

MIGUEL ÁNGEL BARGUEÑO

LAS
CHICAS
SON
Rockeras

EL PODER FEMENINO
EN LA MÚSICA

LIBROS CÚPULA

MIGUEL ÁNGEL BARGUEÑO

LAS
CHICAS
SON
Rockeras

EL PODER FEMENINO
EN LA MÚSICA

LIBROS CÚPULA

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© del texto: Miguel Ángel Bargueño
Iconografía: Grupo Planeta
Diseño de cubierta: Planeta Arte & Diseño

Primera edición: febrero de 2019

© Editorial Planeta, S. A., 2019
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Libros Cúpula es marca registrada por Editorial Planeta, S. A.
www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-480-2543-4
D. L. B. 28.325-2018

Impresión: Liberdúplex
Impreso en España – *Printed in Spain*

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

ÍNDICE

Introducción	9
1. Es un mundo de hombres	19
2. Las chicas de la primera fila	73
3. Guapas, sexis, perfectas, elegantes	97
4. Detrás del escenario	125
5. Reinas del ruido	143
6. Hablando de una revolución	185
7. Orgullo negro y poder de la mujer	209
8. Viva la diva	265
9. La alternativa femenina	319
10. Las mujeres en el rock español	367
Epílogo: futuro de color violeta	403
Agradecimientos	411
Índice onomástico	413
Biografía	437



1. ES UN MUNDO DE HOMBRES

*Me peleé con hombres y pegué a mujeres. Por eso siempre
estoy hablando de la paz, ya ves.*

John Lennon¹¹

El 2 de julio de 1956, Elvis Presley grabó en Nueva York una canción titulada «Hound dog», su tercer single para RCA tras descollar en la modesta Sun Records de Memphis, con «Don't be cruel» en la otra cara. Los dos anteriores («Heartbreak hotel» y «I want you, I need you, I love you») habían llegado al número uno en las listas nacionales de pop de Estados Unidos. Todos anhelaban que la trayectoria de la gran sensación del rock and roll siguiera su camino ascendente, de modo que cada nuevo single se escogía con lupa para no errar. «Hound dog» lo eligió el propio Elvis.

Fue una selección lógica: llevaba meses abriendo o cerrando sus conciertos, para delirio de sus fanes. Gran consumidor de música antes que cantante —y ferviente admirador de la que hacían

11. Sheff, David. *Playboy Interview: John Lennon and Yoko Ono*. *Playboy*, septiembre de 1980.

los negros—, un adolescente Elvis se había comprado el single original, de 1952, grabado por una vocalista de rhythm and blues (R&B) llamada Big Mama Thornton. Aunque, a decir verdad, lo que le animó a incluirla en su repertorio fue escuchar la versión más rápida y gamberra de Freddie Bell & the Bellboys, de 1955.

El original de Big Mama Thornton (su verdadero nombre, Willie Mae Thornton), publicado en febrero de 1953 por el pequeño sello Peacock Records, llegó en abril de ese año al número uno de la lista de R&B de *Billboard* (la revista de la industria musical estadounidense, cuyas clasificaciones de popularidad son consideradas las oficiales en aquel país), donde permaneció siete semanas. «No eres más que un sabueso, husmeando en mi puerta, puedes menear el rabo pero no voy a darte de comer», decía la letra de este tema escrito por unos entonces principiantes Jerry Leiber y Mike Stoller —quienes en los años siguientes encadenarían una hilera de éxitos, empezando por la celeberrima «Jailhouse rock», de Elvis Presley (1957)—. Fue el único tema digno de mención en la escueta discografía de Big Mama Thornton. Pero aquella primera grabación es un hito en la historia del rock, por cuanto lo que ocurrió tras su lanzamiento refleja a las claras lo que ya en esa época significaba ser mujer y dedicarse a la música.

Con «Hound dog» sucedieron dos cosas muy significativas. La primera fue que, a raíz del single de Big Mama Thonton, la radio se pobló de canciones compuestas a modo de réplica interpretadas por hombres. Una de ellas fue «Bear cat» (1953), cantada por Rufus Thomas (con el reclamo «La respuesta a “Hound dog” impreso en la etiqueta); otra, «Rattlesnake» (1953), de John Brim (que tuvo que ser retirada de las estanterías por su discográfica, Chess Records, por temor a una demanda de plagio por parte de Leiber y Stoller). Innegablemente, Thomas y Brim trataban de sacar tajada de la repercusión de «Hound dog», pero, de fondo, se intuía el intento de demostrar que los hombres tenían la última palabra en este como en cualquier asunto.

El otro acontecimiento que deparó el único *hit* de Big Mama Thornton fue la versión de Elvis. Más rápida, más sexi, adaptada a los cánones del novedoso rock and roll, tuvo un acogida ex-

cepcional. Llegó al número uno en la lista de ventas en tiendas de *Billboard* (no en la lista general, que contemplaba también la exposición en radio), así como en las de R&B y música country, y al número dos en el Reino Unido. Hubo curiosos que se interesaron por la grabación previa de Thornton, pero esta declaró que aunque de «Hound dog» llegaron a venderse dos millones de copias, ella solo recibió «un cheque por valor de 500 dólares». ¹²

Prácticamente, a todos los efectos, «Hound dog» es una canción de Elvis Presley; fenomenalmente interpretada, el Rey del Rock se apropió de ella, lo que tuvo el efecto secundario indeseado de enviar al ostracismo para siempre a su cantante original, Big Mama Thornton, quien en 1957, una vez amortizada, fue despedida de su compañía y se vio relegada a actuar de tarde en tarde en pequeños festivales hasta su muerte, en 1984, con cincuenta y siete años, víctima de complicaciones de corazón e hígado probablemente derivadas de su adicción al alcohol, que dejó a la mujer rolliza de su juventud reducida a un saco de huesos.

