El Maestro y Margarita* que fue escrito por un novelista ruso en los años 30^[37]. Existen libros de Stanley Elkin, uno de mis autores favoritos, sobre Satán, y Satán es una especie de personaje humorístico en algunos de estos libros. Es un tipo simpático».

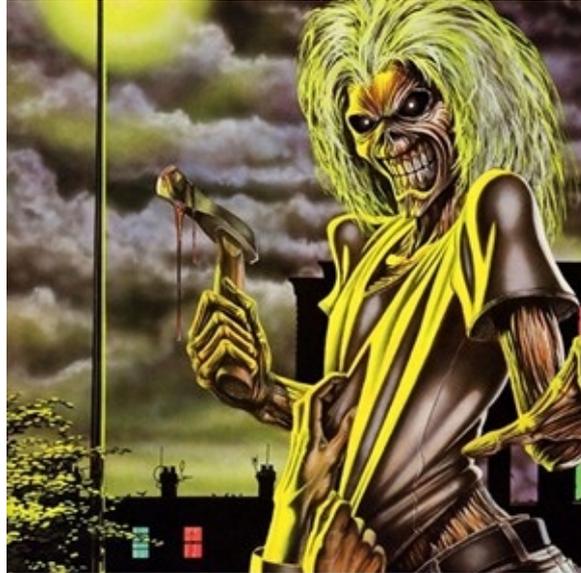
Considero estas declaraciones de Don Henley muy apropiadas para cerrar este capítulo, porque captan la idea del uso de la figura del Diablo en los textos de las canciones de *rock* como un recurso literario, como una metáfora de todo lo que el Demonio —como personaje mitológico— representa: rebeldía, tentación, libre pensamiento, individualismo, maldad, castigo... Es el reflejo del espíritu intelectual de los años 70, de un satanismo culto que huye de la superstición popular y que se distancia claramente de su hijo bastardo: el satanismo burdo y sangriento del heavy metal de los años 80.

SATANISMO

Y

METAL:

EL MATRIMONIO PERFECTO



Satán nunca podría haber encontrado para instalarse en este mundo un sitio mejor que las bandas metálicas de los años 80. Su estética maléfica a base de cuero y tachuelas, sus apoteósicas actuaciones en directo, su música endemoniadamente atronadora, sus letras perversas... hicieron que grupos como Motley Crüe, Judas Priest o Venom encontraran el terreno abonado para hacer apología del satanismo, aunque en muchos casos la relación de estas bandas con el culto al Diablo no pasara de la mera anécdota o de la triquiñuela promocional.

Muchas son las bandas metálicas que poblaron el planeta del *rock* en los años 80, y gran parte de ellas hicieron uso de la parafernalia satánica para llamar la atención de los adolescentes impresionables, por lo que aquí sólo nos referiremos a las más gloriosas muestras del satanismo hecho espectáculo circense.

Ya hemos visto que fueron los ejecutivos de marketing de la compañía Vértigo los que descubrieron el satanismo como método de promoción del primer disco de Black Sabbath. Siendo la banda de Ozzy considerada unánimemente como la creadora de la estética y el sonido del heavy metal, es normal que todas las bandas posteriores del género siguieran el camino que ellos habían trazado. Y parte de ese camino era, por supuesto, el culto al Diablo.

Los veteranos: Judas Priest, Ozzy Osbourne y Alice Cooper

Durante los años 80 sobrevivieron parte de las bandas metálicas que se habían creado en los 70, primero a la sombra de Black Sabbath y después creando su propio estilo y personalidad. Uno de los ejemplos más destacables y polémicos es Judas Priest

En 1971, K. K. Downing y Ian Hill, quizá influidos por el debut de Black Sabbath, decidieron formar un grupo y llamarlo Judas Priest (Sacerdote Judas). En 1974, después de varios cambios en la formación original y de haberse curtido a conciencia carretera, graban su primer Lp, *Rocka Rolla*, para Gull Records, con Rob Halford como cantante. Así comenzaba la andadura de una de las bandas metálicas más recordadas de la época dorada del heavy británico, cuya historia llega hasta la década actual, década que inauguraron inmersos en el escándalo provocado por el suicidio de dos de sus fans.

Antes de entrar de lleno en la historia por la que Judas Priest son mayoritariamente conocidos en el ámbito extramusical, conviene comentar que Judas Priest no es un grupo especialmente satánico, al menos, no más satánico que muchos de sus compañeros de género. El satanismo en Judas Priest se reduce a la parafernalia dantesca y medieval de varias de sus portadas, la violencia de muchas de sus letras y a algunos mensajes grabados hacia atrás —práctica habitual en el heavy de los años 80, que no tiene ni la mitad del encanto de aquellos primeros experimentos de The Beatles—. Fue precisamente una de estas mascaradas la que les reportaría gran cantidad de problemas.

En 1990, los padres de James Vance y Raymond Belknap, dos adolescentes fans de Judas Priest que se habían suicidado conjuntamente, alegaron como detonante del desgraciado suceso los mensajes subliminales que el grupo había grabado hacia atrás en 'Better by you better than me' (Mejor por ti que por mí), canción perteneciente a su álbum *Stained Class* (Clase de Colores) de febrero de 1978.

Judas Priest se vieron obligados a cancelar su gira europea para asistir al juicio en el que los abogados de los padres de James y Raymond pedían 6,2 millones de dólares de indemnización por la muerte de sus hijos. Después de varias semanas de una batalla legal que fue exhaustivamente cubierta por los medios de comunicación, el juez Jerry Whitehead absolvió a Judas Priest de toda responsabilidad en relación con el suicidio de los dos jóvenes, ya que éstos habían crecido en un entorno violento y empobrecido, y el día de su suicidio habían obtenido malas notas, habían tomado drogas y se encontraban muy deprimidos.

Asuntos legales aparte, Judas Priest es uno de esos grupos cuyos componentes pueden ser considerados «obreros del metal», músicos curtidos e incansables que pasan su vida entre la carretera y el estudio de grabación. Los héroes metálicos de los últimos años 70 y la década de los años 80 se convirtieron en adalides de una generación desencantada, y su propio desencanto lo vertieron en sus letras siempre después de pasarlo por su tamiz épico y brutal.

Frantic mindless zombies grab at fleeting time.	Frenéticos zombies sin mente atrapando el momento fugaz.
Lost in cold perplexion.	Perdidos en perplejidad fría.
Waiting for the sign.	Esperando la señal.
Generations tremble clinging face to face.	Las generaciones tiemblan enfrentándose cara a cara.
Helpless situation to end the perfect race.	Situación inevitable para finalizar la carrera perfecta.

Judas Priest, *Genocide*

Si en algo se diferencia el metal primerizo de su evolución posterior es que en éste nadie se preocupa por esconder o disimular las referencias a Lucifer. Ya en 1977, Judas Priest hablaba sin tapujos de pasajes violentos y diabólicos en 'Sinner' (Pecador)

Sinner rider, rides in with the storm. The devil rides beside him. The devil is his god, God help you moum. (...) See the mountains darken yonder. Black sun rising, time is running out Sacrifice to vice or die by the hand of the sinner! (...) God of the Devils, God of the Devils, won't you help them pray. God of the Devils, God of the Devils, is there no other way. (...) Thirty years now sleeping, so sound or mises its head, and looks slowly around. The sinner is near, sensing the fear And the beast will start movin' around	Jinete pecador, llega cabalgando con la tormenta. El Diablo cabalga a su lado. El Diablo es su Dios, que Dios te ayude a llorar, (...) Mira las montañas oscurecerse a lo lejos. Un sol negro se alza, el tiempo se acaba. ¡Sacrifícate al vicio o muere a manos del pecador! (...) Dios de los Diablos, Dios de los Diablos, ¿no les ayudarás a rezar? Dios de los Diablos, Dios de los Diablos, ¿no hay otro camino? (...) Lleva treinta años durmiendo tan profundamente o alza su cabeza y mira despacio a su alrededor. El Pecador está cerca, sintiendo el miedo. Y la bestia comenzará a moverse por ahí.
---	--

Judas Priest, *Sinner*



Rob Halford, cantante de Judas Priest.

Al año siguiente, en su Lp *Stained Class*, Judas Priest profundizaría más aún en su vena diabólica con 'Saints in Hell' (Santos en el infierno).

They laughed at their gods
and fought them in vain.
So he turned his back on them
and left them in pain.
Now here come the saints
with their banners held high,
each one of them martyrs
quite willing to die.
Wake the dead,
the saints are in Hell
Wake the dead,
they've come for the bell.

Se rieron de sus dioses
y les combatieron en vano.
Les volvió la espalda
y los dejó en medio del dolor.
Y aquí vienen los santos
con sus banderas en alto,
cada uno de ellos mártires
deseando morir.
Despierta a los muertos,
los santos del Infierno.
Despierta a los muertos,
han venido a por la campana.

Judas Priest, *Saints in Hell*



Saints in Hell
Judas Priest

En el mismo Lp, Judas Priest arremetían contra la evangelización del Tercer Mundo en 'Savage' (Salvaje):

You poisoned my tribe with civilized progress, baptizing our blood with disease. You christened our bodies with sadness and suffering, saying then that your god is well-pleased. What have we done to deserve such injustice. Explain to us, please, if you can, but you can't, no, you can't, we can see it in your eyes. Of us both who is the primitive man.	Envenenasteis mi tribu con el progreso civilizado, bautizando nuestra sangre con enfermedad. Cristianizasteis nuestros cuerpos con tristeza y sufrimiento, diciendo entonces que vuestro dios está bien contento. Qué hemos hecho para merecer tal injusticia. Explicádnoslo, por favor, si podéis, pero no podéis, no, no podéis, podemos verlo en vuestros ojos. De nosotros dos quién es el hombre primitivo.
--	--

Judas Priest, *Savage*

A pesar de tan claros ataques al cristianismo como las dos últimas canciones, al igual que hicieran Black Sabbath, Judas Priest también utilizaban la maldad para hablar de sexo descarnado; otro de los temas centrales de muchas canciones de heavy metal:

You're dragged into my vision Trapped, serving to my need. Maybe imagination Is where my dark side feeds. You slide your nails down in me I raise my structure high. You pout, I snarl, you whimper And wave compassion by. You give me evil fantasies, I wanna get inside your mind. Come on and live my fantasies. I'll show you evil you can't hide.	Eres arrastrada hasta mi vista Atrapada, sirviendo a mis necesidades. Quizá la imaginación Es donde mi lado oscuro se alimenta. Tú deslizas tus dedos sobre mí Yo levanto alta mi estructura. Tú haces pucheros, yo gruño, tú lloriqueas Y agitas tu compasión. Me provocas fantasías malvadas. Quiero meterme dentro de tu mente. Ven y vive mis fantasías. Te enseñaré la maldad, no te puedes esconder.
--	---

Judas Priest, *Evil fantasies*

O para trazar violentas historietas musicales:

Like wild fire comes roaring, mad whirlwind burning the road	Como fuego salvaje llega rugiendo. Torbellino loco quemando la carretera.
---	--

(...)	(...)
Crome Masters, Steel Warriors, soul Stealers ripping out hearts. They're Devil Dogs. The Hell Patrol.	Señores de Cromo, Guerreros de Acero, ladrones de almas rajando corazones. Son Perros del Diablo. La Patrulla del Infierno.

Judas Priest, *Hell Patrol*

Otro superviviente de la década de los 70 es Ozzy Osbourne, que en su carrera en solitario hizo uso de la imaginería satánica mucho más profusamente que en su etapa al frente de Black Sabbath. Sirva como ejemplo el hecho de que sólo en dos portadas de toda su discografía no muestran alguna escena dantesca y desagradable, o la pieza clásica que elegía para que sonara por monitores antes de sus conciertos: 'O Fortuna', de la ópera *Carmina Burana*, fragmento con aires de aquelarre que ha sido profusamente empleado en el cine para ambientar escenas relacionadas con la brujería (*The Doors*) o la llegada del Anticristo (*La profecía*).

Blizzard of Ozz (Ventisca de Ozz, 1980) supuso el punto de partida para la carrera de Ozzy, que aparecía en la portada disfrazado de brujo malvado y levantando una cruz de madera. Estaba claro que Ozzy no estaba dispuesto a renunciar a su fama de adorador del Diablo que tantos beneficios comerciales había proporcionado a Black Sabbath. De este mismo año data una canción llamada 'Mr Crowley', dedicada a La Bestia 666.



Ozzy sumido en su autoparodia.

Después de la buena acogida que obtuvo *Blizzard of Ozz*, Ozzy publicó *Diary of a Madman* (Diario de un hombre loco) en 1981. Durante la gira correspondiente, Ozzy decidió alimentar su leyenda de salvaje lanzando carne cruda al público, carne que por supuesto le era devuelta. Cuando se extendió la noticia del peculiar comportamiento de Ozzy, la audiencia se le adelantó y se traía de casa sus propios proyectiles: ranas, gatos y serpientes muertos. Era divertido hasta que ocurrió el incidente del murciélago, uno de los principales argumentos de quienes le acusan de loco satánico. En Des Moines, Iowa, un chico se llevó al concierto un murciélago vivo y lo lanzó al escenario. Deslumbrado por los focos, el murciélago se quedó quieto sobre las tablas. Ozzy, creyendo que se trataba de un murciélago de goma, lo cogió y le arrancó la cabeza de un mordisco. Como consecuencia, Ozzy se pasó una semana recibiendo inyecciones antirábicas y la rumorología hizo su trabajo, por lo que muy pronto la historia del murciélago se quedó pequeña y aburrida y la gente hubo de inventarse mentiras como que Ozzy, antes de un concierto, había lanzado tres cachorros a la audiencia y se había negado a que la actuación comenzara hasta que no

se los devolvieran muertos. Esto no había quien se lo creyera, pero, por si acaso, la policía amenazó a Ozzy en varios conciertos de la gira con entrar en acción si algún animal resultaba herido en el escenario.

Aquel murciélago no sería el último animal que sentiría los dientes de Ozzy en sus carnes. Cuando firmó un contrato con CBS, viajó a Los Ángeles para conocer a la junta directiva de la compañía. Sharon, su segunda esposa, le sugirió que, para impresionarles, entrara en la sala en la que le esperaban con dos palomas y las lanzara al aire. Ozzy —considerablemente borracho, como era normal en él— entró en la sala y se encontró con todos aquellos petimetres encorbatados mirándole como si fuera un extraterrestre. Molesto por sus miradas, Ozzy liberó a una de las palomas, pero procedió a morderle la cabeza a la otra. El momento fue immortalizado por un fotógrafo y Ozzy añadió un dato más a su currículum como devorador de animales vivos.



El famoso festín de Ozzy con la paloma.

En noviembre de 1982 se puso a la venta *Speak of the Devil* (El parlamento del Diablo). En el borde de la portada había impresas unas runas que se traducen del

siguiente modo: «¿Cómo estáis? Producciones Marca-Un-Demonio en conjunción con Gráficos Cementerio se enorgullece de presentaros al hombre loco del *rock* vertiendo en el cuarto de baño El Satanos». De nuevo, la demonología se ponía al servicio del humor negro de Ozzy.

Al igual que Judas Priest, Ozzy Osbourne también tuvo que librar una batalla legal por el suicidio de varios de sus seguidores. La canción que originó la polémica es ‘Suicide Solution’ (Solución suicida), incluida en *Blizzard of Ozz*. El título puede ser interpretado en dos sentidos: que el suicidio es una solución o que el alcohol es una solución (sinónimo de líquido) suicida. Ozzy ha declarado que sus intenciones al escribir la canción eran hablar del alcohol como un líquido mortífero, ya que su inspiración fue la muerte de Bon Scott, cantante de AC/DC, ahogado por su propio vómito tras desmayarse, borracho, en su coche. Los primeros versos de la canción ratifican su versión:

Wine is fine	El vino está bien
but whiskey’s quicker.	pero el whiskey es más rápido.
Suicide is slow with liquor.	El suicidio es lento con el licor.

Durante el resto de la canción Ozzy describe la pesadilla del alcoholismo para concluir del siguiente modo:

Breaking laws, knocking doors,	Rompiendo leyes, llamando a las puertas,
but there’s no one at home.	pero no hay nadie en casa.
Made your bed, rest your head	Te hiciste la cama, reposaste la cabeza,
but you lie there and moan.	pero estás ahí tumbado y suspiras.
Where to hide,	Dónde esconderte,
suicide is the only way out.	el suicidio es la única salida.
Don’t you know what it’s really all about?	¿No sabes de qué va todo esto?

Ozzy Osbourne, *Suicide Solution*

Ozzy se enteró por la prensa de que existían tres querellas interpuestas contra él por el suicidio de tres jóvenes. En los tres casos, se alegaba que la causa directa del suicidio había sido el texto de ‘Suicide Solution’. El abogado Thomas Anderson, representante de la familia de uno de los suicidas, alegaba que en la producción del tema se había empleado una técnica que combinaba la música con determinadas frecuencias que hacían imposible al oyente resistirse al mensaje que la pieza transmitía^[38]. Además, Anderson alegaba que en la canción podía oírse el mensaje «shoot, shoot, get the gun, get the gun» (dispara, dispara, coge la pistola, coge la pistola).

Ozzy ganaría las tres querellas, pero no deja de ser significativo que las bandas y cantantes de heavy metal se convirtieran en los causantes de muchos de los problemas de los jóvenes de los años 80 y fueran utilizados como chivo expiatorio

por los progenitores que descuidan la educación de sus hijos. De este modo, se realizarían estudios que llegarían a conclusiones como que el heavy metal incita a los jóvenes a la violencia, que si una mujer embarazada escucha heavy metal durante el período de gestación su hijo será nervioso, rebelde y mal estudiante o, en el colmo del disparate, que en el momento de grabar algunos discos, los grupos realizan sobre ellos una especie de misa negra o encantamiento maligno que los maldicen y los convierten en transmisores de malas vibraciones, que llegan a la casa de sus compradores.^[39]

‘Suicide Solution’ serviría para desatar una oleada de acusaciones contra el heavy metal y sus nefastas influencias sobre la juventud por parte de los sectores más conservadores de la sociedad norteamericana, y provocó que, cada vez que un joven se suicidaba, se realizara un repaso completo a su discoteca para descubrir cuál de aquellas grabaciones satánicas había sido el detonante de su fatal decisión. El propio Ozzy saldría al paso de estas acusaciones: «Los padres me han llamado y me han dicho: “Cuando mi hijo murió de una sobredosis, tu Lp estaba en el giradiscos”. Yo no puedo evitarlo. Esa gente se está trastornando de todos modos y necesitan un vehículo para sus trastornos».^[40]

Sin embargo, estos problemas no iban a amilanar a un *rockero* curtido como Ozzy, que bromeaba con imprimir una camiseta con la leyenda «Si te ha salido el día torcido, échale la culpa a Ozzy Osbourne». En su siguiente Lp *Bark at the Moon* (Ladra a la luna) no renunciaría un ápice a su imagen perversa y terrorífica. La canción que da título al disco habla de un hombre lobo que regresa para vengarse de aquellos que le despreciaron y le enterraron. En esta ocasión, las acusaciones contra la música de Ozzy no serían por inducción al suicidio, sino al asesinato:

«(...) De acuerdo con el Servicio de Prensa por Cable de Canadá, el efecto de la música heavy metal influyó a un joven llamado James Jollimore que, en la Nochevieja de 1983, salió a la calle para apuñalar a alguien. Un amigo del acusado testificó que Jollimore, de veinte años, a quien se le acusa del asesinato en primer grado de una mujer de cuarenta y cuatro años y sus dos hijos, sintió que le apetecía apuñalar a la gente después de escuchar música como ‘Bark at the Moon’ de Ozzy Osbourne. “Jimmy dijo que cada vez que oía esa canción se sentía extraño”, declaró su amigo ante el Tribunal. “Dijo que, cuando la oyó en Nochevieja, salió y apuñaló a alguien”».^[41]

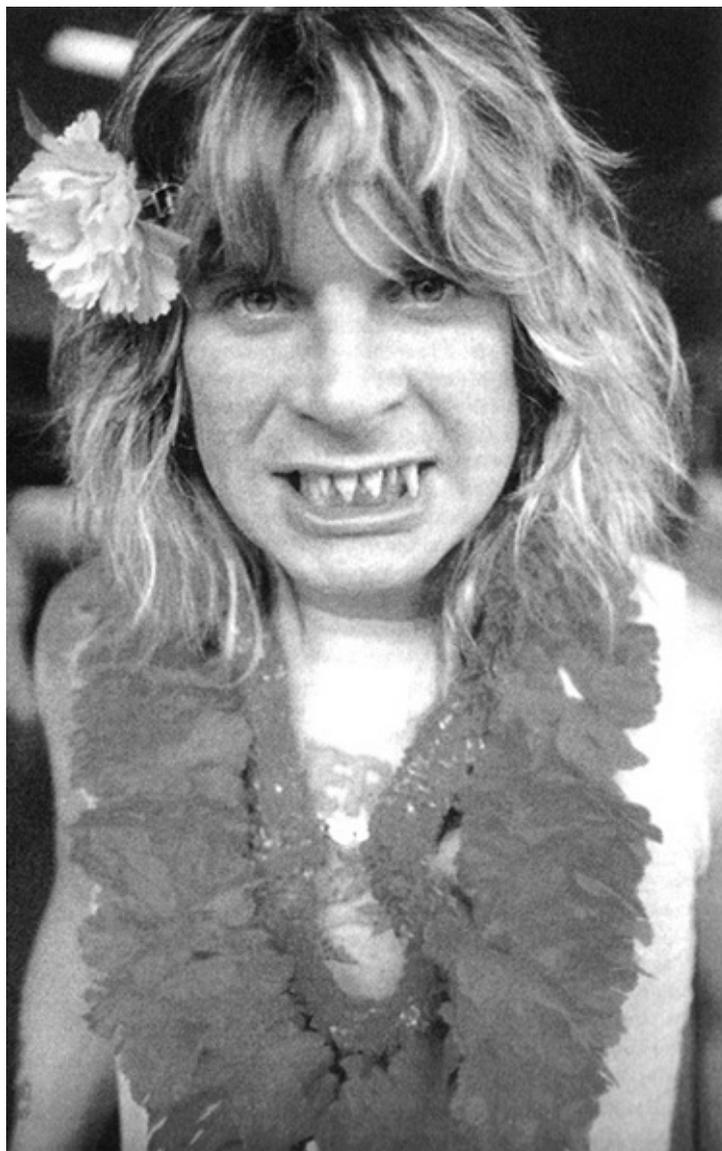
El año 1991 supondría el final del Ozzy «satánico». El Lp *No more Tears* (No más lágrimas) coincidió con la victoria de Ozzy sobre su alcoholismo y cerró una etapa en la que no había escrito un solo disco estando sereno. Atrás quedaba un largo historial de acusaciones de satanista y adorador del Diablo, de quema pública de sus discos por parte de cristianos fundamentalistas, de reparto de panfletos contra él entre

los asistentes a sus conciertos, de conciertos vetados en determinadas ciudades... Ozzy construyó su carrera a partir de un puñado de buenas canciones de heavy metal agrupadas en álbumes cuyos títulos y portadas escandalizaban a los biempensantes, que en muchas ocasiones —tal y como sucediera en la etapa Sabbath con *Master of Reality*— no se molestaban en analizar el contenido de las canciones. De haberlo hecho, quizá habrían descubierto que el único demonio al que Ozzy había adorado durante tantos años era el alcohol.