EL BIG BANG DEL ROCK

Puede parecer paradójico, pues la música rock ha sido, desde sus inicios, símbolo de rebeldía y modernidad, cuando no, directamente, vehículo de reivindicaciones sociales. El rock, recordemos, se llenó en los años sesenta de encendidas diatribas pacifistas y odas a la igualdad racial. Se podría elaborar una larguísima lista de Spotify de canciones que pregonan la conciencia ecológica. Así pues, uno buscaría antes trazas de primacía masculina en sectores que encajan mejor en la idea de lo «tradicional» (en el sentido de rancio, casposo y trasnochado) que en cualquiera de las manifestaciones del rock. Se supone que los seguidores de esta música, que durante décadas ha exasperado a padres y cantado las cuarenta a políticos, están en la onda, van siempre un paso por delante. No aceptarían de sus ídolos (ni de la industria que hay

12. Gaar, Gillian G. *She's a rebel. The history of women in rock and roll*. Seal Press, 2002.

detrás) ideas retrógradas. Es música juvenil, y si alguien puede ser el motor del cambio son los jóvenes y no los adultos apoltronados. Sin embargo, una evidencia cae por su propio peso: el rock es producto de su tiempo.

«Un mundo del hombre», cantaba James Brown («It's a man's man's man's world», 1966) y la frase puede aplicarse a una música que lleva adherida a nuestras emociones desde mediados de los cincuenta. El modo en que el rock ha tratado a las mujeres oscila entre la falta de confianza hacia sus capacidades y el desprecio total. Algo que puede constatarse a través de las obras y de las vidas de los protagonistas. De sus canciones —sus letras— y sus actitudes.

Da igual por dónde empecemos la historia. Hay consenso en marcar 1954 como fecha de nacimiento del rock: en mayo de aquel año salió a la venta el single «Rock around the clock», de Bill Haley & His Comets. No puede decirse que fuera la primera canción de rock recogida en un disco, pero tampoco puede decirse que no lo fuera. Porque, ¿quién dirimía entonces qué era rock y qué no? Para algunos, el tema «Rocket 88», de Ike Turner (1951), había sido el acta fundacional del género. El propio Bill Haley llevaba grabando con sus Comets desde 1952. Mezcla, por definición, de R&B, pop y country, el rock podía ser cualquier cosa que tuviera al menos dos de esos tres ingredientes. Y a lo largo de 1954 se sucedieron en los primeros puestos de las listas versiones de corte pop de éxitos del terreno del R&B, empezando por «Sh-boom», popularizado en agosto de 1954 por The Crew-Cuts —un impoluto cuarteto de encorbatados chicos blancos— pero original de The Chords —un vibrante cuarteto de chicos negros no menos encorbatados—. Entre unos y otros se estaba dando forma a un nuevo sonido (el rock) que, a diferencia de los imperantes hasta entonces, era tan excitante que servía a los jóvenes para marcar distancias con la generación anterior.

Lo que sí fue «Rock around the clock» fue el Big Bang del rock; la gran explosión. Llegó al número uno en la lista de ventas de música pop de Estados Unidos, aunque en julio de 1955, más de un año después de su lanzamiento, y gracias al empujón

internacional que le dio la película *Semilla de maldad* (Richard Brooks, 1955). La canción sonaba durante los títulos de crédito iniciales y seguía brincando mientras la cámara seguía a Glenn Ford en su periplo por la calle y su entrada en el colegio público donde se disponía a debutar como profesor; un colegio donde, en un claro guiño a la nueva fiebre juvenil, reinaban los tupés y los chavales bailaban rock and roll.

Conviene no pasar de largo ante el hecho de que la cara B de «Rock around the clock» era una elaborada fantasía masculina titulada «Thirteen women (and only one man in town)». Escrita y grabada primero (a principios de 1954) por el guitarrista y cantante de jazz y R&B Dickie Thompson (con el título original de «Thirteen women and one man»), contaba, en primera persona, el sueño del protagonista, según el cual, tras un desastre nuclear, su ciudad quedaba habitada solo por trece mujeres... y él. El harén se deshacía por satisfacer sus necesidades. «Tenía dos chicas por la mañana asegurándose de que estaba bien alimentado. Y, créedme, una endulzaba mi té y la otra ponía mantequilla en mi pan», canta de forma harto incongruente Bill Haley, ya por entonces un mofletudo padre de familia. «Dos chicas me daban el dinero, dos chicas me hacían la ropa (...) Pensé que estaba en el cielo y todos estos ángeles eran míos», proseguía. Significativo: el primer gran single de la historia del rock, el que le dotó de repercusión universal, contenía (en su cara B) un tema que presentaba a la mujer sumisa y al servicio del hombre.

HIJOS DEL POP, EL COUNTRY Y EL BLUES

Antes de 1954 —y antes, por tanto, de que el rock embarullase los estilos—, la música popular en Estados Unidos, principal potencia industrial tras la Segunda Guerra Mundial, se dividía en tres compartimentos estancos: el pop, el R&B y el country and western. Era como estaba organizada la sociedad: los blancos, los negros y la amplia población rural blanca del interior. Cada estilo poseía sus propios artistas, sus compañías discográficas, sus medios de comunicación, sus listas de éxitos, su público.

Producido por grandes compañías, conocidas como *majors* (Capitol, RCA, Columbia, Decca, Mercury), alguna de las cuales fabricaba sus propios equipos de música, el pop era el apartado más grande. Su plantel estaba plagado de cantantes de ojos azules, impecablemente vestidos, que interpretaban gozosas melodías —algunas importadas del jazz— con letras basadas en un imaginario de ángeles, paraísos, bodas y amor eterno. Nombres: Frank Sinatra, Perry Como, Kay Starr, Joni James, Eddie Fisher...

En el otro extremo se situaba el *rhythm and blues*, que como su nombre indicaba, consistía en una versión rítmica (más o menos vigorosa) del blues, la música negra de Estados Unidos por antonomasia. Los afroamericanos la consideraban *su* música, hasta el punto de que, hasta 1949, la industria se refería a ella como *race music*, o «música de raza». La grababan y comercializaban pequeñas compañías independientes (o *indies*), algunas de las cuales, como Atlantic o Imperial, no tenían nada que envidiar a las *majors* en cuanto a tamaño y potencial. Johnny Otis, Joe Turner, The Dominoes, los primeros (y mejores) Drifters, Ray Charles, Bo Diddley o Ivory Joe Hunter se contaban entre sus puntales. Sus letras no eran tan pulcras. «Iba directamente sobre sexo, sin eufemismos sobre corazones y rosas. Muchas veces, de hecho, era totalmente obsceno.»¹³ Su contenido subido de tono y el hecho de que fuera fantástico para bailar propiciaron que los jóvenes blancos comenzaran a aficionarse al R&B. Hubo quien se percató de ello, como Alan Freed, un espabilado DJ de Cleveland que, en vista del inusitado interés, en 1951 empezó a organizar festivales de R&B. «Estos espectáculos contenían artistas negros pero apuntaban predominantemente a audiencias blancas, y, para evitar lo que él denominaba “el estigma racial de las viejas clasificaciones”, Freed prescindió del término R&B e inventó la expresión “rock and roll”.»¹⁴ O, mejor dicho, la aplicó a esta nueva música, ya que el término ya existía: se había usado anteriormente en canciones de la música negra, como «Rock and roll» (1949), del saxofonista Wild Bill Moore.

13. Cohn, Nik. *Awophopaloooop alopbamboom. Pop from the beginning*. Paladin, 1972.

14. Cohn, Nik, *Ibid.*

«A principios de los cincuenta, la radio pop estaba dominada por *crooners* como Perry Como y Andy Williams. Alan Freed se dio cuenta de que la juventud americana estaba desencantada con esta música porque era difícil de bailar.»¹⁵ En 1954, Freed cambió Cleveland por Nueva York, donde trasladó las emisiones de su programa, *The moondog show*. Cuando un músico callejero llamado Louis *Moondog* Harris lo demandó por el uso del apelativo, Freed tuvo que elegir otro nombre. *Alan Freed's Rock and roll show* fue el elegido.

Por último, estaba el country, una vertiente de la música folk de Estados Unidos. A pesar de reflejar exclusivamente la realidad de la vasta América rural, los consumidores de la ciudad no eran ajenos a ella, gracias a las películas y series de televisión ambientadas en el Lejano Oeste. Tanto es así que muchos la denominaban música «de vaqueros» o *hillbilly* (rústica o, en un tono peyorativo, cateta). Hank Williams, Eddy Arnold, Ernest Tubb, Bob Willis, Gene Autry o Roy Rogers eran algunos de sus exponentes. En función de su lugar de origen, el country podía acoger canciones religiosas, campestres, marineras o de mineros. A pesar de su carácter fuertemente conservador, a mediados de los cincuenta se vio envuelta en el tumulto junto al pop y el R&B, debido, sobre todo, al hecho de que algunos de los primeros intérpretes de rock procedían del country (Bill Haley, sin ir más lejos, y su primer grupo, The Saddlemen).

¿Qué ocurrió hacia 1954 para que se formara semejante cóctel de estilos? Ni más ni menos que la irrupción de un nuevo modelo de consumidor: los jóvenes de posguerra. Hasta finales de la década anterior, hijos y padres se deleitaban con las mismas canciones edulcoradas de Perry Como y la música de orquesta. Olvidada la Depresión y superada la Segunda Guerra Mundial, una generación de adolescentes se encontró con dinero y ganas de gastarlo. La industria le brindó en qué hacerlo, en forma de motocicletas, pantalones vaqueros, brillantina, hamburguesas y batidos. También se activó la industria del entretenimiento. Desde

15. Dannen, Fredric. *Hit men*. Vintage, 1991.

Hollywood empezaron a facturar películas dirigidas a estos ávidos consumidores. Una de ellas fue *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), que encumbró a su actor principal, James Dean, como ídolo de fanes. Y en cuanto fue evidente que lo que más deseaban era bailar, sin renunciar a sus sueños románticos, se facturó una música a su medida. «Mientras el rock tomaba su estilo de la tradición del rhythm and blues, su temática procedía del campo del pop (...). En cierto modo, el rock fue el inicio de un arte de protesta (...). Una protesta contra la música del pasado y de una generación anterior, y contra los valores de esa generación.»¹⁶

LOS CHICOS DEL TUPÉ

Hombres, hombres y más hombres. La lista de pioneros del rock parece la alineación de un equipo de fútbol... masculino: Bill Haley, Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, Little Richard, Buddy Holly, Gene Vincent, Eddie Cochran, Roy Orbison... De algún modo, el rock de los primeros tiempos estaba guiado por una especie de fuerza sexual —a la postre, lo que caló entre la juventud— que hizo que, desde la industria, se descartara automáticamente la posibilidad de que fueran mujeres quienes la manejaran. Seguramente, cayó por inercia, fruto de la mentalidad de la época, pero cuando se comprobó que así el sistema funcionaba a la perfección, el pragmatismo americano desaconsejó cambiarlo. Al contrario que en el cine, donde por necesidades narrativas el protagonismo estaba ya entonces compartido por actores y actrices, el rock apostó desde el principio por el modelo de chicos que cantan y chicas que se desmayan. Básicamente, recreaba el ritual del cortejo. Ante chicos despampanantes demostrando su potencia de voz y moviendo las caderas en lo alto de un escenario —a unos peldaños por encima de la audiencia—, las jovencitas de los años cincuenta no podían evitar reaccionar perdiendo los papeles.