Otro adorador del alcohol y fuente de inspiración para muchos de los desmadres escénicos de Ozzy es Alice Cooper, reinventor del *rock* como espectáculo teatral y circense y padre espiritual de bandas como Kiss y Marilyn Manson.

Vincent Furnier formó un grupo en Phoenix (Arizona) en 1965 llamado Earwings. Atraídos por la revolución contracultural, viajaron hasta Los Ángeles, donde llamaron la atención de Frank Zappa, que se ocupó de editar en su sello discográfico su primer trabajo, un pastiche de hippismo trasnochado totalmente alejado de lo que sería su trayectoria posterior.

En Detroit, la «rock city» que Kiss inmortalizarían años más tarde, se convertirían en Alice Cooper, nombre que posteriormente adoptaría su cantante, Vincent Furnier, para su carrera en solitario. Ya desde el comienzo quisieron rodearse de un aura de esoterismo, ya que Alice Cooper es el nombre de una bruja del siglo XVI que murió en la hoguera. Según contaban, el nombre les había sido sugerido por la ouija durante una sesión de espiritismo.^[42]



Ozzy enseña los dientes.

Alice Cooper descubriría a principios de los años 70 el camino que le llevaría a la fama por los arrabales más detestables de la sociedad norteamericana. En aquel momento triunfaban las bandas de *rock* duro y Alice Cooper se reconvirtió a este estilo en el que encontró el lugar ideal para dar salida a todas sus excentricidades escénicas: serpientes vivas reptando por su cuerpo, decapitación de gallinas y muñecas de goma, sillas eléctricas, simulaciones de su propio guillotinado... Una puesta en escena espectacular, que, en definitiva, hacía de la actuación de una banda de *rock* algo más que cuatro tipos tocando unas canciones, el territorio donde el *rock* y el teatro se unían para el deleite de un público sediento de emociones fuertes... y para el escándalo de los guardianes de la moral.

Los únicos atisbos de satanismo en Alice Cooper —además de la procedencia del nombre— son los simulacros de sacrificios de animales que realizaba en escena. Nunca llevó a cabo Vince Furnier en la vida real los desmanes que su *alter ego* Alice Cooper perpetraba durante sus actuaciones. Supo separar perfectamente su faceta como el showman más siniestro del planeta de su vida privada como un ser humano

normal y corriente. Ni siquiera sus canciones hablaban de satanismo, sino, más bien, de temas escabrosos, desagradables o que fueran tabúes prohibidos. Sin embargo, a causa de sus representaciones en vivo fue perseguido como enviado de Satanás. Una vez más, como en el caso de Ozzy Osbourne, se ha de decir que si Alice Cooper estuvo alguna vez poseído por alguien, ese alguien fue el alcohol, que le envió a una clínica de desintoxicación a finales de los años 70.

Los neófitos y el gran circo del heavy metal

El metal de los años 80 fue un paréntesis muy loco lleno de anécdotas divertidas en el que el satanismo fue utilizado por las bandas de este espectro como reclamo morboso. La década anterior fue pasto de los estereotipos y los clichés. La consigna parecía ser: «El heavy metal será satánico o no será», pero ese satanismo era un satanismo de pastelería, de cómic, del cachondeo y desmadre propios de una juventud que todavía no sentía en sus carnes los embates del desempleo y la crisis económica.

Los grupos metálicos de los 80 y sus seguidores se aprendieron al dedillo las normas del manual de bolsillo del perfecto satanista. Una de las lecciones mejor aprendidas fue la de los mensajes ocultos, que sus seguidores empezaron a aplicar en sus propios nombres. De este modo, KISS (que literalmente significa beso) eran, en realidad, Kings/Knights/Kids In Satanic Services (Reyes/Caballeros/Niños en Servicios Satánicos); AC/DC, Anti Christ/Death Christ (Anti Cristo/Muerte a Cristo); W.A.S.P., siglas inglesas para White Anglo Saxon Protestant (Protestante Blanco Anglosajón) se convirtió en We Are Sexual Perverts (Nosotros Somos Pervertidos Sexuales); Slayer (asesino), Satan Laughs As You Eternally Rot (Satán Se Ríe Mientras Tú Te Pudres Eternamente), etc. Otro de los métodos preferidos por las bandas para esconder sus mensajes satánicos era el viejo truco de la grabación hacia atrás, culpable de la muerte de tantas agujas de tocadiscos.

Las hordas metálicas captaban los guiños de sus ídolos y se inventaban las más rebuscadas interpretaciones de sus nombres en clave satánica, decoraban sus carpetas con los dibujos apocalípticos de sus bandas favoritas —aquella vieja estética a lo Conan— y, en los conciertos, realizaban, brazo en alto, el gesto del chivo con sus dedos índice y meñique extendido. Este gesto, que pretendía simular los cuernos del macho cabrío, animal en cuya forma se presentaba Satanás en los aquelarres, adquirió gran popularidad y se convirtió en una de las señas de identidad del movimiento metálico. En España encontró gran cantidad de adeptos y el grupo Panzer llegó a publicar un Lp cuya portada mostraba el dibujo de una mano «haciendo los cuernos».

Son tantas las bandas metálicas de los 80^[*] que entraron en este juego satánico que aquí sólo nos referiremos a las de mayor trascendencia, como es el caso de KISS, grupo que en el momento de escribir este libro se halla de plena actualidad gracias a una gira que les ha traído de regreso al panorama musical y a la memoria de muchos ex-adolescentes que les idolatraron en sus años mozos.

La banda formada por Gene Simmons (bajo y voz), Ace Frehley (guitarra), Paul Stanley (guitarra) y Peter Criss (batería) estuvo más cercana a los cómics de superhéroes de la Marvel que a los dictados de la Iglesia de Satán de LaVey, si bien buena parte de su leyenda se basa en los guiños satánicos que sus seguidores creían adivinar.

Una espectacular imagen y una apoteósica puesta en escena fueron claves en la fama de Kiss. Sus maquillajes galácticos, sus plataformas y sus trajes espaciales de

cuero negro forman parte ya de la cultura de masas del siglo xx. Cada miembro de la banda interpretaba un papel y el elegido por Simmons era el Diablo, pero este hecho es meramente circunstancial, ya que no se le conocen más actividades satánicas que las impuestas por su personaje en directo (vomitar sangre, escupir fuego, etc.). Todo forma parte del afán de escandalizar de un provocador nato como Simmons, más preocupado por sus hazañas sexuales que por cualquier tipo de esoterismo.

Otra superbanda de *rock* duro que hoy en día sigue tan activa como siempre es AC/DC. Este grupo, junto con Kiss, ya estaba en activo en los 70, pero el afán, tan de moda en los 80, por etiquetarlo todo ha provocado que en la actualidad se les considere parte del movimiento metálico de los 80, pese a no tener nada que ver ni en sus letras ni en sus directos con héroes del metal como Iron Maiden o Metallica.

El Lp más conocido de AC/DC y uno de los temas clásicos de su repertorio es *Highway to Hell* (Autopista al infierno, 1979), en la portada del cual el colegial más perverso de la historia del *rock*, Angus Young, lucía un par de cuernos postizos y un rabo de diablo, mientras lanzaba a la cámara una mirada amenazante.

Pese a su título, el Lp no contiene ningún tema en la onda satánica, pero la foto de portada sirvió para que los guardianes de la moral comenzaran a vigilarles de cerca, incapaces de interpretar ‘Highway to hell’ como lo que es en realidad: una oda a la desenfrenada vida de una banda de *rock and roll*.

No stop signs, speed limit.
Nobody's gonna slow me down.
Like a wheel, gonna spin it.
Nobody's gonna mess me round.
Hey, Satan, I payed my dues
playing in a rocking band.
Hey, Momma, look at me.
I'm on the way to the promised land.
I'm on the highway to hell.

Sin señales de stop ni límite de velocidad.
Nadie me va a frenar.
Como una rueda, voy a hacerla girar
Nadie me va a liar.
Hey, Satán, pagué mis deudas
tocando en una banda de una *rock*.
Hey, mamá, mírame,
me encamino a la tierra prometida.
Estoy en la autopista hacia el infierno.

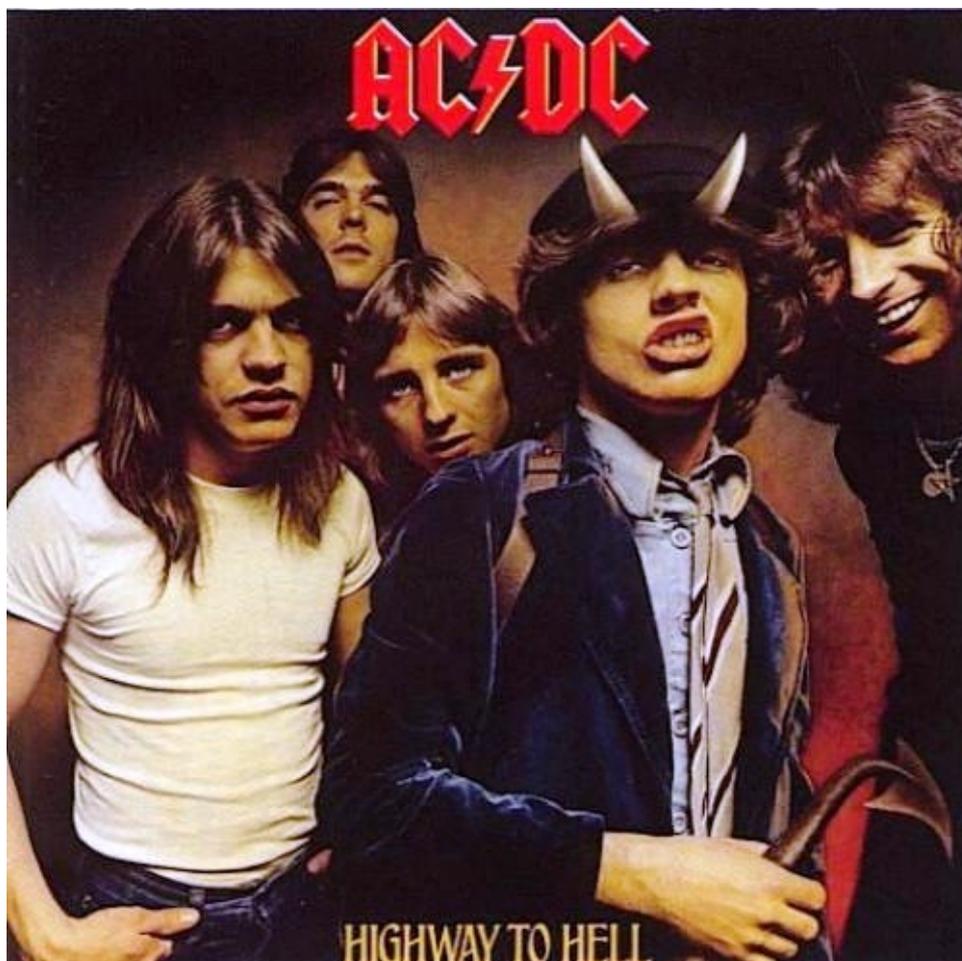
AC/DC, Highway to Hell



Highway to Hell
AC/DC

Más problemas le reportaría a la banda el tema ‘Night Prowler’ (Merodeador nocturno), también incluido en *Highway to Hell*. La asociación ultraconservadora norteamericana Mayoría Moral seguía sus pasos de cerca. A mediados de los años 80, durante la gira de *Fly on the Wall* (Mosca en la pared) por Estados Unidos, los mojigatos encontraron en un joven asesino apodado *The Night Stalker*, de significado

similar a «Night prowler», la excusa perfecta para exigir que se prohibiera la venta de sus discos y se vetaran sus conciertos. El temible asesino Richard Ramirez, como se llamaba realmente, llevaba puesta una camiseta de AC/DC en el momento de ser detenido, y en la escena de uno de sus crímenes había dejado un gorro con el logotipo del grupo australiano. Además, según sus amigos, era un admirador del disco *Highway to Hell*.



Portada de *Highway to Hell*, un LP que traería mucha cola.

La cabeza de AC/DC le había sido servida a los beatos en bandeja de plata y no desperdiciaron la oportunidad. Muchos padres prohibieron a sus hijos comprar un disco o acudir a un concierto de la banda australiana. Las jerarquías eclesiásticas hicieron un llamamiento para que entraran en vigor leyes de carácter general, suponemos que destinadas a limitar la libertad de expresión de las bandas de *rock*. El ayuntamiento de Springfield (Illinois), en el entrañable Medio Oeste, intentó impedir una actuación de la banda —que finalmente se realizó, pero con menos público del previsto— y les prohibió alojarse en toda la comarca, con lo que Angus y compañía tuvieron que pernoctar en San Luis, a cien millas de distancia. Y todo por una canción cuya letra parecía una copia de aquel ‘Midnight rambler’ que los Stones habían publicado diez años antes.

A rat runs down the alley
and a chill runs down your spine.

Una rata corre por el callejón
y un escalofrío te recorre la espina dorsal.

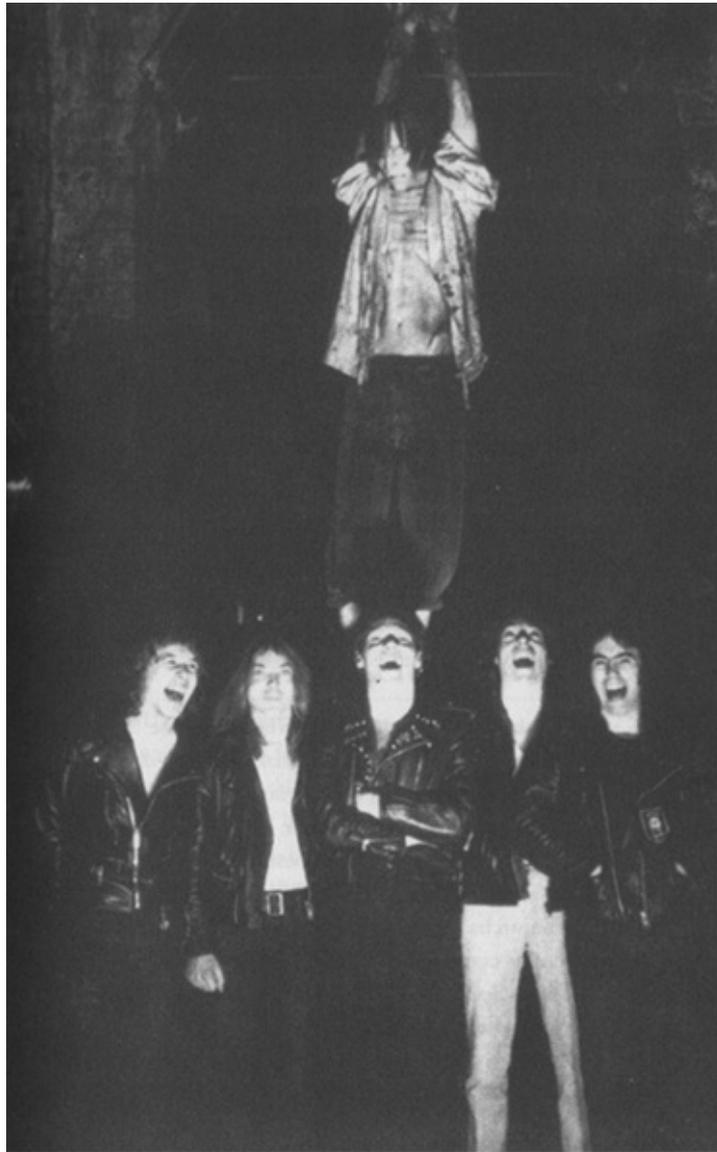
Someone walks across your grave and you wish the sun would shine. No one's gonna warn you and no one's gonna yell «Attack» and you don't feel the steel till it's hanging out your back. I'm your Night Prowler, asleep in the day, Night Prowler, get out of my way. Yeah, I'm the Night Prowler, watch you tonight. Yes, I'm the Night Prowler, when you turn out the light...	Alguien camina a través de tu tumba y deseas que el sol brille. Nadie te va a poner en alerta y nadie va a gritar «Al ataque», y no sentirás el acero hasta que esté colgando de tu espalda. Soy tu Merodeador Nocturno, dormido durante el día. Merodeador Nocturno, apártate de mi camino. Sí, el Merodeador Nocturno, te observaré esta noche. Sí, soy el Merodeador Nocturno, cuando apagues la luz...
---	---

AC/DC, *Night Prowler*

Para colmo, la canción finalizaba con unas misteriosas palabras: Shazbot Nunu Nunu. Muchos creyeron que procedían de algún libro de brujería, pero, en realidad, su origen era mucho más terrenal: una teleserie de marcianos.

Esta fue la batalla —en la que vencieron gracias al apoyo de sus fans y de popes de la contracultura como Frank Zappa— que AC/DC tuvieron que librar contra las asociaciones moralistas norteamericanas que les llamaban satanistas, una acusación que no tenía ni pies ni cabeza por cuanto no resistía un mínimo análisis de las letras de la banda australiana, que les revelaban como lo que realmente eran: unos garrulos entrañables y juerguistas, unos granujas con ganas de diversión y una de las bandas más honestas que ha dado la historia del *rock and roll*.

Nos sumergimos ahora de lleno en los territorios del *heavy metal* más ortodoxo de la mano de Iron Maiden, que quizá sea, junto con KISS, la banda que más ha explotado la relación entre metal y cómic, aunque estos últimos se basaron más en los superhéroes (o, más bien, en los supervillanos) facturados por el sello Marvel, tan reivindicado en la actualidad, y los primeros en un dibujo de ultratumba más próximo a magazines como *Creepy*. Es innegable que el zombie Eddie —creado por Derek Riggs, dibujante que acostumbra a firmar sus trabajos con una especie de runa céltica— que ilustra las portadas de sus discos y *singles* es una seña de identidad del *heavy metal* y el motivo favorito de muchos *metalheads* para decorar sus carpetas y las paredes de sus habitaciones.



Iron Maiden se divierten en la Cámara de los Horrores del Madame Tussaud's.

Como un auténtico actor de Hollywood, el entrañable Eddie ha interpretado los más diversos papeles a lo largo de la historia de Iron Maiden. En el disco homónimo de la banda que supuso su debut en 1980, Eddie aparecía en primer plano en una calle desolada y siniestra, bajo la luz de la luna llena y de las farolas. En la cubierta de *Killers* (Asesinos, mi favorita por las pesadillas que en mi mente infantil provocaba), Eddie alzaba un hacha, dispuesto a rematar a su víctima, que se aferraba a su camiseta pidiéndole clemencia. Posteriormente, sería piloto de la segunda guerra mundial, un zombie en el momento de volver a la vida —en *Life after Death* (Vida después de la muerte), otra de las portadas que poblaron mis malos sueños cuando niño—, un soldado del futuro y protagonizó muchas otras reencarnaciones.

Al igual que sucede con KISS, tampoco Iron Maiden tuvieron conexiones serias con las fuerzas del mal, y su satanismo no fue más allá de publicar un Lp en 1982 con el elocuente título de *The Number of the Beast* (El número de la bestia). Esta vez, Eddie daba vida a una mini-bestia infernal.

Night was black was no use holding back

La noche era negra, de nada servía contenerse

'cos I just had to see was someone watching
me.
In the mist dark figures move and twist.
Was all this for real or just some kind of hell.
Six Six Six the number of the beast.
Hell and fire was born to be released.
Torches blazed and sacred chants were
phrased
as they start to cry hand held to the sky.
In the night the fires are buming bright.
The ritual has begun. Satan's work is done.

porque sólo tenía que ver si había alguien observándome.
En la niebla, oscuras figuras se mueven y se retuercen.
Fue todo esto real o una especie de infierno.
Seis Seis Seis el número de la bestia.
El infierno y el fuego nacieron para ver la luz.
Ardieron antorchas y se recitaron cantos sagrados
mientras comenzaban a llorar, las manos se tendieron hacia el
cielo.
En la noche los fuegos arden con brillo.
El ritual ha comenzado. El trabajo de Satán ha sido hecho.

Iron Maiden, *The Number of the Beast*



The Number of the Beast
Iron Maiden

Desde luego, el texto de 'The Number of the Beast' es satánico, pero, en mi opinión es un satanismo muy de tebeo truculento, como una historieta macabra hecha canción. Iron Maiden no se dedicaron personalmente al satanismo, ya tenían a Eddie para hacerles el trabajo sucio.

Una de las bandas que más descaradamente utilizaron el satanismo como reclamo comercial fue Motley Crüe, precursora de la movida *sleazy* angelina de la que saldrían bandas como Guns n' Roses y Faster Pussycat. En su primer álbum, *Motley Crüe* no hacían referencia alguna al Demonio, si bien en la carpeta interior aparecía el grupo fotografiado bajo una bandera con el signo de Satán, pero en 1983, dándose cuenta quizá de los beneficios que la imaginería satánica reportaba a otras bandas de metal y a históricos como Ozzy, los abanderados del *heavy* más macho y sexista se convirtieron en hijos de la oscuridad merced a su polémico Lp *Shout at the Devil* (Grita al Diablo).

Todo en este Lp estaba planeado para escandalizar a la América biempensante, y lo consiguieron. En la parte gráfica, hacían uso de pentagramas satánicos para dejar bien clara su afinidad con el Maligno. Respecto a las canciones, prácticamente todas ellas hacían referencia al lado oscuro que los seres humanos llevamos dentro para conseguir hacer del álbum una especie de disco conceptual de baratillo. *Shout at the Devil* comenzaba con una declaración de principios titulada 'In the Beginning' (En el inicio):

The nations grew weak
and our cities fell to slums
while evil stood strong

Las naciones se debilitaron
y nuestras ciudades se convirtieron en tugurios
mientras la maldad se mantuvo fuerte

in the dusts of hell.	en el polvo del infierno.
Lurked the blackest of hates	Estuvo al acecho el más negro de los odios
for he whom they feared.	por aquél a quien temían.
(...)	(...)
Now many many lifetimes later	Ahora, muchas, muchas, generaciones después
lay destroyed, beaten, beaten down.	yacen destruidos, golpeados, abatidos
Only the corpses of rebels,	los cadáveres de los rebeldes,
ashes of dreams	cenizas de sueños
and blood stained streets.	y calles manchadas de sangre.
It has been written	Ha sido escrito:
«those who have the youth	«Aquellos que tienen la juventud
have the future».	tienen el futuro».
So, come now, children of the beast,	De modo que venid ahora, hijos de la bestia,
be strong and Shout at the Devil.	sed fuertes y gritad al Diablo.

Motley Crüe, *In the Beggining*

Este último llamamiento enlazaba con el tema del mismo título, que se abría con los siguientes versos:

He's the wolf screaming lonely in the night,	Él es el lobo que grita solitario en la noche,
he's the blood stain on stage,	Él es la mancha de sangre en el escenario,
he's the tear in your eye,	Él es la lágrima en tu ojo.
been tempted by his lie.	Has sido tentado por su mentira.
He's the knife in your back,	Él es el cuchillo en tu espalda,
he's rage,	él es furia,
he's the razor to the knife.	Él es el filo para el cuchillo.
Oh, lonely is our lives.	Oh, solitarias son nuestras vidas.
My head's spinnin' round and round	Mi cabeza está dando vueltas y más vueltas.
But in the seasons of wither	Pero en las estaciones de decrepitud
we'll stand and deliver.	nosotros resistimos y nos liberamos.
Be strong and laugh and	Sé fuerte y ríe y
shout-shout-shout.	grita-grita-grita.
Shout at the devil.	Grita al Diablo.

Motley Crüe, *Shout at the Devil*

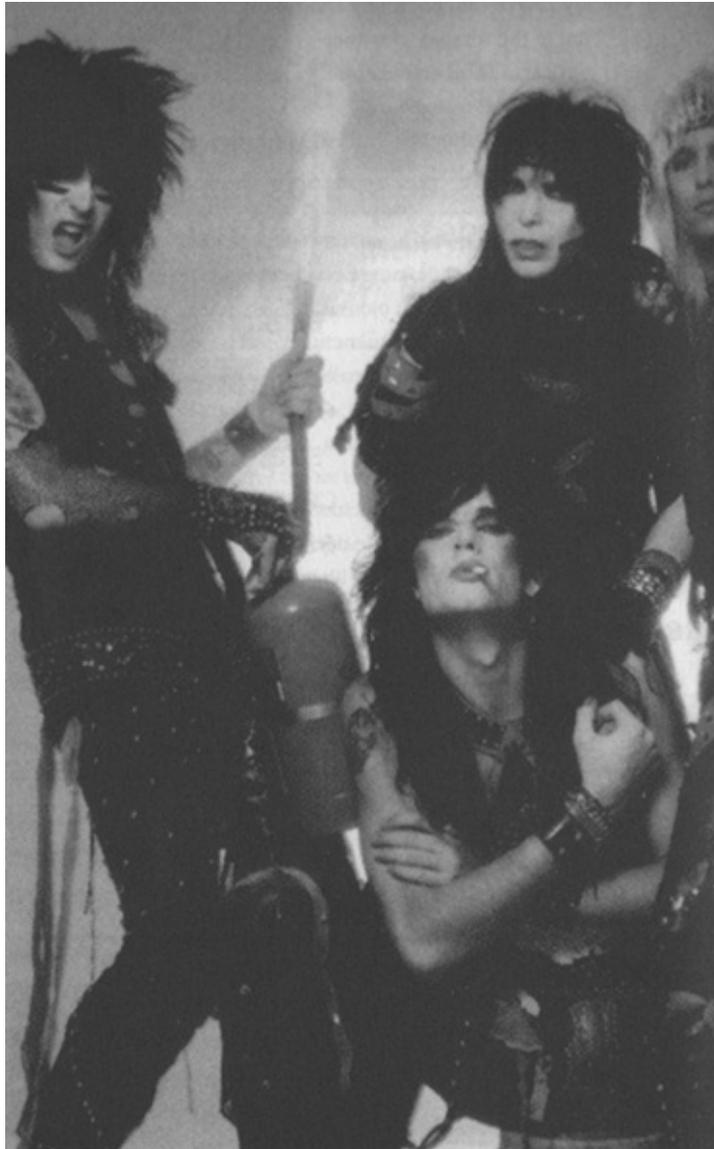
Incluso canciones como 'Bastard' (Bastando), que en sus versos de apertura puede interpretarse como una denuncia contra la violación:

Out go the lights,	Fuera las luces,
in goes my knife.	dentro mi cuchillo.
Pull out his life,	Le arranco la vida.
consider that bastard dead.	Considera a este bastardo muerto.
Get on your knees,	Ponte de rodillas,
please beg me, please.	por favor, suplicame, por favor.
You're the king of sleaze.	Eres el rey de la mala fama.
Don't you try to rape me.	No intentes violarme.

Motley Crüe, *Bastard*

Se cierra con una estrofa final en clave satánica:

Quick as a shark.	Rápido como un tiburón.
Beast has its mark.	La bestia tiene su marca.
You can't beat the dark.	No puedes acabar con lo oscuro.
Don't you try to rape me.	No intentes violarme.



Motley Crüe, impostores satánicos.

‘Shout at the Devil’ obtuvo pronto la respuesta esperada por parte de los fundamentalistas cristianos, que, siempre tan obtusos, no se daban cuenta de que denunciando a Motley Crüe como satanistas no conseguían sino hacerlos más atractivos a los ojos de los *metalheads*. Cuando la banda actuaba en el Medio Oeste norteamericano, la zona de Estados Unidos con más garrulos por metro cuadrado, grupos ultras la recibían con cruces y les denunciaban como predicadores de Satán. Los propios Motley Crüe se lo habían puesto fácil con amenazas de corrupción juvenil como las vertidas en ‘Red Hot’ (Rojo caliente):

Fight for the black shark.

Lucha por el tiburón negro.

See what evil brings. Can't you see we're out for blood. Love from a shotgun. License to kill. Can't you see we're out for blood. The kids scream in fright through the night, loving every bite with delight and we blow out our minds with your truth and together we stand for the youth.	Mira lo que la maldad trae consigo. No ves que hemos salido a por sangre. Amor que viene de un disparo. Licencia para matar. No ves que hemos salido a por sangre. Los chicos gritan asustados a través de la noche amando cada bocado con deleite y nosotros nos reventamos la mente con vuestra verdad y juntos nos presentamos para la juventud.
--	---

Motley Crüe, *Red Hot*

Sin embargo, la canción de *Shout at the Devil* que más polémica levantó fue 'Looks that kill' (Miradas que matan), en la que no se hace referencia alguna al Diablo ni a ningún elemento satánico. Una asociación moralista les acusó de fomentar los asesinatos de mujeres, una acusación sin sentido, porque una rápida lectura del texto de la canción basta para descubrir que la única asesina en la misma es su protagonista femenina, con esas «miradas que matan»:

She's razor sharp. If she don't get her way she'll slice you apart. Now she's cool, cool black. Moves like a cat. (...) She's got the looks that kill.	Ella es afilada como una navaja. Si no se sale con la suya te hará rodajas. Ahora ella es guay, negro guay. Se mueve como un gato. (...) Tiene esas miradas que matan.
--	--

Motley Crüe, *Looks that Kill*

Por si los textos explícitos de sus canciones no fueran suficientes, Motley Crüe completaron el trabajo con una pieza instrumental llamada 'God bless the Children of the Beast' (Dios bendiga a los hijos de la bestia) y una versión de The Beatles que no podía ser otra que 'Helter Skelter'. Además, advenían a sus seguidores del peligro de escuchar sus discos hacia atrás por los subversivos y satánicos mensajes que contenían. Y mientras, los fabricantes de tocadiscos se frotaban las manos...

La gira correspondiente a *Shout at the Devil* fue todo un éxito, y como la trama de *marketing* urdida por los Crüe había previsto. Sin embargo, ya se sabbe que, cuando se juega con el Diablo, uno se expone a su venganza si éste no está contento. Lucifer ya se estaba regodeando con la adicción a la heroína de varios miembros de la banda, siendo el caso más grave el del bajista Nikki Six, pero dio su golpe de gracia cuando Vince Neil, completamente borracho, se estrelló con su coche en diciembre de 1984. A consecuencia del accidente murió Razzle, batería de Hanoi Rocks, y Vince fue a la cárcel por conducir borracho y ser causante de la muerte de Razzle. Cuando Vince salió de la cárcel, editaron su tercer Lp, *Theatre of Pain* (Teatro del dolor), con el que estrenaban una nueva imagen más *glammy* y en el que rebajaban sus referencias

satánicas a una sola canción.

Black Angels laughing in the city streets.
Street toys scream in pain and clench their teeth.
The moonlight spotlights all the city crime.
Got no religion. Laugh while they fight.
Save our souls for the heavens,
for a life so good that it sure feels bad.

Ángeles Negros riendo en las calles de la ciudad.
Juguetes de la calle gritan de dolor y aprietan los dientes.
La luz de la luna refleja todo el crimen de la ciudad.
No tienen ninguna religión. Ríen mientras luchan.
Salvad nuestras almas para los Cielos,
para una vida tan buena que te hace sentir tan mal,

Motley Crüe, *Save our soul*

El siguiente disco de Motley Crüe ya no contendría ninguna referencia satánica. Para ellos, el satanismo se había ido tal y como había llegado: como una moda pasajera.

Si Motley Crüe es uno de los más claros ejemplos de oportunismo a la hora de aliarse con el Diablo por conveniencia comercial, Venom es la banda que llevó el satanismo hasta sus últimas consecuencias —siempre en el ámbito musical— y lo convirtió en su principal característica y rasgo diferenciador. Este trío de Newcastle fue uno de los primeros —como actualmente ha hecho Marilyn Manson— cuyos miembros se rebautizaron para el mundo artístico. De este modo, Venom fueron Cronos a la voz y el bajo, Mantas a la guitarra y Abbadon a la batería.

No se sabe si el satanismo de Venom fue serio o constituyó una triquiñuela comercial, pero desde luego nadie les puede tachar de incoherentes. Se dieron a conocer con un sencillo titulado ‘League with Satan’ (Confabulados con Satán) cuya cara B estaba ocupada por una canción llamada ‘Live like an Angel (Die like a Devil)’ (Vive como un ángel y muere como un diablo). Los títulos de sus cuatro primeros álbumes hablan por sí solos: *Welcome to Hell* (Bienvenido al infierno); *Black Metal* (Metal negro); *At War with Satan* (En guerra con Satán) y *Possessed* (Poseído). Por supuesto, semejantes títulos merecían portadas que estuviesen a su altura: la cabeza de un chivo metida en un pentagrama nos daba la bienvenida al infierno, un chivo con un pentagrama tatuado en su frente nos miraba desde la portada de *Black Metal* y una cruz invertida era el motivo elegido para *At war with Satan*.



Cronos, vocalista de Venom.

Venom, que publicaron su primer trabajo en el invierno de 1981, fueron, sin duda, la banda más satánica de su tiempo y los precursores del *black metal*, subgénero al que dieron nombre y del que nos ocuparemos en el próximo capítulo. Geoff Barton definió su álbum de debut en *Sounds* como «posiblemente, el disco más *heavy* cuya venta pública se haya permitido en las tiendas».



League with Satan
Venom

Es difícil encontrar una banda en la que la adoración satánica sea tan explícita y esté tratada con tanta ligereza. De las cuarenta y siete canciones de esos cuatro primeros álbumes —incluyendo los *singles* de esa etapa— sólo cinco, ‘Red Light Fever’ (Fiebre de La luz roja), ‘Teacher’s Pet’ (La mascota de la profesora), ‘Voyeur’, ‘Sadist (Mistress of the whip)’ (Sádica, maestra de la fusta) y ‘Angel Dust’ (Polvo de ángel) no hablan directamente de Satán o algún tema referente al ocultismo, y éstas tratan de temas tan delicados como la imperiosa necesidad del cantante de irse de

putas, las relaciones sexuales de un niño con su profesora después de que ésta le sorprende masturbándose bajo su pupitre, lo mucho que disfruta un mirón, las artes amatorias de una sádica y una alabanza a las cualidades de la droga llamada «polvo de ángel». ¿Alguien da más?

Los textos de las canciones de Venom son apologías de Satán y las fuerzas del mal, tan representativas que podrían constituir un apéndice de este libro. No siendo esto posible, he aquí una selección de lo más granado de su repertorio.

Somewhere in time we were born
and brought blood, lust, hatred and scorn.

Your sorry now you trusted me.

Now I command you that you get on your knees for
Hell the deceiver,
Satan's child,
you are a believer
and we're going wild.

En algún lugar del tiempo nacimos
y trajimos sangre, lujuria, odio y desprecio.

Ahora sientes haber confiado en mí.

Ahora te ordeno que te pongas de rodillas
en nombre del engañoso infierno.

Hijo de Satán,
tú eres un creyente

y nosotros nos estamos volviendo locos.

Venom, Sons of Satan

One thousand days in Sodom,
the ways of god forgotten,
one thousand days in Sodom.

Children slaughtered daily there
mothers by their sides,
no mercy given

no matter how they cried.

The smell of death was near.

It's presence ever near.

The priests lay bound in chains
no-one would ever hear,

no-one knew the blasphemy,

the torture and the pain,

no-one saw the madness.

The priests, they died in vain...

Day completes its cycle

and night takes on its role.

Satan's cloak shrouds the land

and his children spill their fold.

No golden cross of heaven

or ancient key of kings

could save the world of sinners

when the midnight sabbath rings.

Few could hear the suffering

and the pain of ripping flesh

but those who did were damned in hell

and breathed their final breath...

Mil días en Sodoma,
los caminos de Dios olvidados,
mil días en Sodoma.

Niños masacrados a diario
con sus madres al lado.

No se concedió clemencia,
no importaba cómo lloraran.

El olor de la muerte estaba cerca,
su presencia nunca había estado tan cerca.

Los sacerdotes yacen confinados con cadenas
que nadie podrá oír jamás,

nadie conocía la blasfemia,

la tortura y el dolor,

nadie vio la locura.

Los sacerdotes murieron en vano...

El día completa su ciclo

y la noche cumple con su papel.

El manto de Satán cubre la tierra

y sus hijos se despliegan.

No hay ninguna cruz dorada del Cielo

o antigua llave de reyes

que pueda salvar al mundo de pecadores cuando se

produce la llamada del sabbath de medianoche.

Pocos oyeron el sufrimiento

y el dolor de la carne que se desgarró.

Pero aquellos que lo hicieron fueron malditos en el infierno

y exhalaban su último aliento...

Venom, One thousand days in Sodom

Hall Satanic Majesties

Hail, Majestades Satánicas

Sabbath — my crucifix	Sabbath — mi crucifijo
Evil — chief satanist	Maldad — jefe satanista
Danger — possessed by hell	Peligro — poseído por el infierno
Master — cast me a spell	Señor — lánzame un hechizo
I don't want to be born	No quiero nacer,
I don't want it.	no quiero.
Leave me in hell.	Dejadme en el infierno.

Venom, *Leave me in hell*

The witches brew a pot of hate with lizard, bat and man. With a smile they laugh their spells astir with wretched hand, calling demon baphomet and mephistopheles, the tattered figures cackle as their mortal victims bleed. Don't burn the witch the ways of hell aren't wrong.	Las brujas cocinaron una caldera de odio con lagarto, murciélago y hombre. Con una sonrisa lanzan sus hechizos mientras ríen, agitando una mano miserable, llamando al demonio Bafomet y a Mefistófeles. Las figuras hechas jirones cacarean mientras sus víctimas mortales sangran. No queméis a la bruja, los caminos del Infierno no están equivocados.
--	---

Venom, *Don't burn the witch*

Esto es sólo una muestra de cómo las gastaban Venom, el grupo de *heavy metal* más descaradamente satánico de los años 80. No obstante, la maldad de *Mantas*, *Abbadon* y *Cronos* alcanzaría su cota máxima con *At War with Satan*, Lp que se abría con el largo tema del mismo nombre, descripción épica del momento en que Satán entra en guerra con Dios para dominar la Tierra... y por supuesto vence. He aquí el párrafo introductorio:

The dark silouutte of the creature
poised, crouched on the corner
of a cliffs edge
waits eagerly, eyes glare patiently.
Red eyes filled with fire and torment
gleam in the frenzied brightness
across the shadowed valleys below.
A crack of thunder breaks the deafening silence
which once ruled the planes, the creature is
unmoved
by the commotion and the noise, and the blinding
fork
of lightening which strikes only a few yards from
where
lays it wait for something...
Satan laughs, wings spread to magnificent fullness,
the creature stands at full glory, inhaling deeply
the ice cold air each tender muscle rippling in
the almighty stench of the great dimentional diety...
Lucifer smiles, from the far far west a chariot of fire
emerges travelling at a tremendous speed towards
the

La oscura silueta de la criatura
en equilibrio, acurrucada en la esquina
del borde de un acantilado,
espera con avidez, sus ojos deslumbran perseverantes.
Ojos rojos llenos de fuego y tormento
brillan en la frenética brillantez
a través de los valles en sombra de abajo.
El estruendo del trueno rompe el silencio ensordecedor
que una vez dominó la planicie, la criatura no se mueve
ante la conmoción y el ruido, y la horca cegadora
del relámpago que golpea a sólo unas yardas de donde
él se encuentra esperando algo...
Satán ríe, las alas se extienden con majestad,
la criatura se levanta en toda su gloria,
inhalandó profundamente
el aire frío como el hielo, cada músculo tierno
ondeándose en
el todopoderoso hedor de la deidad dimensional...
Lucifer sonrío, desde el lejano, lejano oeste un carro de
fuego
emerge viajando a una tremenda velocidad hacia la
criatura, la criatura se ríe como en un inmenso

creature, the creature laughs as if in an immense state of frenzy the creature leaps up off the ridge and hollers with dignity in the now cloudless sky its long hair blowing freely in the wind...
The chariot emerges and with a sharp swirl movement
the creature takes the reins and files up into the night, howling out immortal cries, a prediction of war
At war with Satan!

estado de frenesí, la criatura salta del acantilado y aletea con dignidad en el cielo que ahora se halla sin nubes,
su largo pelo rojo flotando libremente en el viento...
El carro emerge y con un rápido y preciso movimiento la criatura toma las riendas y se adentra volando en la noche, aullando gritos inmortales, una predicción de guerra
¡En guerra con Satán!

Venom, At War with Satan



Venom, una de las bandas más satánicas de la historia.

Pero hasta los autores de textos tan explícitos debían buscar una justificación para los mismos. *Cronos* declaró poco después de la publicación de *Welcome to Hell*: «Satán es poder y Venom es poder, de modo que escribimos sobre Satán».

Es cierto que, además de satánicos, Venom fueron poderosos, como poderosos eran sus espectáculos en directo que, en la gira de *At war with Satan* alcanzaron su

cenit con peligrosas explosiones, columnas de fuego, la batería de *Abbadon* situada a veinte pies del suelo y el bajo de *Cronos* en forma de cruz invertida sangrante. Como el resto de bandas de los 80, Venom no predicaron su satanismo con el ejemplo, pero, al menos, *Cronos*, *Mantas* y *Abbadon* fueron más honestos y coherentes que muchos de sus compañeros metálicos.

Slayer y Jane's Addiction: recuperando la seriedad

El *heavy metal* de los primeros 80 estaba condenado a evolucionar o a perecer ahogado en sus propios clichés y estereotipos. Uno de sus primeros hijos fue el *thrash metal*, sonido rápido y contundente nacido en California que tuvo a los primeros Metallica como sus principales embajadores. Metallica nunca fueron especialmente satánicos, pero sí jugaron con los temas terroríficos otras bandas *thrashers* como Megadeth y Slayer. Megadeth obtuvo su ración de polémica cuando Andy Merrit, un joven fan de quince años de Houston (Texas), mató a su madre mientras escuchaba su tema 'Go to hell' (Vete al Infierno). Merrit explicó que el Diablo se aparecía ante él en muchas ocasiones cuando escuchaba la música de Megadeth, y le decía que tenía que acabar con su madre.