16. Belz, Carl. *The story of rock*. Oxford University Press, 1969.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos sacaba pecho de las supuestas bondades de su sistema capitalista. La cultura de consumo hacía realidad el sueño de cualquier pareja joven de comprarse una casa unifamiliar en las afueras y disponer de un buen coche para que él pudiera desplazarse al centro a trabajar, mientras ella se quedaba en casa *disfrutando* de novedosos electrodomésticos y pudorosas revistas femeninas. La década de los cincuenta fue la del conformismo en la sociedad norteamericana: sus miembros se sentían libres y prósperos ciudadanos de la primera potencia mundial, ¿para qué pedir más? Ese ficticio equilibrio, y la contención sexual de décadas anteriores, saltaron por los aires a golpe de cadera. De cadera de Elvis, se entiende.

Los chicos del rock and roll (cultura que en el Reino Unido dio lugar a la temida tribu urbana de los *teddy boys*, expresión excluyente para las chicas) dominaron el cotarro durante cuatro años, pero al final de la década de 1950 perdieron fuelle irremisiblemente. De algún modo, las estrellas del género se autoinmolaron, después de una serie de acontecimientos que combinaron obligaciones con el gobierno, fatalidades, conversiones religiosas y relaciones con chicas menores de edad. Así, la carrera de Elvis Presley se interrumpió bruscamente en 1958 cuando fue llamado a filas para prestar el servicio militar en Alemania. Un año antes, Little Richard, que había revolucionado la música juvenil con «Tutti frutti» y «Long tall Sally», había aparcado su carrera para hacerse pastor evangelista tras tener una visión mística. El 3 de febrero de 1959, el risueño Buddy Holly perdió la vida en un accidente aéreo en el que también pereció, entre otros, el prometededor Ritchie Valens (intérprete de «La bamba»). El 17 de abril de 1960, Eddie Cochran falleció durante una gira británica cuando se estrelló el taxi en el que viajaba; a Gene Vincent, pasajero en el mismo vehículo, le quedaron secuelas para el resto de sus días (murió en 1971, a los treinta y cinco años de edad). A Jerry Lee Lewis no le frenó en seco ninguna desgracia, pero sí su desaforado apetito sexual por una menor.

En diciembre de 1957, el incendiario cantante y pianista (su tema «Great balls of fire» ha pasado a la posteridad) contrajo ma-

trimonio con Myra Gale Brown, una niña de trece años, prima segunda suya. Lewis, que por entonces tenía veintitrés, había estado casado antes dos veces. Podría argumentarse que su historia con Myra fue un genuino romance: el hecho de que estuvieran juntos más de una década —se divorciaron en 1970— y tuvieran dos hijos podría desbaratar la idea de un calentón pasajero. Sin embargo..., Myra estaba aún en edad de jugar con muñecas cuando cayó en brazos de un experimentado Lewis. La boda condenó la carrera del impetuoso cantante, justo cuando se postulaba como serio candidato a portar el cetro de un Elvis Presley destinado al otro lado del Atlántico. Resultó que en el Reino Unido, donde Lewis llegó en mayo de 1958 para embarcarse en una gira que se esperaba que lanzase su popularidad a escala planetaria, la prensa sensacionalista se cebó con él; encontró en su insólito connubio carnaza suficiente para llenar páginas y páginas de tabloides. Se destapó cuando los reporteros, sorprendidos por su juventud, preguntaron a Myra qué demonios hacía ahí; dado que nadie la había aleccionado, contestó la verdad. Apelativos como «asaltacunas» o «ladrón de bebés» saludaron al músico desde los periódicos al día siguiente. La gira tuvo que suspenderse después de solo tres conciertos. La reacción de Jerry Lee no apaciguó los ánimos. «Cuando se enteró de lo que la prensa inglesa le estaba haciendo, fue engreído y desafiante hasta el punto de sacar a Myra al escenario.»¹⁷ La noticia saltó a Estados Unidos, donde, a su regreso, le esperaba el veto de muchas emisoras. Su carrera se fue a pique.

El propio Elvis Presley contribuyó a engordar la fama de los primeros rockeros como depredadores de jovencitas. Mientras hacía la mili en Alemania, empezó a salir con Priscilla Beaulieu, de catorce años. El capitán Beaulieu y su familia habían llegado a la base de Rhine-Main el 15 de agosto de 1959 (Priscilla nació en mayo de 1945). La adolescente Priscilla acudía para entretenerse al Eagle Club, una especie de centro cívico para familias del ejército del aire, y allí conoció al director de espectáculos

17. Palmer, Robert. *The Devil and Jerry Lee Lewis*. *Rolling Stone*, 13 de diciembre de 1979.

del local, Currie Grant, quien le preguntó si le gustaba Elvis, a lo que ella respondió lo que habría contestado cualquier chica americana de catorce años en aquellos días: que le volvía loca. De modo que Grant organizó en septiembre una cena en casa de Elvis, en plan parejas: Grant acudió con su esposa. Sin duda, Elvis no pasó por alto que «era una chica muy guapa, de nariz respingona y de apariencia de infantil frescura», describe el biógrafo de Presley, Peter Guralnick.¹⁸ «Elvis estaba impresionado, pero fue la chica de catorce años quien quedó muda de asombro.»¹⁹ En la segunda cita, Elvis la subió a su dormitorio. Al igual que Jerry Lee Lewis, Elvis Presley se casó años más tarde con su joven amor. Su enlace se celebró en Las Vegas el 1 de mayo de 1967, y nueve meses después nació la única hija de la pareja, Lisa Marie. Aunque Priscilla siempre aseguró que llegó virgen al matrimonio, también ha revelado que hasta el día del enlace mantuvo con Elvis otras prácticas sexuales. Priscilla define su actitud durante sus 18 años de relación como de entrega total: «Cuando lo conocí, yo acababa de cumplir catorce. Los primeros seis meses que pasé con él estuvieron llenos de ternura y afecto. Cegada por el amor, no vi ninguno de sus defectos o debilidades. Se convertiría en la pasión de mi vida. Me lo enseñó todo: cómo vestirme, cómo caminar, cómo maquillarme y peinarme, cómo comportarme, cómo devolver el amor... a su manera. A lo largo de los años se convirtió en mi padre, mi marido y casi en Dios.»²⁰