Por su parte, Slayer debutó en 1984 con un álbum cruel y descarnado —tanto en sonido como en contenido— que titularon *Show no Mercy* (No muestres piedad] Como unos Venom comedidos —mucho más directos y sin tanta escenografía y, por tanto, más reales y temibles— Slayer tituló el resto de su discografía de forma no menos truculenta: *Hell awaits* (El infierno espera, 1985), *Reign in Blood* (Reino en sangre, 1986), *South of Heaven* (Al sur del Cielo, 1988), *Seasons in the Abyss* (Sesiones en el abismo, 1990), *Decade of Agression* (Década de agresión, 1991), *Divine Intervention* (Intervención divina, 1994) y *Undisputed Attitude* (Actitud indiscutida, 1996).

Ya desde su primer trabajo el logotipo de Slayer es una combinación de un pentagrama satánico invertido y un águila que recuerda al águila imperial nazi. Y es que Slayer combinan en sus letras y actitud satanismo con poses fascistoides y nazis, una tendencia que desafortunadamente, está captando más y más adeptos entre las bandas de *metal* más aceleradas y oscuras.



Hell Awaits, Slayer

Por supuesto, los miembros de Slayer niegan toda conexión con el fascismo excepto la fijación que el guitarrista Jeff Hanneman tiene por todo lo relacionado con la Segunda Guerra Mundial y la Alemania nazi. Hanneman posee gran cantidad de memorabilia de esta época y refleja su pasión por ella en algunas canciones. Desgraciadamente, los guiños de la banda en este sentido (su club de fans se llama Satanic Wehrmacht) y canciones como 'Angel of Death' (Ángel de la muerte), dedicada a Josef Mengele, no ayudan a despejar las sospechas sobre su presunto fascismo.

Auschwitz, the meaning of pain,
the why that I want you to die.
Slow death, immense decay.
Showers that cleanse you of your life.
Forced in like cattle,
you run, stripped of your life's worth.
Human mice for the Angel of Death.
Four hundred thousand more to die.
Angel of Death.
Monarch to the kingdom of the dead.
Sadistic, surgeon of demise.
Sadist of the noblest blood.
Destroying without mercy
to benefit the Arian race.

Auschwitz, el significado del dolor,
la razón por la que quiero que muráis.
Muerte lenta, inmenso deterioro.
Duchas que os despojan de vuestras vidas.
Forzados a entrar como ganado.
Corréis despojados del valor de vuestras vidas.
Ratones humanos para el Ángel de la Muerte.
Cuatrocientos mil más van a morir.
Ángel de la Muerte,
Monarca del Reino de los Muertos.
Sádico cirujano del fallecimiento.
Sádico de la más noble estirpe.
Destruyendo sin piedad
en beneficio de la raza aria.

Slayer, *Angel of Death*



Jeff Hanneman y Kerry King.

En 1982, Tom Araya (bajo y voz), Kerry King (guitarra), Jeff Hanneman (guitarra) y Dave Lombardo (batería) tocaban versiones de Judas Priest y Iron Maiden. Un buen día decidieron superar a Venom, es decir, tocar más alto que ellos y llenar los textos de sus canciones de referencias satánicas. *Show no Mercy* muestra ese deseo, si bien, a diferencia de Venom, no todas las canciones son alabanzas a Lucifer. No obstante, Slayer no concede ni un respiro a lo largo de un álbum que destila satanismo, violencia y odio a partes iguales. Como ellos mismos afirman en la primera canción del disco, su maldad no tiene límites.

Satan, our master in evil mayhem, guides us with every first step. Our axes are growing with power and fury. Soon there'll be nothingness left.	Satán, nuestro maestro en mutilación malvada, nos guía en cada paso. nuestras hachas están creciendo con poder y furia. Pronto no habremos dejado nada.
--	--

Slayer, *Evil has no Boundaries*

Hemos comentado que Slayer recuperaron para el satanismo en el *metal* un poco de la seriedad que había perdido con bandas como Motley Crüe. Un ejemplo de esta aproximación a los temas satánicos —una vez más, en el ámbito estrictamente musical— alejada en muchos casos del historietismo *heavy* puede verse en la recuperación del anticristo como metáfora del opositor contra el sistema.

Screams and nightmares of a life I want. Can't see living this lie, no. (...) I am the Antichrist. It's what I meant to be. Your God left me behind and set my soul to be free.	Gritos y pesadillas de una vida que quiero. No puedo verme viviendo esta pesadilla, no. (...) Yo soy el Anticristo. Es lo que se suponía que debía ser. Tu Dios me dejó atrás y liberó mi alma.
--	--

En su siguiente álbum, *Hell awaits*, Slayer no se retractaron un ápice en su onda satánica y macabra, dejando paso también a canciones con ambiente de historieta del *Creepy* como ‘Necrophiliac’ (Necrófilo) o ‘Crypts of Eternity’ (Criptas de La Eternidad), con textos que traen a la cabeza inmediatamente imágenes de viñetas repulsivas:

Her stomach bursts: the casket breaks, the seed has taken form A writhing shape of twisted flesh. The Devil's child is thrown.	Su estómago revienta, el ataúd se rompe. La semilla ha tomado forma. Una forma arrugada de carne retorcida. El Hijo del Diablo es lanzado.
---	---

Slayer, *Necrophiliac*

Cuando hablo de seriedad en el satanismo de Slayer me refiero a una postura adoptada conscientemente por la banda como uno de sus pilares temáticos. Toda la discografía de Slayer puede concebirse como un estudio del odio y de los instintos más salvajes y primarios del ser humano. Como hemos visto, los dos primeros trabajos de la banda de Tom Araya se centraron en el satanismo truculento al estilo de Venom y en el terror de ultratumba. Con *Reign in Blood*, considerado por muchos como su mejor trabajo, Slayer buscó su evolución en registros líricos más variados pero sin abandonar nunca los terrenos del mal. En este sentido, ya hemos hablado de la incorporación del nazismo a su repertorio con ‘Angel of Death’, si bien la Segunda Guerra Mundial ya había aparecido en *Show no Mercy* con ‘The Final Command’ (El último comando) y el mal como forma de rebelión contra la sociedad en ‘Reborn’

(Renacido, la historia de una bruja que espera ser ajusticiada) y ‘Epidemic’ (Epidémico), esta vez sin referencias satánicas:

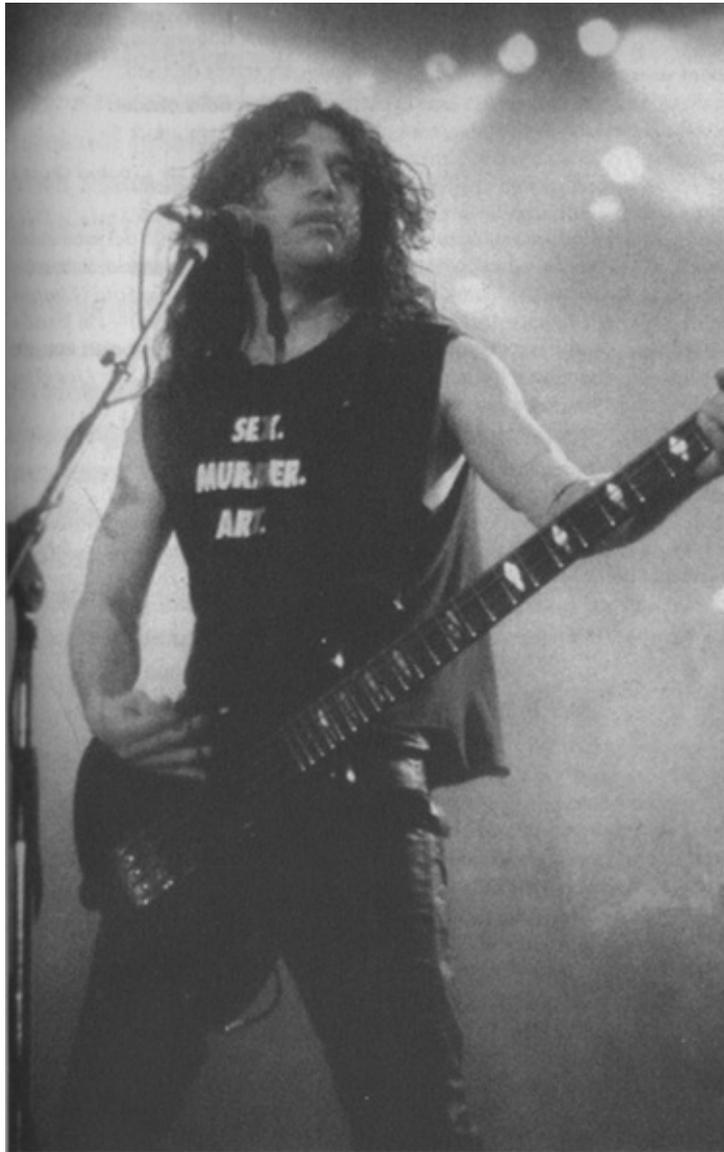
Breeding fast in poverty.	Alimentándome rápido de pobreza.
Infectious driving, dormant seed inside your carcass starts to mate.	Conducción infecciosa, semilla durmiente dentro de tu cadáver de animal empieza a acoplarse.
Left in charge to dominate.	Dejándole a cargo del dominio.
Waiting to unfold.	Esperando desenvolverse.
Raging uncontrolled.	Enfureciéndose sin control.
Adapt a potency.	Adapta una potencia.
Death machine, infest my corpse to be.	Máquina de muerte, infecta mi cadáver para ser.
(...)	(...)
Killing tendency.	Tendencia asesina,
Epidemic, permanent disease.	epidémica y permanente enfermedad.

Slayer, *Epidemic*

En *South of Heaven*, Slayer incluyeron dos temas de denuncia antibelicista, en clara confrontación con las orgías de violencia a las que nos tenían acostumbrados: ‘Behind the Crooked Cross’ (Tras la cruz torcida) y ‘Mandatory Suicide’ (Suicidio obligatorio). El primero es la justificación de un soldado nazi por hacer lo que hizo durante la guerra al servicio de esa «cruz torcida» y es esgrimido con frecuencia por Slayer como muestra de que no simpatizan con el nazismo, pese a que la canción no condena esta ideología.

March on through the rivers of red.	Marcha a través de los ríos rojos.
Souls drift, they fill the air.	Almas a la deriva llenan el aire
Forced to fight behind the crooked cross.	forzadas a luchar tras la cruz torcida.
Do only what is expected of me, with no emotions my feelings suppressed.	Hago sólo lo que se espera de mi sin emociones, mis sentimientos han sido suprimidos.
Blind obedience carries me through it all.	La obediencia ciega me conduce a través de todo.
Conscience a word I learned to forget.	La conciencia es una palabra que aprendí a olvidar.

Slayer, *Behind the Crooked Cross*



Tom Araya, vocalista de Slayer.
En su camiseta se lee: «Sexo, asesinato, arte».

En *South of Heaven*, con el que Slayer se alejaron del satanismo «formal» —es decir, magia negra, esoterismo sanguinario, alabanzas a Satán, sacrificios, etc., sólo tratado en ‘Cleanse the Soul’ (Limpia el alma) y ‘Spill the Blood’ (Derrama la sangre) —, la banda cambió su crítica directa a la Iglesia en general por un ataque concreto a los telepredicadores en ‘Read between the Lies’ (Lee entre las mentiras).

Evangelist you claim God speaks through you,
your restless mouth full of lies gains popularity.
You care not for the old that suffer
when empty pockets cry from hunger.

Evangelista, tú proclamas que Dios habla a través de ti,
tu boca incansable llena de mentiras gana popularidad.
No te preocupas por los viejos que sufren
cuando los bolsillos vacíos lloran de hambre.

Slayer, *Read between the Lies*

Slayer han continuado vomitando su furia y lanzando sus consignas violentas hasta la actualidad. En sus últimos trabajos han incorporado a su universo satánico

canciones sobre conocidos *psycho-killers*, como el infame Jeffrey Dahmer, el Carnicero de Milwaukee, aunque esto no suponga sorpresa alguna. Al fin y al cabo, ¿quién es este siniestro personajillo al lado de un profesional como Josef Mengele?

Paradójicamente, sería una banda alejada del espectro metálico la que se aproximaría al ocultismo —esta vez a la brujería— de una forma integral a finales de la década de los 80. Se trata de Jane's Addiction, la banda del inquieto Perry Farrell. A partir de su reinado se abre una nueva etapa en la que el satanismo será reciclado con el eclecticismo y el mestizaje que caracteriza a los años 90.

Como hemos visto, el satanismo en los grupos de *heavy metal* tuvo más que ver con la cultura del cómic que con Aleister Crowley. Prácticamente ninguna banda llevó su simpatía por el Diablo más allá de sus letras y sus conciertos. Fue en gran parte una pose, una moda pasajera para la juventud alocada de los 80. Sin embargo, los adolescentes que estaban a punto de inaugurar la presente década andaban desorientados, necesitaban algo más que letras sobre juerga y ceremonias satánicas de pacotilla. Buscaban algo consistente con lo que llenar la que prometía ser una vida vacía entre el desempleo y la avalancha mediática de pautas de comportamiento. Y ahí entró Perry Farrell como un elefante en una cacharrería: haciendo mucho ruido, recuperando el espíritu revolucionario de Jim Morrison y reivindicando la figura del cantante de *rock* como encantador de serpientes, como incitador de las masas a la rebelión.

Farrell recuperó al frente de Jane's Addiction la inquietud renacentista del músico de *rock*, el interés sesudo de personajes anteriores como Jimmy Page. Sus intereses eran muchos, y entre ellos se incluía la magia negra. Perry Farrell es un individuo que se involucra plenamente en todos los terrenos que desea investigar: lo ha hecho con su propia música, lo ha hecho con las drogas y lo hizo, por supuesto, con el esoterismo.

Pese a que el interés de Farrell por la magia negra no se reflejó especialmente en las letras de las canciones de Jane's Addiction, el carismático cantante sí ha declarado en varias ocasiones sin ningún tipo de tapujos sus relaciones con lo oculto. En una entrevista publicada en la revista *Popular 1*, Farrell reconoce que se acercó a la magia negra durante su etapa al frente de Jane's Addiction, pero perdió su interés cuando se llevó un susto tremendo en el transcurso de un ritual en el que se le llenó la cabeza de un sonido estruendoso hasta que empezó a gritar que parara y, afortunadamente, lo hizo. Ahora, convertido en líder del combo circense Porno for Pyros junto al también ex-Jane's Stephen Perkins, ya no quiere saber nada del tema, pero, al menos, no niega lo evidente, como acostumbra a hacer Jimmy Page.

Como muchas otras bandas ajenas a los dictados del sistema, Jane's Addiction tuvieron problemas con la censura del Parent's Music Resource Center (PMRC), asociación inventora de la etiqueta Parental Advisory, que, como su propio nombre indica, adviene a los padres de que determinados discos contienen letras que pueden no ser apropiadas para las mentes de sus tiernos infantes.

Los principales problemas llegaron con la publicación de su último disco *Ritual de lo habitual*, el disco de Jane's en el que aparecen más referencias a la brujería, al menos en su portada, que fue el principal motivo de la polémica. El centro de la misma lo ocupaban tres figuras posando juntas en actitud religiosa. La de la izquierda representaba a Farrell y la de la derecha a la que ha sido su novia durante mucho tiempo, Casey Nicolli. En el centro aparece Xiola, otra novia de Farrell. Muchos han identificado a Xiola con la Virgen María, que en la portada de *Ritual* bendice a Perry y Casey con sus poderes divinos.

Sin embargo, existe otra versión más rebuscada, según la cual Xiola representa la adicción de Perry y Casey a la heroína, versión que queda respaldada en la canción 'Three days' (Tres días), en la que Perry habla como si Xiola hubiese muerto a causa de su adicción y describe la presión de los tres primeros días de abstinencia que experimentan tanto él como Casey en el momento de dejar la heroína.



El brujo Perry Farrel, en pleno arranque místico.

La portada de *Ritual de lo habitual* es tan abigarrada y está recargada con tantos símbolos que daría para muchas interpretaciones de los significados ocultos de los mismos y de expresiones como «Gallina negra», que seguramente hace referencia al ave empleada en algunos rituales de santería, la brujería de origen mejicano en la que estaba interesado Perry Farrell.

Sin embargo, es en la contraportada de *Ritual de lo habitual* donde aparecen más

conexiones con la brujería. Se muestra una estantería llena de botellas y paquetes y diversos objetos propios de la imaginería pagana como jabón de dinero, sangre de paloma, incienso de San Lázaro y aceite indio Médico Brujo.

El litigio con el PMRC, que contaba en sus filas con influyentes damas del Congreso y el Senado como Tipper Gore y había presionado a Warner Brothers para retirar la portada de la circulación, se saldó con un acuerdo: la portada no desaparecería, pero se limitaría su edición y se sustituiría por otra más «políticamente correcta». Jane's Addiction aceptaron, pero, sabedores de que quien ríe el último ríe mejor, dejaron la portada alternativa en blanco, pero ilustraron la contraportada con el siguiente texto:

Hitler's syphilis-ridden dreams
almost came true.

How could it HAPPEN?

By taking control of the media.

An entire country was led by a lunatic...

We must protect our First Amendment

before sick dreams become law.

Nobody made fun of Hitler??!

Los sueños traídos por la sífilis de Hitler
casi se hicieron reales.

¿Cómo pudo SUCEDER?

Mediante el control de los medios.

Un país entero fue dirigido por un lunático...

Debemos proteger nuestra Primera Enmienda

antes de que los sueños enfermos se conviertan en leyes.

¿Nadie se burló de Hitler?



The Cramps, padres del rock enfermo.

Como si de una premonición se tratara, los Jane's introdujeron la canción estrella del disco, 'Stop', con la siguiente frase recitada en un precario castellano: «Señores y señoras, nosotros tenemos más influencia con sus hijos que tú tienes, pero les queremos. Creado y regado de Los Ángeles, Juana's Adicción». El tiempo ha demostrado que tenían razón.

No podemos despedir este capítulo sin realizar una breve referencia a The Misfits que, junto a The Cramps, son los máximos representantes del *psycho-billy*, un estilo musical inspirado en la América más enferma. Es interesante traerlos a colación aquí por la influencia que estas dos bandas tienen en grupos actuales como White Zombie, que han recuperado la pasión por la cultura basura estadounidense y de la que nos ocuparemos en el próximo capítulo.

The Misfits, banda nacida en Estados Unidos en 1977, en plena explosión *punk*, se caracterizaban por sus actuaciones salvajes, disfrazados de *rockeros* que eran mitad hombres y mitad vampiros. El grupo nació del interés de su cantante, Glenn Danzig, por crear un nuevo sonido que él mismo bautizó como *kick-ass-music* (música de la

patada en el culo). La patada de Danzig y compañía iba dirigida directamente al sistema norteamericano, al cual se dedicaban a provocar con letras inspiradas, por lo general, en temas satánicos y de terror de serie B.

Sus disfraces no eran fruto de una elección casual. Desde la perspectiva que nos proporciona el paso del tiempo, parece que pocas cosas en The Misfits quedaron al azar, sin que esta afirmación implique que aquí sugerimos que la banda fuese un producto de *marketing*. The Misfits aparecen como la representación en escena de la visión perturbada que la generación de Danzig tenía de la América decadente salida del desencanto de Vietnam. A finales de los 70 el sueño norteamericano se encontraba en crisis, Estados Unidos ya no era el coloso presto a socorrer a cualquier país que estuviera en apuros, a entrar en cualquier conflicto tercermundista como un elefante en una cacharrería. Por eso, la imagen de The Misfits recordaba a zombies de *rockers*, con sus rostros cadavéricos y sus interminables tupés forzados a cubrirles el rostro a base de gomina. La decadencia de sus tupés, ya nunca más tiesos y altivos, era la decadencia de su propio país. Aquellas cuatro apariciones de los pantanos parecían ciudadanos de la *ciudad espectral norteamericana* que daba título a una de sus composiciones.

See the ghosts as you drive past graveyards Spook City U.S.A. Deathly souls in American graveyards Spook City U.S.A.	Observa los fantasmas mientras dejas atrás los cementerios. Ciudad Espectral EEUU. Almas agonizantes en cementerios americanos. Ciudad Espectral EEUU.
---	---

The Misfits, *Spook City U.S*

Esta crítica a una Norteamérica ajada aparece en muchas de las canciones de The Misfits y hace aumentar el interés por una banda que es capaz de trascender más allá de las simples letras satánicas mitológicas o de tebeo —que también las tiene— para proyectar las imágenes diabólicas sobre la cultura y costumbres norteamericanas, creando paisajes que revelan la descomposición de una sociedad enferma.

Hot cherry on Friday night When the sun goes down my spine I put an axe in my baby's head I'm gonna end up doing time. (...) I had to split your head American nightmare running scared. I'm heading down the highway. Sign has three inverted nines. If the lord don't get me the devil will But not without a fight.	Cereza caliente el viernes por la noche. Cuando el sol recorre mi espina dorsal pongo un hacha en la cabeza de mi chica. Voy a acabar haciendo tiempo. (...) Tuve que partirme la cabeza. Pesadilla americana, corriendo asustada. Voy por la autopista. La señal tiene tres nueves invertidos. Si el señor no me coge el diablo lo hará, pero no sin luchar.
--	---

The Misfits, *American Nightmare*

Glenn Danzig abandonó a The Misfits para iniciar un nuevo proyecto en el que daría rienda suelta a su pasión por el satanismo y los temas abismales. El grupo se llamó Samhain y debutó en 1984 con *Initium*. Como suele ocurrir con Danzig, el nombre elegido para su nueva banda tenía un significado muy definido: Samhain era como se denominaba en el calendario druídico el comienzo del año, cuando desaparecían las barreras entre el mundo de los hombres y el mundo de los espíritus. Los ritos que se celebraban en la víspera del Samhain se transfiguraron en lo que actualmente conocemos como Halloween.

Danzig se cansó de Samhain en 1988 y emprendió su carrera en solitario, que llega hasta la actualidad. Las letras de sus canciones siguen incidiendo en el satanismo más descarnado y son, en algunos casos, verdaderos estudios sobre el mal en estado puro. Actualmente, el temible Glenn combina su actividad en el terreno musical con los cómics y el cine. Danzig posee su propia editorial de tebeos, Verotika, y es un excelente dibujante. Prueba de ello es su álbum *Satanika*. Respecto a sus incursiones en el mundo del cine, ha participado en la película *La Profecía II*, en la que interpreta a Samuel, integrante de una pandilla de ángeles rebeldes liderados por Christopher Walken. Como puede observarse, Danzig proyecta su obsesión por el Diabolo más allá del terreno musical.

6

ROCK INDUSTRIAL,

EL UNIVERSO INFERNAL

A BASE DE

METAL Y COMPUTADORAS



Entramos de lleno en la frenética década actual, una vorágine que ha absorbido para sí múltiples influencias de momentos anteriores y las ha adaptado a los tiempos que corren. Una década con sus propias pautas culturales, diversa y mestiza que ha visto nacer el *grunge* y el *tecno* alternativo, corrientes renovadoras dentro del *rock* y de la música electrónica, respectivamente. Una década, en definitiva, en la que todo vale con tal de que suene a nuevo, porque se dice que todo está inventado. Y si los elementos del pasado se recuperan y se someten a una revisión que permita presentarlos enfocados bajo una luz diferente y novedosa, el satanismo no iba a ser menos.

Black, death, doom y grind metal: el mal en estado puro

En el capítulo anterior vimos que la llegada al panorama metálico del *thrash* supuso la aparición de bandas como Slayer y Megadeth que servirían de puente entre el *heavy* más clásico y las sucesivas mutaciones que sufriría en los 90, que supondrían la aparición de subgéneros (*black, doom, grind, death*) en los que el satanismo y la brujería son la base lírica, estética y musical.

La frontera entre estas cuatro aberraciones surgidas del *thrash* nunca ha estado excesivamente definida, ni musical ni estéticamente, si bien las bandas de *death*, y sobre todo de *black*, son las más declaradamente satánicas. Según una definición de *black metal* bastante aceptable que he encontrado en Internet, «la desapacible, oscura y vitriólica música del lado oscuro del metal crea caos y disturbios en tu mente y extrema emoción de tristeza y concepción épica en tu alma. Caótica y minimalista, esparce virus destructivos en la simple combinación de sus *riffs* y los detalles resonantes empotrados de su simplicidad. La paradoja es su lenguaje y la maldad su inclinación. Se considera mayoritariamente como un arte de representación extrema».

Muchas bandas norteamericanas de *death*, como Napalm Death, dejaron claro en sus inicios que, si bien el apelativo más suave que podía dedicarse a su música era «oscura» y sus letras hacían referencia al Demonio, ellos no practicaban ningún tipo de adoración satánica, sino que se servían del maligno para hablar indirectamente de las cosas de la vida que les hacían sentir mal^[43]. Sin embargo, otras bandas en la órbita *death*, como Deicide, proclaman que son realmente satanistas porque acostumbran a infligirse heridas y a automutilarse, como si el hábito hiciese al monje.

El *black metal* encuentra en la actualidad una gran aceptación en los Países Nórdicos, que viven una gran erupción de bandas de *black* como Christ Agony (Agonía de Cristo) Dark Funeral (Funeral oscuro), Demonic (Demoniaco), Impaled Nazarene (Nazareno empalado) o Infernum. Desde sus territorios helados llegan noticias de que el asunto se está desbordando, con bandas de *black* rivales cuyos miembros se matan entre ellos y seguidores del género que se dedican a quemar iglesias como tributo a las maldades de sus bandas favoritas.

Entre las bandas de estos territorios-límite del *metal* cabe destacar Brujería, por constituir un proyecto tan efímero como salvaje y misterioso. En el momento en que el Lp *Matando güeros* apareció en el mercado, nadie sabía quién se ocultaba tras los apodos que aparecían en los créditos, pero el tiempo ha confirmado las sospechas que apuntaban a destacados miembros de Faith No More, Fear Factory, Down By Law y Napalm Death como artífices de tan sádico desmán. El propio Dino Cazares, de Fear Factory, desveló en una entrevista de Chris Ayers publicada por *Indie File*, una publicación gratuita que se distribuye en Carolina del Norte y del Sur, la composición de la banda de los textos más cerdos y satánicos de la historia: «Estoy en la banda, el batería Raymond y yo escribimos prácticamente toda la música. Un Chaval que se llama John canta y escribe todas las letras, y tenemos tres bajistas: Billy Gould de

Faith No More, Shane de Napalm Death y Pat de Down By Law».



La prueba flagrante: el guitarrista de Faith No More, con una gorra de Brujería.

Matando güeros está compuesto de diecisiete descargas que arremeten directamente contra los Estados Unidos:

Gabachos nos usan pa limpiar sus culos.
Nos tratan como mierda de puerco.
Tengan huevos y sean hombres.
Un pinche viaje al norte.
(...)
Matando güeros - ¡¡Viva la raza!!
Matando güeros - ¡¡Estilo Pancho Villa!!
Matando güeros - ¡¡Satanás te cuida!!

Brujería, *Matando güeros*

Hablan de camellos satánicos y drogas en 'Narcos satánicos':

La camioneta se llena
con un chingo de mota.
Los indios locos con el olor de la coca.
Ciento veinte millas por hora,
ciento treinta kilos por troca.
Somos narcos-satánicos, Yello y Juanita.
La bendición negra nos da la plata.
Una misa negra al rey del lujo.
Cortamos el polvo, lavada de miada
que se chinga los negros y
se mueren los güeros.

Somos narcos-satánicos
traficando drogas.

Brujería, *Narcos satánicos*

Hablan también de sacrificios rituales en el tema 'Misas negras (Sacrificio III)':

Quiero putas, rateros y gordos.
La misa necesita sangre podrida.
(...)
Un gordo sin pito, pobrecito.
Tu alma no se escapa.
Amarra ese buey como un pinche cerdo.
Encuéralo y túralo en el piso.
El machete filoso te parte el buche.
Cabeza en mano, cuerpo gastado.
¡¡Un alma para Satanás!!
Un sacrificio me da poder.
Llena el balde con sesos.
Chingo cristianos pendejos.

Brujería, *Misas Negras (Sacrificio III)*

Y de espaldas mojadas en 'Cruza la frontera':

Baboso, vete al norte.
Cruza la frontera, cruza la frontera.
En la noche te vas con tus huaraches viejos.
Tráete pinzas, nada el río
en la cajuela de mi carro.
No pagas el coyote, son pinches rateros.
Te dejan perdidos, te chinga la migra.
Te cuida más Satanás.

Brujería, *Cruza la frontera*

O de sexo guarro, como en 'Chingo de mecos':

¿Quién nos da mamadas?
Putas feas nos cobran
\$10.00 para nosotros,
\$20.00 pa el gordo.
Yo voy primero,
tengo un chingo de mecos.

Brujería, *Chingo de mecos*

Y de masacres a machetazos:

A machetazos te arranco la lengua.
A machetazos te rozamos la verga.
A machetazos te cojo el ojo.
A machetazos te parto el coco.
Satanás, rey negro — un machetazo.
Cristo sin vida — un machetazo.

Brujería, *Machetazos*

Como se puede comprobar, las canciones de este bestial debut de Brujería no pueden ser más gráficas y dirigen todo su odio hacia los norteamericanos (güeros significa en español mejicano «personas de pelo rubio»). De hecho, la portada del Lp muestra un primer plano de una cabeza decapitada. *Matando güeros* es un álbum que transpira una tremenda locura. Se nota que sus creadores se lo plantearon como un divertimento, un modo de componer música sin cortapisas, un escape de la presión que supone la fama de sus bandas.



Fear Factory, otro grupo fundador de Brujería.

Sorprendentemente, el éxito de Brujería en el mundillo *black* y *death* propició la edición de un segundo Lp, *Raza odiada* más politizado y menos «divertido» que

Matando güeros, aunque persisten —en caso contrario, no estaríamos hablando de Brujería— los textos descaradamente satánicos en ‘Almas de venta’ y ‘Sesos humanos (Sacrificio IV)’. Junto a ellos, continúan las críticas a Estados Unidos en ‘Raza odiada (Pito Wilson)’, a los espaldas mojadas en ‘La Migra (Cruza la frontera II)’ y las historias sobre drogas en ‘Colas de rata’ y ‘Consejos narcos’. Como novedad, Brujería incluye la masturbación en ‘Primer meco’, la defensa de la revolución en Chiapas y el ataque directo al PRI (Partido Revolucionario Independiente, en el Gobierno de México) en ‘Revolución’:

Cabrones del P.R.I. — comunismo.
Despierten todos — revolución.
Con machetes — ármense.
Ejércitos indios — zapatistas.
Comandante Marcos — mándanos.
(...)
Comunismo, satanismo,
P.R.I. — es lo mismo.

Brujería, *Revolución*

Y el homenaje al traficante colombiano Pablo Escobar, abatido a tiros por la policía, en ‘El Patrón’:

Un soldado cayó muerto.
Nuestro jefe fue asesinado.
Quién nos va a mandar.
Fue el rey de la coca — hizo platas de hojas.
Fue un gran hombre - Padrino de los pobres.
Fue un general — mandó indios guerreros.
Era El Patrón, el mero chingón.

Brujería, *El Patrón*

Estos dos discos constituyen la valiosa aportación de Brujería al satanismo metálico de los años 90 y un ejemplo más de la utilización de la violencia ritual para expresar una frustración —en este caso, el colonialismo norteamericano en América Latina—. Por las explicaciones de Dino Cazares en *Indie File*, parece ser que el asunto de los narcos satánicos está inspirado en un hecho real: «Algunas canciones están basadas en una historia verídica que ocurrió con señores de la droga mejicanos. Ellos movían la droga y secuestraban a blancos americanos y los sacrificaban creyendo que ello les protegería de los federales. De modo que nos basamos en esta historia y realizamos una broma de humor realmente negro a partir de la misma».



Almas de venta
Brujería

De este modo, a partir de una anécdota, los miembros de Brujería crearon un monstruo que se despedía (¿por el momento?) de sus seguidores con su versión particular del Padre Nuestro:

Padre Nuestro, que te arrastras por el suelo,
Satanás será tu nombre.
Vengan a adorar a nuestro malvado rey,
animador de voluntad negativo.
En el tiempo de Cristo, así como en el día del brujo
danos hoy poder satánico pa chingarnos este día.
Y perdona a los necios sin fe negra
así como nosotros te rezamos de rodillas.
No dejen de creer en Satanás
y ayúdanos a repartir todo maldito.

Brujería, *Padre Nuestro*

Rock industrial: cuando el metal conoce a las computadoras

Con la progresiva extinción de los dinosaurios del heavy, varias bandas metálicas de los 90 buscaron la evolución del género en la tecnología. Además de las ya citadas bandas de formas extremas de *thrash* que siguen en activo, el gusto por lo diabólico y lo terrorífico lo han acaparado las bandas de *rock* industrial (Nine Inch Nails, Ministry) y las bandas metálicas de base industrial (White Zombie, Marilyn Manson).

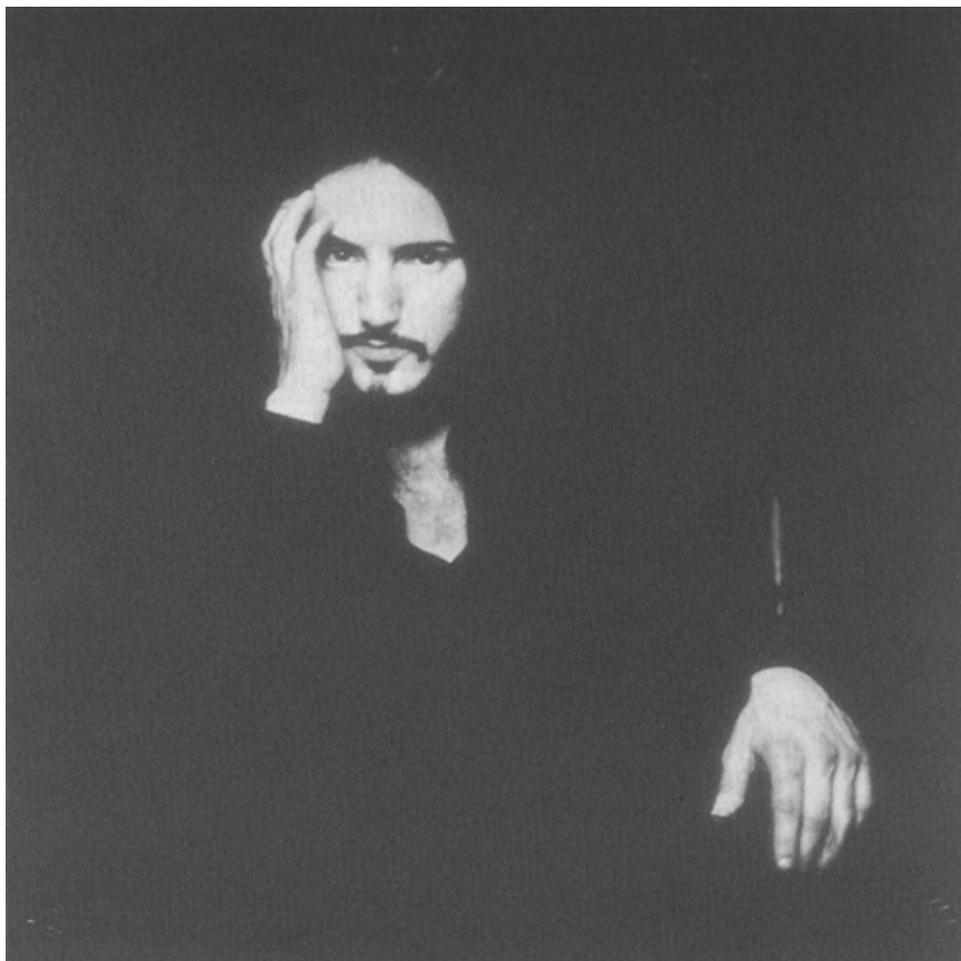
El inicio de los años 90 coincidió con la explosión de lo que se dio en llamar «grunge», que pronto, y gracias a la bendición de los medios de comunicación, se convirtió en la banda sonora depresiva de una generación que vive su adolescencia en una época de crisis económica y vuelta a posturas morales represivas.

Muerto Kurt Cobain, líder del grupo Nirvana y uno de los principales adalides — a su pesar— del *grunge*, la música industrial y más próxima a planteamientos metálicos está captando adeptos entre la parroquia más siniestra y depresiva. En estos momentos, y principalmente en Estados Unidos, se vive una revisitación del goticismo y la estética siniestra gracias al éxito de bandas industriales como Nine Inch Nails.

Ministry, el dúo artístico y tecnológico integrado por Al Jourgensen y Clive Barker, son pioneros del género industrial, pero actualmente quien lleva las riendas es un personaje hiperactivo y extremo llamado Trent Reznor.

Michael Trent Reznor se crió en Mercer, un pequeño pueblo de Pennsylvania. Aquel chico bien parecido que tocaba el saxofón en sus tiempos de instituto se ha convertido en uno de los fenómenos de la música norteamericana de la década de los 90. Creador y alma central de un proyecto llamado Nine Inch Nails, Reznor ha puesto en el candelero un género antes minoritario como el *rock* industrial, ha apadrinado a las bandas más enfermas de la Norteamérica actual a través de su sello, Nothing Records, y recibe pleitesía de muchos músicos contemporáneos.

No se sabe cuándo la personalidad de Trent Reznor comenzó a torcerse hasta conformar el ser maniaco-depresivo que transmite sensaciones abismales desde sus múltiples sintetizadores y cacharros electrónicos. Quizá el origen de la mutación fuese el divorcio de sus padres, quizá su precoz afición a las películas de terror. «*El Exorcista* arruinó mi infancia», declaró Reznor en una ocasión. Después de ver *La Profecía*, el pequeño Trent estaba convencido de ser el Anticristo y no dejaba de buscarse tres seises en la cabellera que lo confirmaran. Aunque le tenía mucho miedo al Demonio, realizaba ritos imaginarios para venderle su alma y, por la noche, dormía en una determinada postura para evitar exponerse a los malos espíritus^[44]. En fin, la imaginación de un niño no tiene límites y ya se sabe que la infancia determina en gran parte la personalidad que desarrollaremos en nuestra vida adulta...



Trent Reznor, artista multimedia y polifacético.

Las letras oscuras y casi psicoanalíticas de las composiciones de Reznor, ser oscuro donde los haya —¿a quién más se le podría haber ocurrido una frase como «This is the first day of my last days» («Este es el primer día de mis últimos días») para abrir su canción estrella, ‘Wish’ (Deseo)?— convierten sus canciones en vehículos para dar salida a las múltiples depresiones en las que Reznor se ve sumido y, en las que Satán es una figura literaria y el infierno no es el lugar sobre el que reina Lucifer, sino una definición del estado mental de este duende informático. Sin embargo, está claro que los siempre vigilantes padres de la Norteamérica más pacata no están por realizar interpretaciones sutiles de versos como:

I put my faith in God and my trust in you.
Now there's nothing more fucked up I could do.
(...)
I'm the one without a soul,
I'm the one with this big fucking hole.
No new tale to tell,
twenty-six years in my way to hell.

Puse mi fe en Dios y mi confianza en ti.
Ahora no hay nada más jodido que pueda hacer.
(...)
Soy aquel que no tiene alma,
soy aquel con este jodido agujero.
Ninguna historia nueva que contar,
veintiséis años en mi camino al infierno.

Nine Inch Nails, *Wish*

NIN no son satánicos, sino blasfemos. De hecho, *Pretty Hate Machine* (Bonita máquina de odio, 1989) es el único Lp —aparte de algún otro *single*— en el que

aparecen Dios y el Diablo, pero son representaciones simbólicas que sirven a Reznor para hablar de su relación con la cocaína en 'Sanctified' (Santificado):

Heaven's just a rumour she'll dispel as she walks me through the nicest parts of hell. (...) I am justified. I am purified I am sanctified. inside you.	El Cielo es sólo un rumor que ella disipará mientras me conduce a través de las mejores partes del Infierno. (...) Soy justificado. Soy purificado. Soy santificado dentro de ti.
--	--

Nine Inch Nails, *Sanctified*

O de la tortura del desamor en 'Ringfinger' (Dedo anillado):

You just left me nailed here, hanging like Jesus on the cross. I'll be dying for your sins and aiding to the cause. Ringfinger. Promise carved in stone, deeper than the sea. Ringfinger. Devil's flesh and bone. Do something for me.	Me dejaste aquí clavado, colgando como Jesús en la cruz. Estaré muriendo por tus pecados y ayudando a la causa. Dedo anillado. Promesa esculpida en piedra, más profunda que el mar. Dedo anillado. Carne y hueso del Diablo, haz algo por mí.
---	---

Nine Inch Nails, *Ringfinger*

Letras como éstas y la imaginaria gótica y siniestra de NIN —además de desmanes audiovisuales de los que daremos cuenta en el capítulo siguiente— han despertado las iras de los intransigentes. Bob Dole, candidato republicano a la Casa Blanca en las últimas elecciones norteamericanas, ha criticado duramente a Trent Reznor por sus duras letras, su uso de palabras malsonantes y, sobre todo, los temas que ocupan sus pensamientos (tortura, muerte, suicidio, sexo y asesinatos). Asociaciones como la Coalición Cristiana han llenado los servidores de correo electrónico de las personas que hablan bien de Nine Inch Nails en Internet con mensajes que exponen que «Trent es el Anticristo» y montan guardia en sus conciertos para advertir a los asistentes de que NIN están haciendo «el trabajo del Diablo». Los seguidores del grupo, por su parte, se dedican a esparcir rumores tan divertidos como que Reznor se suicidará en un concierto después de grabar su decimotercer disco y que, antes de la publicación de *Broken* (Roto) en 1992, la banda había sacado a escena a un tipo, le habían cortado los brazos y las piernas y habían violado el tronco. Como en los viejos tiempos. Oyendo todas estas críticas, resulta cuanto menos sorprendente comprobar que en toda la carrera de NIN hay una sola

canción, ‘Terrible lie’ (Terrible mentira) en la que se critica a Dios abiertamente, convirtiéndolo en interlocutor de un Trent desengañado del mundo que le rodea:

Hey, God, why are you doing this to me?
Am I not lining up to what I’m supposed to be?
Why am I seething with this animosity?
Hey God, I think you owe me a great big apology.
(...)
Hey, God, I really don’t know what you mean.
Seems like salvation comes only in our dreams.
I feel my hatred grow all the more extreme.
Hey, God, can this world really be as sad as it seems?
(...)
Hey, God, there’s nothing left for me to hide.
I lost my ignorance, security and pride.
I’m all alone in a world you must despise.
Hey God, I believed that promises,
your promises and lies.
Terrible lie.