El 23 de diciembre de 1959, Chuck Berry fue arrestado en San Luis, Misouri, por traspasar varias fronteras estatales en compañía de una niña de catorce años llamada Janice Escalanti con «propósitos inmorales». Fue declarado culpable el 11 de marzo de 1960 y sentenciado a cinco años de prisión y una multa de 5.000 dólares. La condena fue rebajada debido a los comentarios racistas despectivos hechos por el juez y fue juzgado de nuevo por el Tribunal

18. Guralnick, Peter. Amores que matan. La destrucción de Elvis Presley. *Global Rhythm Press*, 2008.

19. Guralnick, Peter. *Ibid.*

20. Beaulieu Presley, Priscilla. *Elvis and me*. Berkley, 1986.

Federal de Apelaciones en octubre de 1960; Berry pasaría dos años en prisión. En 1989 se encontraron en su casa docenas de cintas de vídeo que mostraban a mujeres cambiándose en un cuarto de baño; resultó que Berry había instalado una cámara en el aseo de chicas de su restaurante Southern Air, en Wentzville (Misouri). Un total de 59 mujeres —incluida la cocinera del local— presentaron una demanda colectiva contra él por «invasión de su intimidad». Berry admitió la existencia de las cintas, pero alegó no saber quién las había grabado. Tuvo que pagar 1,3 millones de dólares para evitar la condena. Un año antes, Berry había publicado el single «Sweet little sixteen», que retrata a una menor de vestido ajustado, tacones y lapiz de labios, con quien todos, de Boston a San Francisco, pasando por Texas y San Luis, quieren «bailar».

SEPARADAS POR UN MURO

La temprana caída de los primeros dioses del rock and roll dejó dos cosas claras a los más críticos: una, que, como sospechaban, ese tipo de música, al igual que otras que la habían precedido, no era más que una moda pasajera; dos, que el rock representaba brutalidad, desenfreno, salvajismo e inmoralidad, y ¿qué sociedad seria y sana quiere que sus adolescentes crezcan en ese ambiente de perdición? Pero, por otro lado, traslucía una moraleja evidente: a los jóvenes les chiflaba, habían adoptado una nueva forma de diversión, incluso una nueva estética, para celebrar su regencia. Ahí estaban la locura, el griterío, la febril exaltación de sus ansias de libertad. De modo que los ejecutivos de la industria musical analizaron los factores de la ecuación, los reconfiguraron, y dieron con la fórmula perfecta para evitar lo malo y explotar lo bueno del rock and roll: un nuevo estilo que conservara la incitación a la alegría y al baile, pero que fuera casto, apto para todas los públicos, inofensivo para los mayores y, a poder ser, rematadamente infantil. En otras palabras, había que domesticar el rock. Este nuevo sonido, por supuesto, no podía surgir de la pluma de compositores ávidos por provocar, ni estar difundido

por cantantes embutidos en cuero que recreaban en el escenario los movimientos del acto sexual. Tenía que producirse en serie en austeros despachos en horario de oficina y llegar al consumidor a través de vocalistas relamidos (los ídolos de fanes, generalmente chicos) o conjuntos vocales que fomentaban el anonimato de sus miembros y que a menudo eran gestionados como empresas de las que podían entrar y salir en cualquier momento, a demanda del mánager o el productor (mayoritariamente, grupos de chicas).

Nació así la primera de esas etapas de estudiada contención que a lo largo de la historia del rock se han ido sucediendo después de cada fase de revolución (por cada paso que daba hacia delante, siempre ha dado dos hacia atrás). Surgió la edad dorada de los grupos vocales y, de paso, la de los compositores de canciones, la mayoría de los cuales trabajaba de 9 a 5 para editoriales ubicadas en dos edificios de oficinas, uno, el Brill Building, situado en el 1619 de Broadway (Nueva York), y el otro, en el 1650 de la misma calle. El inicio de la década de los sesenta fue, en efecto, magnífico para que muchas chicas tuvieran la oportunidad de grabar discos y dedicarse profesionalmente a la música. Aunque, habitualmente, su talento se desdeñaba de tal modo que para quienes manejaban los hilos daba exactamente igual si quien cantaba era Mary o Jane (eso si conocían su nombre). Un claro ejemplo fue el monumental éxito «The loco-motion» (1962), escrito por el matrimonio formado por Gerry Goffin y Carole King. Se suponía que tenía que aprovechar el rebufo de los bailes ñoños tras el aclamado «The twist», de Chubby Checker (1960), y, en busca de una voz femenina, se lo ofrecieron a Dee Dee Sharp, en boga gracias al tema «Mashed potato time» (1962); pero como este acababa de estrenarse y ambas canciones eran muy similares (todas lo eran, en esa orgía promiscua de corcheas), rechazó la oferta. Finalmente, Goffin y King dieron por válida la versión de la maqueta, que estaba cantada por alguien que pasaba por allí, casualmente su niñera, una tal Eva Boyd, aspirante a cantante, a quien a toda prisa endilgaron el nombre artístico de Little Eva. Ni el timbre, el tono, la intención, ni por supuesto la categoría o el talento de la cantante importaron en la elección, en un flagrante ejemplo de

cosificación de la mujer. El caso es que «The loco-motion» tuvo más éxito que «Mashed potato time»: la primera llegó al número uno de ventas, cuando la segunda se había quedado en el dos (los títulos de ambas dan idea del escaso calado de sus letras).

Por supuesto, el mejor parado de aquella jugada fue un hombre; un productor excéntrico, aunque con una orquesta sinfónica en su cabeza, llamado Phil Spector, quien al cabo de los años escaló posiciones hasta lograr trabajar con los Beatles, hacer un cameo en *Easy rider* (Dennis Hopper, 1969) e inspirar una película para HBO con Al Pacino de papel principal (*Phil Spector*, 2013) y quien, por cierto, en el ocaso de su carrera, fue el infame protagonista de un crimen machista. Nacido en el Bronx en 1940, Spector empezó a hacer música con su propio grupo, The Teddy Bears, antes de darse cuenta de que si acaparaba todas las fases del proceso creativo los beneficios eran mayores.