Hey, Dios, ¿por qué me estás haciendo esto?
¿No me estoy alineando con lo que se supone?
¿Por qué me estoy enfureciendo con esta animosidad?
Hey, Dios, creo que me debes una gran disculpa.
(...)
Hey, Dios, de verdad que no sé lo que quieres decir.
Parece que la salvación sólo llegue en nuestros sueños.
Siento mi odio crecer hasta lo más extremo.
Hey, Dios, ¿puede este mundo ser tan triste como parece?
(...)
Hey, Dios, no queda nada para esconderme.
Perdí mi ignorancia, seguridad y orgullo.
Estoy totalmente solo en un mundo que tú debes despreciar.
Hey, Dios, yo creía en esas promesas,
tus promesas y mentiras.
Terrible mentira.

Nine Inch Nails, *Terrible Lie*



Terrible Lie
Nine Inch Nails

Pese a que Reznor dialoga con Dios, la canción es una crítica a la Iglesia como institución, como él mismo se ha encargado de explicar: «Hay algunas que cosas en el mundo que no me parecen muy justas, como la puta hipocresía de la religión organizada. Simplemente, no entiendo cómo la gente puede creer ciegamente en la mierda con la que se le alimenta (...). “Sé un buen chico e irás al Cielo”. Si funciona para ti, muy bien, pero no funciona para mí y eso me jode porque me gustaría que funcionara».^[45]

Como suele suceder, toda esta polémica no redundará sino en beneficio de Reznor, que se ve elevado a la categoría de mito —y a quien algunos jóvenes le consideran su mesías. El propio Reznor declaró a *Los Angeles Times*: «La música *rock* nunca pretendió ser segura. Necesita tener elementos de intriga, misterio, subversión. Tus padres deberían odiarlo. Si crees que adoro a Satán por algo que has visto en el video de ‘Closer’, en el que aparece un mono crucificado... ¡estupendo!».



Nine Inch Nails.

NIN presentaron su primer trabajo, *Down in it* (Metido en ello) en 1989 y clasificaron su álbum como Halo 1. A partir de entonces, vendrían muchos otros halos que se agrupan en tres «eras»: los cuatro primeros comprenden la era *Pretty Hate Machine*, en la que los sintetizadores ocupan un lugar primordial; los halos 5 y 6 componen la era *Broken* (Roto), que supondría un endurecimiento de las letras y el sonido y su éxito comercial. Actualmente, NIN se hallan en su tercera reencarnación: la era *The Downward Spiral* (La espiral descendente), donde la depresión suicida se adueña de los textos de la banda. Desde luego, si de alguna cosa se puede acusar a Reznor es de prolífico, puesto que ha editado diez halos (aunque no todos de larga duración) en seis años, aparte de múltiples colaboraciones y proyectos paralelos. Con un sentido del humor muy negro y muy apropiado, un seguidor de la banda definió el espíritu de las tres eras como «me odio a mí mismo y quiero follar, me odio a mí mismo y quiero matar, me odio a mí mismo y quiero morir».

El Lp *The Downward Spiral* (1994) supuso la consagración definitiva de NIN, en parte gracias a su apocalíptica actuación en el festival de Woodstock, en la que aparecieron cubiertos de barro de la cabeza a los pies a consecuencia de una pelea en broma que había tenido lugar en el *backstage*. Y es que los conciertos de NIN son cualquier cosa menos normales: a lo largo del *show* se proyectan imágenes de serpientes, explosiones, ataúdes, sangre, paisajes misteriosos y animales en diversas

etapas del proceso de descomposición; es habitual que Reznor finalice la actuación destrozando como un poseso parte de su equipo y, en una ocasión, el guitarrista David Finck tuvo que abandonar, exhausto, el escenario para recibir oxígeno.

The Downward Spiral es una pesadilla sonora con textos absolutamente depresivos y oscuros, un álbum conceptual sobre el suicidio. No es de extrañar, teniendo en cuenta el lugar en el que fue grabado: la mansión que ocupa el 10 050 de Cielo Drive y que ha pasado tristemente a la historia por los motivos que todos conocemos. A la misma casa donde cuatro miembros de la familia Manson asesinaron a Sharon Tate y sus amigos, Reznor desplazó su voluminoso estudio de grabación — según él mismo dice, sin saber de qué casa se trataba hasta el momento de alquilarla — y parió su (hasta ahora) obra maestra. Durante la producción de *The Downward Spiral* tuvo lugar un curioso incidente que ha pasado al universo de NIN como «el pollo maldito». La solista Tori Amos, amiga de Reznor, fue a visitarle a su nueva casa y, viéndole deprimido para variar, decidió animarle cocinándole un delicioso pollo al estilo casero. Después de seis horas de cocción en el horno de la mansión, el pollo no sólo estaba crudo, sino también sangrante. Tori lo explica con una frase: «Los espíritus de la casa no lo permitieron»^[46]. Demolida la vivienda por su historia siniestra, la siguiente hazaña de Trent Reznor ha sido comprar una funeraria en Nueva Orleans, para convertirla en el estudio de grabación del material de su discográfica, Nothing Records.

Otra banda que ha tenido sus más y menos con las casas encantadas es Ministry. Al Jourgensen y Clive Barker han grabado su último trabajo en un viejo prostíbulo abandonado en la carretera que conduce a Austin, en el estado de Texas. Según cuenta el dúo industrial, a raíz del asesinato de varias putas en el local la casa quedó bajo influjos maléficos sobrenaturales, y las cosas se complicaron tanto que estuvieron a punto de abandonar el proyecto. Entre los sucesos extraños de los que los ministros de las máquinas fueron testigos, destacan los siguientes: los grifos del *jacuzzi* se abrían y cerraban como por arte de magia, dejando habitaciones inundadas; se oía el fantasmagórico lamento de almas en pena bien entrada la noche; las cisternas funcionaban por sí solas; las luces se apagaban y encendían a intervalos rítmicos; salía humo de entre las tablas del suelo. Además, había tres espíritus, un hombre y dos mujeres. Cuando los Ministry se llevaban chicas a dormir, los espíritus de las prostitutas —visiblemente celosas— les arruinaban la noche encendiendo las luces y dando golpes en las puertas.

Abandonamos el terreno industrial para acercarnos a una banda de estilo bastante clasificable, aunque algunos dan por zanjada la cuestión exponiendo que realizan «metal alternativo». White Zombie, combo infernal formado en Nueva York en 1985 y cuya alma son Rob Cummings (rebautizado como Rob Zombie para el estrellato) y Shauna Reynolds (ahora Sean Yseut), han recuperado para la música la estética malvada del cómic de serie B y el gusto por la ciencia ficción y el terror cutre de bandas nacidas en los años 70 como los Misfits y The Cramps. Hasta el momento,

White Zombie —una de las bandas más interesante del panorama metálico actual— han publicado cinco discos, el primero de los cuales ya no se puede encontrar en las tiendas: *Soul-crusher* (Aplasta-almas, 1987); *Make them die slowly* (Hazlos morir lentamente, 1989); *La Sexorcisto: Devil Music Volume One* (La Sexorcisto: Música del Diablo Volumen Uno); *Astro Creep 2000: Songs of Love, Destruction and other Synthetic Delusions of The Electric Head* (Astro Reptar 2000: canciones de amor, destrucción y otras desilusiones sintéticas de la cabeza eléctrica) y un Lp de remezclas de este último álbum.

Una vez más, y como es habitual en las bandas de metal, el satanismo en White Zombie no traspasa los límites de los textos de sus canciones. Los temas que trata la banda neoyorquina obedecen al deseo de sus miembros de transmitir a sus seguidores los iconos de la cultura basura que conforman su universo particular. Es cierto que todas sus canciones nos hablan de zombies, bestias infernales, maldiciones extraterrestres y asesinos en serie, pero, al fin y al cabo, no todas las canciones han de ser de amor.

Rob Zombie ha declarado en varias entrevistas que ni él ni los miembros de su banda son satanistas ni practican vudú, a pesar de lo que su nombre pueda sugerir. El nombre de la banda viene en realidad de la película homónima interpretada en 1932 por Bela Lugosi.



Ministry, padres del rock industrial y maltratados por los fantasmas.

No obstante, Rob Zombie conecta con el *rock* satánico, aunque únicamente en el aspecto musical, ya que le gusta que la música «sea fuerte y tenga maldad». No en vano su infancia transcurrió entre cómics de terror y ciencia ficción barata, mientras sus compañeros de clase se dedicaban a actividades más sanas como el béisbol o el baloncesto: «Crecí bajo el influjo del lado oscuro de las cosas. No sé por qué, tan solo sucedió».^[47]

Aunque White Zombie tengan mucho más que ver con —estéticamente hablando— The Cramps y Misfits que con Venom o Black Sabbath, los malévolos ambientes que envuelven sus canciones y los títulos para las mismas como ‘God Slayer’ (Asesino de Dios), cuyos dos primeros versos llaman la atención del oyente del siguiente modo,

Listen to the horror of Satan sea Escucha el horror del mar de Satán

White Zombie, *God Slayer*

no ayudan al grupo a salvarse de las típicas acusaciones de satánicos. No obstante, el Diablo en White Zombie es sólo un personaje más de la galería que ilustra su mundo de tebeo de horror y ciencia ficción. Los demonios de White Zombie se acercan más a las criaturas deformes que el propio Rob dibuja —está preparando un álbum para Marvel que se titulará como su grupo— que al Lucifer mitológico al que Venom adoraban. Los diablillos de White Zombie son demonios de tinta, de mentira.



White Zombie, *freaks* siderales.

Sin embargo, unas letras tan perversas necesitaban el envoltorio promocional y escénico correspondiente. En su segundo trabajo, *La Sexorcisto*, White Zombie se adelantaron a los detractores que con toda seguridad les iban a perseguir y se tomaron la molestia de subtitularlo *Devil Music* antes de que ellos lo hicieran. La promoción del Lp incluyó pegatinas con la leyenda *Stuck on Satan* (Atrapado en Satán) y otras iniciativas más o menos demoníacas.

En lo que respecta a los conciertos, White Zombie lleva de gira uno de los montajes más poderosos y malvados de la actualidad. Rob define el escenario como «una mezcla de la granja de *La matanza de Texas* y *Blade Runner*»^[48]. El concierto se abre con el sampleado del anuncio de la muerte de Jayne Mansfield en 1967 por parte de un locutor de radio: «Murió de forma instantánea y fue casi decapitada». La

elección no es casual. Jayne Mansfield es una actriz y chica de calendario de los 50-60. Conoció a Anton LaVey en 1967 y la desgracia cayó sobre ella a partir de entonces. Acompañada por su amante, Sam Brody, aceptó la invitación del brujo de visitar su Iglesia de Satán. La actriz participó en algunos rituales satánicos oficiados por LaVey. De hecho, hay fotos de LaVey disfrazado de diablo en las que aparece Jayne arrodillada ante él y bebiendo de una copa dorada. Brody discutió con LaVey y éste le dijo que encontraría la muerte antes de un año en un accidente de coche y le dijo a Jayne que se apartara de él o también moriría. En los meses siguientes, Brody tuvo un accidente de coche del que salió ileso, uno de los hijos de Jayne fue atacado por un león, su carrera como actriz se derrumbó y casi un año después tuvo el accidente de coche en el que murió, como comenta el locutor en el sampleado de White Zombie, decapitada.

Siguen a esta introducción una serie de explosiones mientras una señal luminosa de color rojo con la leyenda White Zombie brilla intermitentemente a gran velocidad y en dos grandes pantallas se proyectan imágenes de Charlie Manson y Bela Lugosi. Durante el espectáculo, figuras disfrazadas al estilo Halloween invadirán el escenario y payasos crucificados descenderán desde la torre de luces.



Rob Zombie, artífice de universos-basura paralelos.

Toda la parafernalia de White Zombie y los lúgubres textos de sus canciones no tienen, pues, nada que ver con el satanismo pese a que de vez en cuando el Diablo haga su aparición. No son más que el producto de la mente de un adulto cuya infancia transcurrió entre siniestros tebeos, libros sobre psicópatas famosos, programas de televisión como *La Familia Adams*, *Los Monsters* y *Star Trek*, y que ocupaba su tiempo libre montando esqueletos que brillaban en la oscuridad, escuchando discos de Kiss y soñando con ser Alice Cooper: una esponja de la cultura basura norteamericana que ahora esparce sus conocimientos por todo el planeta.

Finalizamos este estudio sobre el satanismo en los años 90 con Marilyn Manson, penúltimo capítulo en la historia del *rock* satánico y uno de los fenómenos más inquietantes que han surgido de Norteamérica en los últimos años. Nunca antes una banda había confesado tan abierta y explícitamente su vinculación con el satanismo real como este grupo de metal con ramalazos industriales. No es de extrañar si tenemos en cuenta que su cantante de nombre artístico Mr. Manson, es miembro de la Iglesia de Satán. Recientemente ha sido nombrado reverendo de la misma por su

ayuda a la expansión del ideario satánico y es amigo personal de Anton LaVey, quien realiza un cameo en el vídeo de la canción ‘Dope Hat’ (Sombrero de droga).

Primera banda en ser fichada por Nothing Records, el sello de Trent Reznor, Marilyn Manson hicieron su aparición en 1995 con el Lp *Portrait of an American Family* (Retrato de una familia americana) con producción del propio Reznor. El título es muy apropiado, ya que Marilyn Manson se presenta como uno de los síntomas de la América más enferma y es un crisol en el que se funden los iconos de la cultura popular norteamericana de las últimas décadas, y de ahí su nombre: Marilyn (por la actriz Marilyn Monroe) y Manson (por nuestro viejo amigo Charlie). Sus canciones hablan de sodomía, de asesinos en serie y del fin del mundo, entre otros temas; su imagen provoca asombro y repulsión a partes iguales, y su actitud es, sencillamente, la de las superestrellas del *rock and roll*. Por definir de algún modo esta banda indefinible, Marilyn Manson recuperan el concepto de *shock-rock* que practicara Alice Cooper en los 70 y lo llevan al límite. La diferencia principal entre Alice Cooper y Marilyn Manson estriba en que aquél era un personaje inventado por Vince Furnier del cual se desprendía cuando bajaba del escenario, mientras que Mr. Manson es el satanista degenerado que aúlla en escena las veinticuatro horas del día.

Marilyn Manson fundamentan su filosofía en el satanismo —el libro favorito de Mr. Manson es *The Devil’s Notebook* (El cuaderno del diablo), de Anton LaVey, junto con *Anticristo*, de Nietzsche y *The Cat in the Hat* (El gato en el sombrero), del Dr. Seuss—, todo tipo de ideología individualista y en películas infantiles como *Charlie y la fábrica de chocolate* o *Chitty Chitty Bang Bang* a las que sólo ellos saben extraerle su lado oscuro. Y, por supuesto, en Aleister Crowley.

Man in the front got a sinister grin,
careen down Highway 666.

We wanna go, crush the slow,
at the pitchfork bends the needles grow.

My arms are wheels, my legs are wheels,
my blood is pavement.

We’re gonna ride to the Abbey of Thelema,
to the Abbey of Thelema.

Blood is pavement!

El hombre de enfrente tenía una mueca siniestra,
en coche por la autopista 666.

Queremos ir, aplastar a los lentos,
mientras la horca se dobla las agujas crecen.

Mis brazos son ruedas, mis piernas son ruedas,
mi sangre es asfalto.

Vamos a ir hasta la Abadía de Thelema,
hasta la Abadía de Thelema.

¡La sangre es asfalto!

Marilyn Manson, *Misery Machine*



Mr. Manson, con bozal.

Después de la humildad y la actitud anti-estrella de popes del *grunge* como Kurt Cobain o Eddie Vedder, Marilyn Manson han devuelto a la escena musical contemporánea la actitud altiva y distanciada de las grandes bandas de la historia del *rock*, y han vuelto a convertir los conciertos en espectáculos teatrales. No conocen límites y se exponen a serios problemas legales en actuaciones que incluyen prótesis fálicas, simulaciones de felación, autolesiones... Marilyn Manson desafían a la América mojigata incluso con las camisetas oficiales del grupo, que llevan impresa la leyenda: «Aviso: La música de Marilyn Manson contiene mensajes que matarán a Dios en vuestras mentes adolescentes. Como resultado, podríais ser convencidos para matar a vuestra mamá y vuestro papá y, eventualmente, en un acto desesperanzado de comportamiento “*rock and roll*”, suicidaros». No en vano, como auténticos satanistas que son, Marilyn Manson aparecen como la banda anti-todo.

I got the anti future plan.
Anti fascist. Anti mod.
I am the anti music god.
Anti sober. Anti whore.

Tengo el plan anti-futuro.
Anti fascista. Anti mod.
Soy el dios de la anti música.
Anti sobrio. Anti puta.

There will never be enough of anti more.	Nunca habrá bastante anti más.
I can't believe in the things that don't believe in me.	No puedo creer en las cosas que no creen en mí.
Now it's your turn to see what I hate about me.	Ahora es tu turno de ver lo que odio de mí.
Anti people now you've gone too far.	Anti gente, ahora habéis ido demasiado lejos.
Here's your antichrist superstar.	Aquí está vuestro Anticristo superestrella.

Marilyn Manson, 1996



1996
Marilyn Manson

Él trabajo que, en el momento de escribir estas líneas, pasea Marilyn Manson por escenarios de todo el planeta es un álbum con ribetes conceptuales llamado *Anticrist Superstar* (Anticristo superestrella). Por un lado es una autobiografía del Reverendo, en la que éste emplea la imagen de un gusano que se convierte en un bello ángel, aunque el resto del mundo lo ve como un demonio.

When the worm consumes the boy it's never considered rape.	Cuando el gusano consume al chico nunca se considera violación.
When they get to you...	Cuando lleguen hasta ti...
Prick your finger. It is done.	Pínchate el dedo, ya está hecho...
The moon has now eclipsed the sun...	La luna ha eclipsado ahora al sol...
The angel has spread its wings...	El ángel ha extendido sus alas...
The time has come for bitter things.	Ha llegado el momento de las cosas amargas.

Marilyn Manson, *Cryptorchid*

¿Y cuáles son estas cosas amargas? La respuesta la encontramos en la canción 'Antichrist Superstar', que repite los versos citados de 'Cryptorchid' y los amplía con:

The time has come, it is quite clear.	Ha llegado el momento, está bastante claro.
Our antichrist is almost here...	Nuestro Anticristo casi está aquí...

Marilyn Manson, *Antichrist Superstar*

No en vano el Lp se plantea también como una crónica del fin del mundo que, según Marilyn Manson, llegará muy pronto. *Antichrist Superstar* se concibe como la banda sonora del apocalipsis que él mismo producirá, como explica Mr. Manson: «Hemos combinado cabalismo hebreo, numerología, narcóticos y tecnología

informática para crear un ritual musical que produzca el apocalipsis. Si es un armagedón del subconsciente o la destrucción del tercer mundo como lo conocemos, depende del oyente».

Tomorrow's turned up dead.	El mañana ha aparecido muerto.
I have it all and I have no choice but to	Lo tengo todo y no tengo elección excepto...
I'll make everyone pay and you will see	Haré pagar a todo el mundo y verás
you can kill yourself now	que puedes matarte ahora
because you're dead in my mind.	porque estás muerto en mi mente.
(...)	(...)
Pray now, baby,	Reza ahora, nena,
pray your life was just a dream.	reza que tu vida sólo fuera un sueño.
The world in my hands, there's no one	El mundo en mis manos, no queda nadie
left to hear you scream.	para oír tus gritos.
There's no one left for you.	No queda nadie para ti.

Marilyn Manson, *Man that you fear*

El tono de pesadilla y el aire surrealista del Lp obedecen a que gran parte de su material fue compuesto a partir de pesadillas y de alucinaciones provocadas por prolongados períodos de vigilia. Como comenta el bajista Twiggy Ramirez: «Tengo pesadillas cada noche y, realmente, no soy capaz de dormir mucho. Sueño que el fin del mundo está muy cerca —o, al menos, el fin de América— y es la América Cristiana la que está provocando que esto suceda, sólo por creer lo que dice la Biblia. Creo que ellos mismos están destruyendo América porque es lo que se supone que deben hacer. No creo que esto haya de ser necesariamente malo, porque no hay ninguna dirección hacia la que América pueda ir excepto hacia abajo. Definitivamente, se va a estrellar, el águila calva morirá (...) Creo que, si eres tan anticristiano, estás simplemente ayudando a los cristianos a seguir con sus asuntos. Yo intento ser malvado para ayudar a los cristianos y que el fin del mundo llegue más rápido. Con la censura ocurre lo mismo. Cuanto más nos censuran, más malvados nos volvemos».^[49]

Marilyn Manson, lejos de ser un fenómeno minoritario, se ha convertido en una de las revelaciones de 1996, y en Estados Unidos se ha hecho con un gran número de fanáticos y fieles seguidores, gran parte de los cuales son también fans de Nine Inch Nails. Por ello han sufrido en sus carnes los ataques de diversos grupos conservadores. El Reverendo Mr. Manson está especialmente reñido con los mormones desde el 18 de octubre de 1994. En esta fecha estaba previsto que Marilyn Manson actuaran como teloneros de Nine Inch Nails en Salt Lake City pero la comunidad mormona de esta localidad ya tenía noticias de qué tipo de grupo era Marilyn Manson y había enviado una delegación a ver un concierto. No les debió gustar mucho, ya que, cuando NIN y Marilyn Manson llegaron a Salt Lake City, los mormones dijeron que los primeros podrían tocar, pero los últimos no. Trent Reznor aceptó esas condiciones, pero durante su actuación invitó a Mr. Manson a unírsele en

escena. El Reverendo apareció con un ejemplar del *Libro de los Mormones* (algo así como su Biblia) y comenzó a arrancarle las hojas mientras canturreaba: «Me quiere, no me quiere, me quiere, no me quiere». Mientras tanto, Reznor leyó la carta que le habían enviado los mormones y explicó al público por qué Marilyn Manson no habían podido actuar.

Por supuesto, toda banda de *rock* que se precie de ser satánica debe ocultar mensajes en sus canciones. Marilyn Manson no iban a ser menos y, por lo tanto, podemos encontrar ejemplos en 'Minute of Decay' (Minuto de decadencia), canción que comienza con el anuncio «This is the year, I'll fade away» (Éste es el año, me disiparé) y grabado en sentido inverso o en 'Sympathy for the Parents' (Simpatía por los padres), incluida en el EP *Smells like children* (Huele como los niños), que oculta el mensaje «What christians would call, uh, the apocalypse» («Lo que los cristianos llamaría, er, el apocalipsis»). Mr. Manson se permite incluso bromear con sus seguidores en 'Revelation #9' (Revelación 9):«Why are you playing this backwards? How you doing, how you doing. Your mother fucks the sausage. Your mother fucks the sausage» («¿Por qué estás haciendo sonar esto al revés? Cómo estás, cómo estás. Tu madre se folla a la salchicha. Tu madre se folla a la salchicha»). En la misma canción se oculta otra frase en sentido inverso: «Manson is growing, kill the pigs» («Manson está creciendo, mata a los cerdos»).



Marilyn Manson al completo.

Marilyn Manson es mucho más que un grupo de *rock* que asume un determinado papel. Marilyn Manson son los mejores embajadores que la Iglesia de Satán de Anton LaVey ha tenido jamás para difundir su ideario satanista entre los jóvenes. Aunque la mayor parte de los seguidores de la banda sólo lo sean por su música o se vean atraídos por su actitud e imagen extrema, también los hay que comulgan con la causa de LaVey o se convierten a ella tras escuchar los sermones que el Reverendo Mr. Manson, disfrazado de predicador, lanza desde un púlpito en cada concierto, verdaderas apologías del fin del mundo y resúmenes de la doctrina individualista y amoral del satanismo moderno, además de tener bastantes similitudes con las fantasías apocalípticas de Charles Manson:

«Aprecio vuestra fe en nuestra causa.

»Ahora mismo, como una Familia, como un Ejército, estamos limitados por ser una minoría. Las leyes nos atan. Pero es importante recordar: la ley es sólo lo que es popular, no lo que está bien o está mal. La Iglesia del Anticristo Superestrella de Marilyn Manson rechaza la convencionalidad moral y los patrones sociales. Como misántropos y niños tirados, NO nos dejaremos llevar por la corriente mayoritaria. Nos CONVERTIREMOS en ella. Cuando NOSOTROS nos convirtamos en mayoría, NOSOTROS decidiremos quien no pertenece.

»Asumid vuestra individualidad. Lee, mira, escucha, y haz lo que quieras. ¡PERO SÉ PRECAVIDO! No puedes obtener esta libertad sin coste alguno: debes pagar en responsabilidad. Hermanos y hermanas iluminados, ¡LIBERÁOS! Morid por vuestros PROPIOS pecados. Vended vuestra alma A VOSOTROS MISMOS: ganaréis más dinero. Invertid en VOSOTROS, y dejad fuera de la circulación a los hipócritas de la biblia-cinturón-provida-paletos-quemadiscos-fundamentalistas-golpeacigarrillos, de modo que puedan revolcarse en el Infierno de mente débil que ellos mismos se han construido. ¡Aleluya, hijos de puta!

»Hay un huracán a punto de estallar, y sólo por saber lo que sabéis tenéis una ventaja sobre los imbéciles ciegos que os rodean todos los días. De todos modos, no todo el mundo puede ser salvado. Civilizad a los que podáis y follaos al resto. Hay demasiada gente en este mundo. No es nuestra responsabilidad estar constantemente limpiando detrás de los débiles mentales. La naturaleza seguirá eventualmente su curso, y aquellos demasiado insensatos serán afortunadamente aplastados bajo las ruedas de nuestro progreso.

»América debería estar muy, muy asustada. Les ha costado aceptar al monstruo que ellos han creado. Los estúpidos que dudan sobre vosotros/mí serán, con toda seguridad, destruidos. Soy el Anticristo de todos los americanos. He predicho el pasado; soy el acusador».

SATANISMO

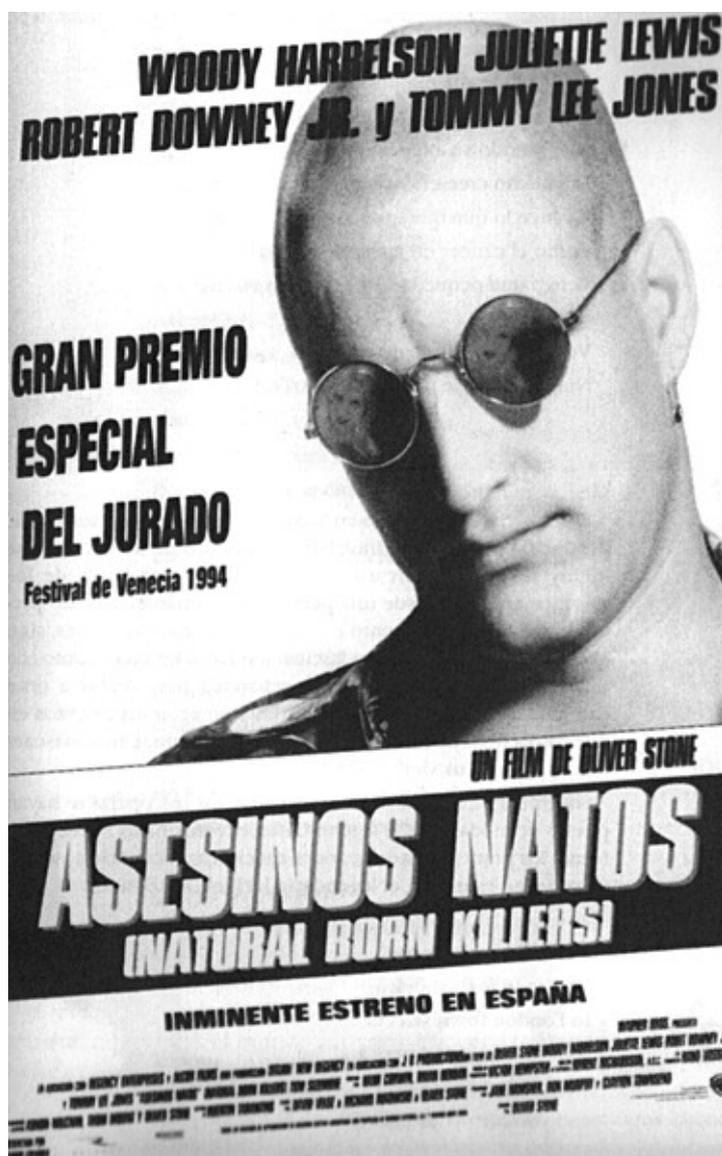
“MADE IN 90”:

PASIÓN POR LOS

PSYCHOKILLERS

A lo largo de este libro hemos podido observar cómo la figura de Satanás en el *rock* ha evolucionado o ha sido tratada desde diferentes enfoques a lo largo de los años. En la mitología cristiana, una de las principales tretas del Demonio es, precisamente, manifestarse bajo distintas apariencias. En la actualidad, la última transfiguración de Lucifer en lo que respecta a la música popular es el culto que muchas bandas norteamericanas rinden a los *psycho-killers* o asesinos en serie «made in U.S.A.».

Curiosamente, el inicio de esta revalorización de psicópatas famosos como Ed Gein, Henry Lee Lucas o Richard Ramirez coincidió con una auténtica, fiebre cinematográfica que copó las carteleras con películas sobre asesinos retorcidos. Muchas de ellas eran meros *thrillers* (*El silencio de los corderos*, *El cabo del miedo* y, más recientemente, *Seven*), pero hubo dos que se acercaron a la figura del psicópata con ánimo de estudio biográfico (*Henry*, *retrato de un asesino*, basada en la vida de Henry Lee Lucas) y con vocación de convertirlos en espectáculo para las masas (*Asesinos natos*, de Oliver Stone).



Cartel de *Asesinos Natos*, psicópatas o héroes.

Fue precisamente esta última película la que, en el año 1994, puso a los

psicópatas en el candelero presentándolos como una especie de indomables de cuyo comportamiento homicida no había más culpable que la propia sociedad moderna.

This world rejects me.	Este mundo me rechaza.
This world threw me away.	Este mundo me expulsó.
This world never gave me a chance.	Este mundo nunca me dio una oportunidad.
This world gonna have to pay.	Este mundo va a tener que pagar.
Life don't believe in your institutions.	La vida no cree en vuestras instituciones.
I did what you want me to.	Yo hice lo que queríais que hiciera.
Like the cancer in your system.	Como el cáncer en vuestro sistema.
I've got a little surprise for you.	Tengo una pequeña sorpresa para vosotros.
(...)	(...)
I'm gonna burn this whole world down.	Voy a quemar todo este mundo.
I never was a part of you.	Nunca fui parte de vosotros.
Burn!	¡Arded!

Nine Inch Nails, *Burn*

Esta canción fue incluida en la banda sonora de *Asesinos natos*, producida por Trent Reznor. NIN es sólo una de las bandas que incluyen en su repertorio alguna canción que habla de los asesinos en serie desde una perspectiva «amable», que no pretende en ningún momento condenarlos por sus acciones, sino que, al contrario, demuestra fascinación hacia los mecanismos de una mente lo suficientemente retorcida para matar a gran cantidad de personas, descuartizarlas y enterrar los pedazos en diferentes lugares (Henry Lee Lucas) o construirse una máscara con la piel de sus víctimas (Ed Gein).

Sin embargo, aunque sea ahora cuando los psicópatas se hayan puesto de moda, existen algunos antecedentes. Judas Priest quizá fueran los primeros en dedicar una canción a un conocido asesino en serie, en este caso, el legendario Jack el Destripador.

You're in for surprise.	Estás a punto para una sorpresa.
You're in for a shock.	Estás a punto para un <i>shock</i> .
In London town streets.	En las calles de la ciudad de Londres,
When there's darkness and fog,	donde hay oscuridad y niebla,
when you least expect me	cuando menos me esperes
and you turn your back,	y me des la espalda,
I'll attack.	atacaré.
(...)	(...)
All hear my warning.	Escuchad todos mi advertencia:
Never turn your back	nunca deis la espalda
on the ripper.	al destripador.
You'll soon shake with fear	Pronto temblarás de miedo
never knowing if I'm near.	sin saber en ningún momento si estoy cerca.
I'm sly and I'm shameless.	Soy astuto y no tengo vergüenza.
Nocturnal and nameless	Nocturno y sin más nombre
except for «The Ripper»	que «El Destripador»
or, if you like, «Jack the Knife»	o, si lo prefieres, «Jack el Cuchillo».

Judas Priest, *The Ripper*

Aunque de forma un tanto inocente y superficial, Judas Priest sentaron el precedente para una serie de bandas norteamericanas fascinadas por la cultura basura de su país, cultura que cuenta con una galería dedicada a estos siniestros personajes que forman parte ya de la mitología estadounidense, como el Oeste o la comida rápida.

También The Doors incluyeron en sus últimas composiciones la figura del asesino como una parte más de la radiografía de la sociedad norteamericana que fue aquel memorable *L.A. Woman*.

There's a killer on the road,
his brain's squirming like a toad.
(...)

If you give this man a ride sweet family will die.
Killer on the road.

Hay un asesino en la carretera.
Su cerebro se retuerce como un sapo.
(...)

Si subís a este hombre, la dulce familia morirá.
Asesino en la carretera.

The Doors, *Riders on the Storm*

Como puede observarse, estas primeras introducciones de la figura del asesino en el *rock* no van más allá de la mera historia de terror (Judas Priest) o la recreación de un icono norteamericano (The Doors), pero el intento de presentar a los asesinos en serie como héroes o, al menos, como personajes fascinantes por su peligrosidad y rebeldía, nacería en los años 70.



L.A. Woman, el disco en el que apareció la figura del asesino como un icono más de la cultura norteamericana.

The Cramps, padres intelectuales de White Zombie, otra de las bandas actuales que cita en sus canciones a famosos asesinos, fueron también pioneros en crear el concepto de banda enferma al construir con sus influencias (cómic *underground*, pornografía, vampiros, películas de serie B de los 50, asesinos en serie...) su propio universo temático a ritmo de *psycho-billy*. Es de sobra conocida la afición de The Cramps por el lado morboso y truculento de la vida —de hecho, cuando actuaron en Valencia, sus dos cabecillas, Lux Interior (voz) y Poison Ivy (guitarra) no desperdiciaron la ocasión de contemplar el brazo incorrupto de San Vicente Ferrer que se conserva en la catedral de la ciudad... y este interés por lo perverso llevó al cantante a reivindicar la figura de Charles Manson como estrella del *rock*, dando paso a una corriente reivindicativa que persiste en la actualidad: «*El rock and roll es alguien peligroso, un individuo que amenaza con causar irregularidades en la vida cotidiana. Debe producir interferencias en los ritmos de vida, que es lo único interesante. Sin esto, la vida sería como una alfombra, algo plano que simplemente ocurre. Así que podría decirse que Charles Manson es tan rock and roll como Eddie Cochran, quizá incluso más. Es algo que no puede juzgarse. Está por encima del bien y del mal*».^[50]

Sean Yseult, bajista de White Zombie, recogió el testigo cuando reconoció que «Manson es un demente total, pero con cierto encanto». Otros miembros de la banda

fueron más allá y afirmaron que «Charles Manson es como un mesías. Tiene carisma y sabe cómo comunicárselo a la gente».

En la misma línea se situó Trent Reznor al justificar que *The Downward Spiral* se grabara en la mansión donde Sharon Tate fue asesinada: «Yo no idolatro a Charles Manson y no admito el asesinato de gente porque eres un hippie jodido que intenta hacer un manifiesto. Pero es un interesante capítulo de la historia americana del cual fue guay formar parte».^[51]



Trent Reznor, un músico de fin de milenio fascinado por los *psycho-killers*.

Trent Reznor quizá fuese el primer artista de los 90 en acercarse de nuevo al fenómeno de los *psycho-killers*, en gran parte por la fascinación que para él tiene la violencia, pero niega que sus canciones les revistan de *glamour*: «No estoy personalmente encaprichado con los asesinos en serie. Como mucho los encuentro medianamente interesantes, siento una cierta curiosidad, pero de ningún modo deseo investirlos de *glamour*. Por vivir en la casa en la que fue asesinada Sharon Tate he conocido a todas las personas del mundo que te puedas imaginar que están obsesionadas con todo esto y han enriquecido mi punto de vista sobre el tema». Sin embargo, cuando abandonó la casa se llevó consigo la puerta frontal —en la que los asesinos escribieron la palabra «cerdo»— como recuerdo^[52]. Fuese como fuese, el ambiente que se respiraba en el 10 050 de Cielo Drive tuvo necesariamente que influir en la composición de *The Downward Spiral*, ya que en el mismo aparecen dos

canciones tituladas ‘Piggy’ (Cerdito) y ‘March of the Pigs’ (Marcha de los cerdos), aunque Reznor niega que tengan nada que ver con los asesinatos que allí tuvieron lugar.

Hey, Pig. Yeah, you.	Hey, cerdo. Sí, tú.
Hey, pig, piggy, pig, pig, pig, all my fears came true.	Hey, cerdo, cerdito, cerdo, cerdo, cerdo. Todos mis miedos se hicieron realidad.
Black and blue and broken bones you left me here, I’m all done.	Amoratoado y con los huesos rotos me dejaste aquí, estoy solo.
My little piggy needed someting new.	Mi pequeño cerdito necesitaba algo nuevo.
Nothing can stop me now.	Ya nada puede detenerme.
’Cause I don’t care anymore.	Porque ya nada me importa.

Nine Inch Nails, *Piggy*

All the pigs are all lined up.	Todos los cerdos están alineados.
I give you all that you want.	Te doy todo lo que quieras.
Take the skin and peel it back.	Coge la piel y pélala.
Now doesn’t that make you feel better?	¿No te hace esto sentirte mucho mejor?

Nine Inch Nails, *March of the Pigs*

El interés de Reznor por la violencia extrema se refleja en sus producciones audiovisuales, constantemente vetadas en la cadena televisiva MTV. Ya en sus inicios, el vídeo de *Pretty Hate Machine*, que acababa con Trent cayendo desde un edificio y, luego, yaciendo muerto sobre el asfalto mereció una investigación del FBI por su realismo. También fue muy sonada la polémica con el clip de ‘Happiness in Slavery’ (Felicidad en la esclavitud), que muestra un rosario de prácticas de tortura — casi todas ellas reales— en la persona de Bob Flanagan, un conocido masoquista que falleció recientemente a causa de una fibrosis quística. Pero la producción de Reznor que realmente nos interesa para el tema que estamos tratando es una aberración llamada *Broken*.

Broken, la película, se filmó como una historia que sirviera de nexo entre los vídeos de *Broken*, el álbum. Rodada con una cámara doméstica para darle un aire de *snuff movie*, la película comienza cuando el asesino conduce de noche por las calles de una ciudad buscando la víctima propicia, que resulta ser un hombre alto y musculoso, de aspecto militar. En el sótano de la casa del asesino, éste le ata a una silla y conecta una televisión en la que comienza el vídeo de ‘Pinion’, primera canción de *Broken*. Entre vídeo y vídeo, el asesino irá sometiendo a su víctima a las más variadas y desagradables torturas: beber gasolina, ser penetrado analmente con un puño... Finalmente, el asesino acaba a puñaladas con su víctima y, en la siguiente escena, unos policías descubren, horrorizados, la masacre mientras un vídeo nos muestra cómo el asesino mata y descuartiza a su víctima y se come su corazón.



Podemos respirar tranquilos. Si Trent Reznor se refleja en el agua, es que pertenece a este mundo.

Esa pasión por la violencia y el asesinato ha causado a Reznor algunos problemas. Trent, como Ozzy Osbourne cuando se fundieron las luces durante un concierto con Black Sabbath, también ha tenido la sensación de que intentaban asesinarle durante una de sus actuaciones. Por lo visto, una noche alguien del público le apuntaba con un rayo de láser rojo, como los que constituyen los puntos de mira de algunas armas modernas. En medio de un tema, se interrumpió y dijo: «¿Puede alguien hacerme el favor de pegarle una paliza al capullo de la luz roja antes de que le mate? Estoy esperando que alguien me vuele el brazo de un momento a otro».^[53]

Marilyn Manson también han aprendido de Reznor su gusto por los asesinos en serie, como demuestra el origen de los sobrenombres que adoptaron todos aquellos que en algún momento fueron parte de la banda: Mr. Manson (por Charles Manson), Daisy Berkowitz (por David Berkowitz, psicópata también conocido como el hijo de Sam), Zsa Zsa Speck (por Richard Speck, asesino de estudiantes de enfermería), Olivia Newton Bundy (por Ted Bundy, ejecutado en Filadelfia en febrero de 1989), Gidget Gein (por Ed Gein, caníbal psicópata de Wisconsin), Madonna Wayne Gacy

(por John Wayne Gacy, asesino de treinta y tres chico), Henry Lee Lucas (por Henry Lee Lucas), Twiggy Ralmirez (por Richard Ramírez) y Ginger Fish (por Albert Fish, caníbal asesino de niños).



El reverendo Manson, el pepito grillo de un América enferma.

Las referencias de Marilyn Manson hacia el mundo de los psicópatas son constantes. Por ejemplo, bautizaron su primera maqueta Big Black Bus (Gran autobús negro), en referencia al autobús en el que viajaba la Familia Manson y el título del primer Lp, *Portrait of an American Family* (Retrato de una familia americana) es una variación del de la película *Henry. Portrait of a Serial Killer* (Henry, retrato de un asesino). Recordemos que Marilyn Manson son los grandes opositores al sistema norteamericano y a los valores de la civilización cristiana, por lo que es normal que utilicen a los asesinos en serie como ejemplo extremo de rebeldía contra lo establecido.

Las referencias de bandas actuales a los asesinos en serie son pues, la última manifestación del mal en el rock, aunque en muchas ocasiones estas referencias sean producto de una inquietud intelectual hacia el funcionamiento del cerebro de estos

enfermos mentales (Nine Inch Nails), o su presencia obedezca a su condición de anti-héroes casi novelescos de la historia americana (White Zombie), o sean utilizados como medio de asustar y sorprender al oyente (Marilyn Manson). Esta nueva tendencia no es sino la más reciente transfiguración del Diablo en el mundo del rock, mundo al que —como hemos visto— ha ido unido desde su aparición. Y no será la última, porque el rock necesita de Satanás para seguir cumpliendo su función de agitador de conciencias, y ni la censura ni las protestas de las asociaciones cristianas conseguirán nunca que los músicos de rock sigan sintiendo una cierta simpatía por el Diablo. Al fin y al cabo, como dijo una vez Mr. Manson refiriéndose a los guardianes de la moral: «No podéis sedar todas las cosas que odiáis».

DISCOGRAFÍA INFERNAL



Para todos aquellos interesados en ampliar su discografía con obras más o menos satánicas y/o deseosos de estropear su tocadiscos intentando escuchar mensajes grabados hacia atrás, he aquí una lista de las grabaciones más recomendables y algunas de las canciones en las que se siente la sombra del Diablo:

AC/DC

- *Highway to Hell* (Atlantic, 1979): ‘Highway to Hell’, ‘Midnight Prowler’.

THE BEACH BOYS

- *20/20*: ‘Cease to exist’, canción original de Charles Manson que fue rebautizada por el grupo californiano como ‘Never learn not to love’.