En su mente prodigiosa —el término «muro de sonido» se acuñó para definir sus barrocas producciones—, las cantantes eran un instrumento más. Llegó a intercambiarlas, sin que ellas lo supieran, por supuesto. Cuando escuchó por primera vez la maqueta de «He's a rebel» decidió que sería el próximo single de The Crystals..., incluso aunque no pudiera contar con The Crystals. Viajó a Los Ángeles para grabar el tema, y ante la imposibilidad de estas de desplazarse hasta allí, lo grabó con otro grupo, The Blossoms, aunque salió publicado (en otoño de 1962) bajo el nombre de The Crystals. La canción llegó al número uno de las listas. The Crystals estaban de gira cuando descubrieron que el single que arrasaba en todo el país era «suyo»: sin conocerlo, tuvieron que ensayarlo para incluirlo apresuradamente en su repertorio. El mismo proceso siguió «He's sure the boy I love», el siguiente sencillo. Eso cuando no obligaba a las cantantes a grabar temas que luego arrinconaba en un cajón.

Como solía ocurrir, Spector se aburrió pronto de este grupo y se centró en otro: The Ronettes. Mientras conseguía con ellas éxitos como «Be my baby» o «Baby, I love you» (ambas de 1963), se prendó de su cantante solista, Veronica Bennett, conocida como Ronnie, una belleza del Spanish Harlem neoyor-

quino por quien no tardó en desarrollar un interés mucho más allá del profesional. La convirtió primero en su protegida; más tarde, en su esposa, ambas condiciones marcadas por el carácter posesivo del productor. Cuando las Ronettes tenían que viajar, Ronnie lo hacía en primera clase; sus compañeras, en coche. De gira por Inglaterra con los Rolling Stones a principios de 1964, Spector envió un telegrama a los Stones prohibiéndoles hablar con las Ronettes. Cuando los Beatles actuaron en Estados Unidos en 1966 (su última gira) con las Ronettes como teloneras, sustituyó a Ronnie por otra vocalista. Y eso que por entonces Spector estaba casado con otra. Una vez se divorció, él y Ronnie contrajeron matrimonio (1968), lo que condenó a la cantante a vivir secuestrada en la mansión del productor. Solo podía traspasar la puerta electrificada de la verja si Spector lo autorizaba.

«Si abrías una ventana, a los cinco minutos venía una persona del servicio y la cerraba —contaba Ronnie Spector en su autobiografía—. La primera vez que mandó construir un muro que me mantendría como una prisionera en su casa, no pregunté.» También evocaba escenas de violencia psicológica. «No fueron los gritos lo que me asustó. Le había oído gritar así mil veces. Pero nunca le había visto volverse loco, con saliva colgándole a un lado de la boca y los ojos saltándosele como un coyote salvaje. Parecía alguien salido de una película de gente trastornada. Y me aterrorizó.»²¹ Finalmente, y con la ayuda de su madre, Ronnie escapó de aquel infierno en 1972.

Peor suerte corrió Lana Clarkson, una actriz que en 2003 apareció muerta en la mansión de Phil Spector en Alhambra (California) con un disparo en la boca. El chófer de Spector afirmó que vio salir al productor con una pistola en la mano pronunciando la frase: «Creo que he matado a alguien». En el juicio, Spector, de sesenta y cuatro años, fue encontrado culpable del uso de arma de fuego en la comisión de un delito y sentenciado a 19 años de cárcel.

21. Spector, Ronnie. *Be my baby*. Harmony Books, 1990.

VERSOS BRUTALES

La letra decía: «Él me pegó, y lo sentí como un beso». Corría 1962, y en aquella canción confluían los elementos esenciales de la música de aquellos días: un dócil grupo vocal de chicas (The Crystals), una canción escrita por Carole King y Gerry Goffin, y la mano sabia de Phil Spector en la producción. El tema se titula exactamente así, «He hit me (And it felt like a kiss)» —la letra proseguía: «El me pegó pero no me dolió. Si yo no le importara no se habría vuelto loco. Pero me pegó y estoy contenta»—, y no fue un éxito, al contrario de muchos de los que contaban con los mismos ingredientes, precisamente porque el público lo repudió. Los oyentes llamaban a las emisoras de radio para protestar, lo que forzó a los programadores a dejar de pincharla. El taimado Phil Spector decidió retirarla por miedo a que dañase su reputación.

Spector, acostumbrado a aplicar su exuberante barniz sonoro a canciones de letras insulsas, se equivocó tomando esta como una más. O quizá no, y sus intenciones eran macabras. La dotó de un ritmo lúgubre, acentuado por una lacerante percusión que, en compañía de esa letra, parecía el siseo de un puño en el aire antes de impactar. Barbara Alston, voz solista, canta como si estuviera agotada, hastiada, consumida, sensación realizada por unos coros angelicales que hacen pasar esos versos brutales por una dulce declaración de amor. Los siniestros violines de la parte central parecen sacados de una película de Hitchcock. «Nos sorprendió la canción —ha declarado La La Brooks, componente del cuarteto—. Yo era una adolescente por entonces. Barbara estuvo incómoda cantándola. Yo me preguntaba el porqué de la canción y por qué Phil quiso grabarla así. Barbara estaba asqueada.»²²

Gerry Goffin fue quien perpetró esa letra tan dura, de cuya partitura se encargó su entonces esposa, Carole King. ¿No le pareció a King que el texto de su marido era deleznable? Guardó silencio durante medio siglo, hasta que en 2012 decidió sacarnos de dudas sobre el origen de la canción. Según ella, no es un

22. *Mojo magazine*, 2011.

homenaje a la violencia machista sino una crítica. Al parecer, una noche, su niñera, Eva Boyd (la sorpresiva cantante de The loco-motion), llegó a casa con un ojo morado después de haber estado con su novio. King y Goffin le preguntaron qué había pasado, y ella respondió sonriendo: «Me quiere de verdad».²³ La pareja de compositores hizo lo que habría hecho cualquiera en su lugar: aprovechar la circunstancia para escribir una canción.

Aunque la aclaración trata de justificar el horror de la letra, Carole King ha reconocido que no es un trabajo del que se sienta orgullosa. «Obviamente soy cómplice de haber compuesto esa canción —ha declarado—. Habría deseado no tener nada que ver con ella, pero Gerry escribió la letra... Y pienso que en cierto modo, y solo estoy especulando, para algunas mujeres puede ser la única manifestación de lo que entienden por amor. Y ciertamente es así para la mujer de la canción. Pero está mal. Y repito, es una canción en la que me gustaría no haber tenido ninguna participación.»²⁴

Esto ocurría ya entrada la década de los sesenta, en unos años en que parecía que las mujeres empezaban a contar en todos los ámbitos. Recordemos que fue en 1963 cuando Betty Friedan publicó *La mística de la feminidad*, libro clave en la expansión de la considerada segunda ola del feminismo, y que denunciaba cómo las mujeres eran mostradas por los medios y el modo por el que, una vez se casaban, quedaban abocadas a una tediosa vida entre cuatro paredes que constituía un evidente desperdicio de talento (y solía desembocar en adicciones y problemas de salud). También fue en 1963 cuando la periodista Gloria Steinem publicó en la revista *Show* un relato en primera persona basado en la temporada en que había trabajado de conejita de *Playboy*, durante la cual fue testigo del trato vejatorio que se les dedicaba, y cómo debían satisfacer a los clientes de cualquier forma posible. El artículo, de gran repercusión, disparó la carrera de Steinem como líder del

23. King, Carole. *A natural woman. A memoir*. Grand Central Publishing, 2012.

24. Runtagh, Jordan. *10 songs you didn't know Carole King wrote*. *Rolling Stone*, 9 de febrero de 2017.

movimiento feminista. En 1964 se promulgó en Estados Unidos la Ley de Derechos Civiles, con el propósito de poner fin a la discriminación por razón de raza, sexo o religión. En 1966 se fundó en Estados Unidos la National Organization for Women, para asegurar que la ley de 1964 se plasmara en la práctica en lo relativo a las mujeres. Llama la atención que, en paralelo a estos primeros pasos por la igualdad (que, desde luego, nunca ha terminado de llegar), fueran en muchos casos las propias chicas las elegidas por la industria de la música para divulgar esos mensajes de dudoso gusto, que salpicaron periódicamente las listas de éxitos a lo largo de esa década (y las siguientes).

Así, Gerry Goffin, esta vez con música de Jack Keller, puso en boca de The Cookies —un trío de chicas de Brooklyn— la frase: «Soy todo lo que una chica puede ser hoy: 90-60-90», en el tema «Girls grow up faster than boys» (1963). El grupo de chicos The Coasters comparó la anatomía femenina a los productos del supermercado: «Juro que jamás vi tanta carne y patatas, debería haber una ley que prohibiera que andaras por la calle», soltaban en «Hey sexy» (1962).

Aquellos compositores, que se movían con pasmosa facilidad entre el plagio y la parodia, decían de sus canciones que eran «música de segunda clase» y «fuente de ingresos más que de orgullo» (como la definió Doc Pomus), «como las revistas, que duran un mes y al mes siguiente están pasadas» (Mike Stoller) o, sobre su estilo de proceder, que «todos componíamos de forma intercambiable» (Carole King); pero sus mensajes llegaban a un público muy joven. «El 60% de lo que componemos es rock and roll —dijo Jerry Leiber—, y estamos hartos. Pero los consumidores dictan el mercado. Niños de nueve a catorce son nuestros consumidores, y es la música que quieren.»²⁵ Con todo, en medio de aquella maraña se coló algún guiño feminista, como el que escribió Hal David (letrista de Burt Bacharach) en «Don't make me over» (1962), para la solista Dionne Warwick: «Acéptame por lo que soy, acéptame por las cosas que hago».

25. Emerson, Ken. *Always magic in the air*. Fourth Estate, 2006.

BEATLES Y STONES: RIVALIZANDO EN MACHISMO

Antes que Maluma, antes que el reggaetón, antes del exhibicionismo masculino de New Kids on the Block, Take That y One Direction, mucho antes de la descarada misoginia de Snoop Dogg, antes incluso del machismo cervecero de AC/DC..., estaban los Rolling Stones. La banda de Mick Jagger y Keith Richards, en activo desde 1962, merece un capítulo aparte siempre que se hable de machismo en el rock. No descubrimos nada si decimos que el sexo ha desempeñado un papel importantísimo en la vida de estos rockeros impenitentes, adoradores de la desmesura en todas sus manifestaciones. La lista de esposas, amantes, novias y *musas*, a la que hay que añadir los consiguientes hijos y nietos, es incluso más larga que su discografía. Solo Jagger tiene ocho hijos (reconocidos) de cinco madres distintas. Sus biografías son voluminosas, en parte, por la cantidad de mujeres que aparecen en el índice onomástico. Su frenética actividad sexual ha servido para acuñar el estereotipo de estrella del rock and roll tanto como sus excesos y su actitud en el escenario.