THE BEATLES

Los discos en los que se hallan pistas de la trama *PID* son:

- *Rubber Soul* (Parlophone, 1965): 'I've just seen a Face', 'Girl', 'I'm looking through you', 'In my Life'.
- *Yesterday... and Today* (Capitol, 1966): 'Nowhere Man', 'Dr Robert', 'Yesterday', 'And your Bird can sing'.
- *Revolver* (Parlophone, 1966): 'Strawberry Fields forever', 'She said She said', 'Taxman', 'Eleanor Rigby', 'Yellow Submarine', 'For no one', 'Got to get you into my Life'.
- *Sargeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* (Parlophone, 1967): 'A Day in the Life', 'Sargeant Pepper's Lonely Hearts Club Band', 'She's leaving Home', 'Lovely Rita', 'Good Morning, Good Morning'.
- *Magical Mystery Tour* (Parlophone, 1967): 'I am the Walrus', 'Fool on the Hill', 'Hello Goodbye', 'Strawberry Fields Forever', 'All you need is Love'.
- *White Album* (Apple, 1968): 'Revolution 9', 'Mother Nature's Son', 'Don't Pass me by', 'Glass Onion'. También ~ existe un mensaje grabado hacia atrás entre el final de 'I'm so tired' y el inicio de 'Blackbird'.
- *Abbey Road* (Apple, 1969): 'Como together', 'You never give me your Money'.

La canción por la que se acusó a John Lennon de anticristiano es 'The Ballad of John and Yoko'.

Canciones del *White Album* que inspiraron a Charles Manson para cometer sus asesinatos son: 'I will', 'Helter Skelter', 'Piggies', 'Blackbird', 'Honey Pie', 'Don't Pass me by', 'Sexy Sadie', 'Revolution 1', 'Revolution 9'.

BLACK SABBATH

- *Black Sabbath* (Vertigo, 1970): 'Black Sabbath', 'The Wizard', 'Basically/NIB'.
- *Paranoid* (Vertigo, 1970): 'Planet Caravan', 'Iron Man', 'Electric Funeral', 'Luke's Wall/War Pigs'.
- *Master of Reality* (Vertigo, 1971): 'After forever', 'Lord of this World', 'Into the Void'.
- *Black Sabbath Vol. 4* (Vertigo, 1972): 'Cornucopia', 'Under the Sun/Every Day comes and goes', 'Supernaut'.
- *Sabbath Bloody Sabbath* (Vertigo, 1973): 'Sabbath Bloody Sabbath', 'A National Acrobat'.
- *Sabotage* (Vertigo, 1975): 'Sympton of the Universe', 'Megalomania', 'The Thrill of it all'.
- *Heaven and Hell* (Warner Brothers, 1980)
- *Born Again* (Wamer Brothers, 1983): 'Disturbing the Priest'.

- *Headless Cross* (IRC, 1989): ‘Headless Cross’, ‘Devil and Daughter’

BRUJERÍA

- *Matando Güeros* (Roadrunner): ‘Leyes narcos’, ‘Sacrificio’, ‘Matando Güeros’, ‘Seis Seis Seis’, ‘Cruza la frontera’, ‘Narcos-Satánicos’, ‘Desperado’, ‘Misas Negras (Sacrificio III)’, ‘Verga del brujo/Están chingados’, ‘Molestando niños muertos’, ‘Machetazos’, ‘Castigo del brujo’.
- *Raza Odiada* (Roadrunner, 1995): ‘Raza odiada (Pito Wilson)’, ‘Almas de venta’, ‘Sesos humanos (Sacrificio IV)’, ‘Revolución’ ‘Padre Nuestro’, ‘La ley del plomo’, ‘Hermanos Menéndez’, ‘Ritmos satánicos’.

CHARLES MANSON

- *Lie: the Love and Terror Cult* (editado en 1971, aunque grabado en 1968 en el estudio de Dennis Wilson).
- *The Manson Family sings*. Colección de canciones de Manson interpretadas por varios miembros de su clan.
- *Live at San Quentin* (1984). Canciones grabadas por Charles Manson en la cárcel.
- *Commemoration* (White Devil Records, 1994). Edición especial para celebrar el 60 cumpleaños de Manson.

DANZIG

Glenn Danzig continúa en la actualidad su carrera en solitario compaginándola con su labor como dibujante —excelente— de tebeos satánicos.

- *Danzig* (American Recordings, 1988)
- *Danzig II-Lucifuge* (1990)
- *How the Gods kill* (1992)
- ‘Thrall’/‘Demonsweatlive’ (EP, Def American, 1993)
- *Danzig 4* (1994)
- *Blackacidevil* (Hollywood Records, 1996)

THE DOORS

- *L. A. Woman* (Elektra, 1971): 'Riders on the Storm'.

THE EAGLES

- *Hotel California* (Elektra/Asylum, 1976): 'Hotel California'.

GUNS N' ROSES

- *The Spaghetti Incident* (Geffen, 1994): versión de 'Look at your Game, Girl', de Charles Manson.

IRON MAIDEN

- *The Number of the Beast* (EMI Odeon, 1982): 'The Number of the Beast'. Este es su tema y disco más claramente satánicos, pero a lo largo de su discografía pueden encontrarse otros ejemplos de letras lúgubres.

JANE'S ADDICTION

- *Ritual de lo Habitual* (Warner Brothers). En la contraportada aparecen diversos objetos que se utilizan en los rituales de santería.

JUDAS PRIEST

- *Sad Wings of Destiny* (Gull, 1976): 'Genocide', 'The Reaper'.
- *Sin after Sin* (CBS, 1977): 'Sinner'.
- *Stained Class* (CBS, 1978): 'Better by you better than me', 'Saints in Hell', 'Savage'.
- *Screaming for Vengeance* (CBS, 1982): 'Devil's Child'.
- *Painkiller* (CBS, 1990): 'Hell Patrol'.

LED ZEPPELIN

- *Led Zeppelin IV* (también conocido como *Symbols*) (Atlantic, 1971): ‘Stairway to Heaven’.
- *Houses of the Holy* (Atlantic, 1973). Presenta una ilustración en el interior en el que un hombre ofrece a una niña como sacrificio al Sol.
- *Physical Graffiti* (Swan Song, 1975). A una de las ventanas de la portada se asoma Aleister Crowley.
- *Presence* (Swan Song, 1976): ‘Nobody’s Fault but mine’.
- *In through the Outdoor* (Swan Song, 1979): La introducción de ‘In the evening’ pertenece al material que grabó Page para la banda sonora de *Lucifer Rising*.
- Fragmentos de la banda sonora de *Lucifer Rising* compuestos por Jimmy Page.

MARILYN MANSON

- *Portrait of an American Family* (LP, Nothing/Interscope, 1994)
- *Lunchbox* (EP, Nothing/Interscope)
- *Smells like Children* (EP, Nothing/Interscope, 1995)
- *Antichrist Superstar* (LP, Nothing/Interscope, 1996)

THE MISFITS

Todas sus canciones hacen referencia a temas truculentos y pueden encontrarse repartidas en los siguientes trabajos:

- *Better dead on Red* (EP editado por ellos mismos en 1978)
- ‘Horror Business’/‘Teenagers from Mars’/‘Children in Heat’ (EP, 1979)
- ‘Night of the Living Dead’/‘Where Eagles dare’/‘Rat Fink’ (EP, 1979)
- *3 Hits from Hell* (LP, 1981)
- *Walk among us* (LP, Ruby Records, 1981)

MOTLEY CRÜE

- *Shout at the Devil* (Elektra/Asylum, 1983): ‘In the Beginning’, ‘Bastard’, ‘Red hot’, ‘Looks that kill’, ‘God bless the Children of the Beast’, versión de ‘Helter Skelter’.

- *Theatre of Pain* (Elektra/Asylum, 1985): ‘Save our souls’.

NINE INCH NAILS

- *Pretty Hate Machine* (Halo 2: TVT, 1989): ‘Sanctified’, ‘Ringfinger’, ‘Terrible Lie’, ‘Kinda I want to’, ‘The only Time’.
- *Broken* (Halo 5: TVT/Interscope/Nothing, 1992): ‘Wish’, ‘Last’.
- *The Downward Spiral* (Halo 8: TVT/Interscope/Nothing, 1994): ‘Piggy’, ‘March of the Pigs’, ‘Heresy’.
- *B.S.O. Natural Born Killers* (Warner, 1994): ‘Burn’.

OZZY OSBOURNE

- *Blizzard of Ozz* (Jet, 1980). El LP de debut de Ozzy incluye ‘Suicide Solution’, la canción por la que fue demandado a causa del suicidio de un adolescente.
- ‘Mr. Crowley’ (*single*, 1980)
- *Diary of a Madman* (Jet, 1981)
- *Speak of the Devil* (Jet, 1982)
- *Bark at the Moon* (EPIC, 1983)
- *The Ultimate Sin* (EPIC, 1986)
- *No Rest for the Wicked* (EPIC, 1988)

ROBERT JOHNSON

- *The Complete Recordings of Robert Johnson* (Columbia, 1990): ‘Hell Hound on my trail’, ‘Me and the Devil Blues’.

THE ROLLING STONES

- *Their Satanic Majesties Request* (Decca, 1967). Este LP supuso el inicio de la leyenda satánica de los Stones.
- *Beggars Banquet* (Decca, 1968): ‘Jumpin’ Jack Flash’, ‘Sympathy for the Devil’.
- *Let it bleed* (Decca, 1969): ‘Monkey Man’, ‘Midnight Rambler’.
- *Sticky Fingers* (Rolling Stones, 1971). Álbum dedicado casi por entero a la

apología de la heroína.

- *Exile on Main Street* (Rolling Stones, 1972): ‘Soul Survivor’.
- *Goat’s Head Soup* (Rolling Stones, 1973): ‘Dancing with Mr D.’, ‘Winter’.
- *Tattoo you* (Rolling Stones, 1981). Este LP supuso una recuperación de la imaginería diabólica en el diseño de su carpeta interior y en la portada del single ‘Start me up’.

SAMHAIN

Este segundo proyecto de Glenn Danzig tras los Misfits ahondó en la vena satánica en varios álbumes; entre ellos destacan:

- *Initium* (1984)
- *November-Coming-Fire* (1986)

SLAYER

- *Show no Mercy* (Metal Blade/Roadrunner, 1984). Todas las canciones son satánicas.
- *Hell awaits* (Metal Blade/Roadrunner, 1985). Todas las canciones son satánicas.
- *Reign in Blood* (Def Jam/Geffen, 1986). Excepto ‘Epidemic’, todas las canciones son satánicas y/o siniestras.
- *South of Heaven* (Def Jam/Geffen, 1988). Todas las canciones son sangrientas/satánicas/macabras excepto ‘Behind The Crooked Cross’, ‘Mandatory Suicide’ y ‘Ghosts of War’.
- *Seasons in the Abyss* (Def Jam/Geffen, 1990): ‘Spirit in Black’, ‘Dead Skin Mask’, ‘Temptation’, ‘Born on Fire’.
- *Divine Intervention* (Def Jam/Geffen, 1994): ‘Sex, murder, art’, ‘Divine Intervention’, ‘Circle of Beliefs’, ‘SS-3’, ‘Serenity in murder’, ‘213’.

VENOM

- ‘In League with Satan/Live like an Angel (Die like a Devil)’ (Single, Neat Records).
- *Welcome to Hell* (Neat Records, 1981). Excepto ‘Angel Dust’ y ‘Red Light Fever’, todas las canciones son satánicas.

- *Black Metal* (Neat Records). Sólo 'Teacher's Pet' no trata del Diablo.
- *At War with Satan* (Neat Records). Todas las canciones son satánicas.
- *Possessed* (Neat Records, 1985). Todas las canciones son satánicas, excepto 'Powerdrive' y 'Voyeur'.

WHITE ZOMBIE

- *Soul Crusher* (Silent Explosion, 1987)
- *Make them die slowly* (Caroline, 1989): 'Acid Flesh', 'Demon Speed', 'Murder World', 'God Slayer'.
- *La Sexorcisto: Devil Music Volume One* (Geffen, 1992): 'I am Legend', 'Cosmic Monsters, Inc.', 'Soul-Crusher', 'Spiderbaby (Yeah, Yeah, Yeah)'.
- *Astro Creep 2000: Songs of Love, Destruction and other Synthetic Delusims of The Electric Head* (Geffen, 1995): 'Creature of the Wheel', 'Super-Charger Heaven', 'Electric Head Pt. 2 (The Ecstasy)', 'Electric Head Pt. 1 (The Agony)', 'El Phantasma & the Chicken-Run Blast-O-Rama', 'I, Zombie', 'Real Solution #9', 'Blur the Technicolor'.

BIBLIOGRAFÍA

- Bugliosi, Vincent: *Manson*. Ed. Bruguera, 1976.
- Cabezas, Gus: *Las mejores portadas de discos*. Ed. La Máscara, 1996.
- Díaz, Carlos: *El reinado Zeppelin*. Especial Popular 1, n.º 138.
- Fabián, Juan A.: *Iron Maiden*. Ed. La Máscara, 1994.
- Hopkins, Jerry y Sugerman, Danny: *No one here gets out alive*. Plexus Publishing, 1980.
- Jones, Dylan: *Jim Morrison - Dark Star*. Ed. La Máscara, 1991.
- Juliá, Ignacio: *The Cramps. Hermosos monstruos*. Ed. La Máscara, 1994.
- Labán, René: *Música rock y satanismo*. Ed. Obelisco, 1990, 2.ª edición.
- Llorente, Jesús: *Led Zeppelin*. Ed. La Máscara, 1996.
- Putterford, Mark: *AC/DC. Sacudida al sistema*. Ed. La Máscara, 1992.
- Troquel, Luis y García, José E.: *Guía aproximativa a los Rolling Stones*. Ed. La Máscara, 1995.
- Vega, Inés: *Jim Morrison y The Doors*. Ed. Cátedra, 1991.

Notas

[1] El álbum *The Beatles* (1968), fue publicado sin título y con la portada totalmente de color blanco. Se le suele referir habitualmente como “*White Album*”. (N. ed. digital). <<

[1] Laban, René: *Música rock y satanismo*, pág. 80. <<

[2] Laban, René: *Música rock y satanismo*, pág. 80. <<

[3] Troquel, Luis y García, José E.: *Guía aproximativa a los Rolling Stones*, pág. 21.

<<

[4] Siempre según Laban, René: *Música rock y satanismo*, pág. 104. <<

[5] De nuevo, según Laban, René: *Música rock y satanismo*, pág. 104. <<

[6] No obstante, deseo dejar claro que lo anteriormente expuesto son conclusiones personales a las que he llegado fruto de mi investigación en torno a los Rolling Stones, ya que en ninguna de las obras que he consultado ni en las páginas WEB que he visitado se comenta ni con profundidad ni con detalle esta faceta del grupo. Dejo al lector, por tanto, la elección de estar de acuerdo o disentir con esta opinión. <<

[7] Troquel, Luis y García, José E.: *Guía aproximativa a los Rolling Stones*, pág. 38.

<<

[8] Laban, René: *Música rock y satanismo*, pág. 105. <<

[9] Según la versión considerada como definitiva. Al principio se habló de suicidio, pero la interpretación oficial fue «accidente». En 1983, otra hipótesis hablaba de un ajuste de cuentas a manos de traficantes. <<

[10] «Brown sugar», literalmente «azúcar moreno» es la expresión con la que Jagger se refiere en esta canción a Marsha Hunt, una amante negra con la que tendría su primera hija, Karis. Al mismo tiempo, es la expresión con la que se denomina en argot un tipo de heroína. <<

[11] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 254. <<

[*] Concretamente, el que asoma arriba por la izquierda. (*N. ed. digital*). <<

[12] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 243. <<

[13] Bugliosi, Vincent: *Manson*, págs. 243 y 244. <<

[14] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 218. <<

[15] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 112. <<

[16] Veintiocho según figura en la página WEB de la forense Deborah K. Fillmer <<

[17] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 67. <<

[18] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 70. <<

[19] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 93. Sin embargo, como se ha comentado más arriba, la investigación revelaría posteriormente que Charlie había estado en la casa cuando en marzo de 1969 y había hablado con Rudi Altobelli y Shahrokh Hatami, cuya actitud desconfiada y brusca podría haber ofendido a Manson y haberle creado cierto rencor hacia la casa. <<

[20] Así lo contaron Brooks Poston y Paul Watkins a Bugliosi, según figura en la página 248 de su libro. <<

[21] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 251. <<

[22] Según le contó el minero Brooks Poston al *sheriff* del condado de Inyo, Don Ward. Dicho testimonio aparece en la página 236 del libro de Bugliosi. <<

[23] Bugliosi también afirma haber escuchado la palabra, a los dos minutos y treinta y cuatro segundos de la canción, inmediatamente después del ruido de la multitud. Sin embargo, yo sólo he encontrado un susurro siseante que sólo puede identificarse con «arise» si realmente es eso lo que se desea oír. <<

[*] Esta expresión, que no aparece en la reproducción escrita de la letra, pero sí puede oírse claramente en la canción, fue interpretada por Manson como una señal de que, tras un período de duda, The Beatles habían decidido apoyarle en la destrucción de los «cerdos». <<

[24] Según declaró Poston Brooks a Vincent Bugliosi, como aparece reflejado en la página 239 del libro de éste. <<

[25] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 470. <<

[26] Bugliosi, Vincent: *Manson*, pág. 471. <<

[27] Según relata César Martín en su sección «No me Judas Satanás», del n.º 273, la revista *Popular 1*. <<

[28] Diaz, Carlos: *El reinado Zeppelin*, pág. 13. <<

[29] Según César Martín en su «No me Judas Satanás» del n.º 273 de la revista *Popular 1*. <<

[30] Cabezas, Gus: *Las mejores portadas del rock*, pág. 77. <<

[31] Cabezas, Gus: *Las mejores portadas del rock*, pág. 77. <<

[32] Laban, René: *Música rock y satanismo*, págs. 89-91. <<

[33] Llorente, Jesús: *Led Zeppelin*, pág. 45. <<

[34] Llorente, Jesús: *Led Zeppelin*, pág. 52. <<

[35] El texto completo de esta entrevista de Harry Karaolides puede encontrarse en el *Metaverse site* de la red de redes. <<

[36] Cabezas, Gus: *Las mejores portadas del rock*, pág. 12. <<

[37] El autor es Mihail Bulgákov. Es el mismo libro que Marianne Faithfull prestó a Mick Jagger y en el que éste se inspiró para escribir la letra de 'Sympathy for the Devil' (N. del A.). <<

[38] René Laban recoge esta teoría y otras relacionadas con ella en su libro *Música rock y satanismo* y va más allá cuando explica, basándose en Julius Évola, el efecto que el *rock* tiene en los jóvenes con su supuesta procedencia de la música ritual negra, cuyas estructuras rítmicas están destinadas a provocar un éxtasis ininterrumpido (págs. 70-74). También puede encontrarse información sobre el tema en el capítulo «Los mensajes subliminales» del mismo libro. <<

[39] Laban, René: *Música rock y satanismo*, págs. 50-51. <<

[40] Fadiman, Anne: *Heavy Metal Mania*, Life Magazine 12/84, pág. 112. <<

[41] Extracto del artículo *El rock causa un apuñalamiento*, de la Asociación de la Prensa de Canadá, fechado el 26 de septiembre de 1984. <<

[42] René Laban, citando a Paul Regimbal, cuenta otra versión en las páginas 7 y 8 de su libro *Música rock y satanismo*, según la cual Vincent Furnier declaró:

«Hace algunos años, asistía a una sesión de espiritismo en la cual Norman Buckley suplicó al “espíritu” que se hiciera oír. Efectivamente, el “espíritu” se manifestó y me habló. Me prometió a mí y a mi grupo musical la gloria, la dominación musical en la música *rock* y la riqueza en abundancia. Lo único que me pidió a cambio era mi cuerpo, para tomar posesión de mí. A cambio de la posesión de mi cuerpo, he llegado a ser célebre en el mundo entero. Para lograrlo, tomé el nombre bajo el cual se me identificó en aquella sesión. Así se me conoce mundialmente por Alice Cooper». <<

[*] Bajo esta denominación común incluyo no sólo a bandas formadas en la vorágine *heavy* de la pasada década sino también a bandas que, como Kiss, ya estaban en activo en los años 70 pero han pasado a la historia como parte del movimiento metálico de los 80. <<

[43] No recuerdo las palabras exactas, pero en esta onda se enmarcaban las declaraciones de uno de los miembros de Napalm Death en un reportaje sobre el metal de los 90 que emitió el programa Metrópolis a principios de la década. <<

[44] Heath, Chris: *El arte de la oscuridad*, artículo sobre Trent Reznor en Internet (www.nothing.nin.net). <<

[45] Sanner, Stacey: *Retrato de un Nine Inch Nail*, artículo del 31 de julio de 1990 al que se puede acceder en Internet en la dirección www.nothing.nin.net <<

[46] Heath, Chris: *El arte de la oscuridad*. <<

[47] Wheaton, Alex: *El retorno del Zombie*, artículo aparecido en *DB Magazine*. <<

[48] Engleheart, Murray: *White Zombie: coches monstruosos y música monstruosa*, artículo aparecido en el número de octubre de 1995 de la revista *RIP*. <<

[49] Extracto de una entrevista de Thomas J. Orwatt que aparece en Internet. <<

[50] Juliá, Ignacio: *The Cramps. Hermosos monstruos*, pág. 50. <<

[51] Extracto de una entrevista publicada en *Guitar World* en abril de 1994. <<

[52] Según aparece en una entrevista titulada *Hablando sobre nada con Went Reznor* en Internet a la que se puede acceder en la dirección www.nothing.nin.net <<

[53] Heath, Chris: *El arte de la oscuridad*. <<