Además, en sus vidas, el sexo ha ocupado un espacio destacado en su música. A menudo, cruzando la línea que lo separa del sexismo. Son incontables las letras que se centran en alabar de las mujeres exclusivamente sus habilidades amorosas, o la manera en que estas dan placer a los hombres, como si fuese la misión de ellas en el mundo. No ponen a la mujer en un pedestal, sino en la cama. Su álbum de 1966, *Aftermath*, contiene dos canciones polémicas en este sentido. Una de ellas es «Under my thumb», de la que el propio Mick Jagger ha reconocido que «se convirtió en algo a lo que las feministas se aferraron». Según él, «no es realmente una canción antifeminista, no más que cualquiera de las otras. (...). Es una caricatura [de las mujeres reales], una respuesta a una chica que era muy insistente».²⁶

26. Wenner, Jann S. *Mick Jagger remembers*. *Rolling Stone*, 15 de diciembre de 1995.

La letra de la canción no es otra cosa que una retahíla de lindezas que Jagger, con cierto aire vengativo, dedica a la chica a la que tiene controlada. «Bajo mi pulgar, la chica que una vez me dominó ahora depende de mí. La diferencia es la ropa que usa. (...) Habla cuando se la habla. (...) Es un perro inquieto que ya lo ha dado todo. (...) Un gato siamés. (...) Es la mascota más dulce del mundo. (...) Sus ojos solo son para ella, pero yo todavía puedo mirar a otra persona», canta, con obtusas referencias al reino animal.

La otra canción de contenido sexista de ese álbum lleva el significativo título de «Stupid girl». Para hacernos una primera idea, señalemos que Jagger admitió que «es mucho más desagradable que “Under my thumb”». ²⁷ ¿Se puede ser todavía más desagradable? En esta, Jagger se despacha a gusto con una chica a la que describe básicamente como tonta y sin principios, a la par que manipuladora. «Simulas que estás colocada, simulas que estás aburrida, simulas que eres cualquier cosa solo por ser adorada. Consigues lo que necesitas. (...) Un millón de mentiras para venderte es todo lo que has tenido», dice la letra.

«Obviamente, estaba teniendo un problema [por entonces], —ha reconocido el cantante—. No estaba en una buena relación. O había estado en demasiadas malas relaciones. Tenía tantas novias en ese momento... A ninguna de ellas parecía importarles no complacerme demasiado. Obviamente, yo estaba en el grupo equivocado.» ²⁸

Otra de las letras más controvertidas del quinteto, imprescindible en cualquier disertación sobre machismo —de hecho, una de las cumbres de la misoginia cultural—, es la de «Brown sugar», tema incluido en su álbum *Sticky fingers* (1971). En «Brown sugar», Mick Jagger alcanza la cima en el arte de la provocación, y para ello recurre en su letra a un revoltijo de asuntos delicados, como la esclavitud, la violación y el sexo interracial. En la historia, ambientada en Nueva Orleans, aparecen un tipo que azota a las

27. Wenner, Jann S. *Ibid.*

28. Wenner, Jann S. *Ibid.*

esclavas y una mujer víctima de continuas violaciones a la que se define como «una reina de cajún» de la que «todos sus novios eran dulces quinceañeros».

El grupo siempre ha jugado con el equívoco, haciéndonos dudar de si ese «azúcar moreno» de la letra no sería en realidad la heroína. Sin embargo, hay dos mujeres que proclaman haber inspirado la canción: una es Marsha Hunt, de las más tempranas amantes de Jagger (y madre de su primera hija, Karis); la otra es Claudia Lennear, corista del grupo, con quien Mick era visto asiduamente en Los Ángeles en los días en que se publicó la canción. —«[La letra] tiene un doble sentido —ha admitido el cantante—. Dios sabe de lo que estoy hablando en esa canción. Es una mezcolanza. Todos los temas desagradables de una vez. (...) Nunca escribiría esa canción ahora. Probablemente, me censuraría a mí mismo. Pensaría: “Oh, Dios, no puedo. Tengo que parar. No puedo escribir algo tan crudo”.»²⁹ A pesar de su contenido, estuvo en la primera posición de la lista de más vendidos en Estados Unidos durante dos semanas.

Podríamos sacar a colación otras muchas canciones denigrantes para las mujeres firmadas por los Rolling Stones, pero podemos cerrar la lista con «Some girls», del álbum de igual título (1978). Efectivamente, Jagger por entonces ya había recorrido mundo y conocido a muchos tipos de mujer; lo que le da pie a generalizar de forma escandalosa en función de su país de origen o color de piel, y tildarlas, según el caso, de materialistas, pelmazos o complacientes. «Las francesas quieren Cartier, las italianas quieren coches, las americanas lo quieren todo. (...) Las chinas son un misterio. Nunca sabes qué están cocinando debajo de esas mangas sedosas.»

La prensa reconoció la indignidad de la letra, al mismo tiempo que la perdonó. «Esta canción puede ser un horror sexista y racista —escribió Paul Nelson, crítico de *Rolling Stone*—, pero también es tremendamente divertida y extrañamente desesperada de una manera que se mete bajo tu piel y te hace sentir cariño.»³⁰ Escoció

29. Wenner, Jann S. *Ibid.*

30. Nelson, Paul. *Some girls*. *Rolling Stone*. 9 de junio de 1978.

especialmente la mención a las chicas negras. El reverendo Jesse Jackson dijo que la canción era «un insulto racial» que degradaba «a los negros y a las mujeres».³¹ El activista logró reunirse con Ahmet Ertegun, presidente de Atlantic Records (compañía discográfica de los Stones en aquellas fechas), quien reconoció la salida de tono del grupo. «Cuando escuché la canción por primera vez, le dije a Mick que no iba a sentar bien. Mick me aseguró que era una parodia de la gente que tenía esas actitudes. Mick siente un gran respeto por los negros. Debe lo que es, toda su carrera musical, a los negros», dijo Ertegun, que se comprometió a dejar de publicar la canción en nuevos formatos.³² Mick Jagger reveló que Atlantic Records había intentado excluir «Some girls» del álbum, a lo que el cantante se negó. «Siempre he estado en contra de cualquier tipo de censura», dijo.³³ Aun así, la banda se vio obligada a publicar un comunicado a modo de explicación, en el que pidió disculpas: «Nunca se nos ocurrió que nuestra parodia de ciertos estereotipos fuera a ser tomada tan en serio por alguien que escuche la letra al completo de la canción en cuestión. No hay intención de insultar, y si a alguien se lo parece, pedimos perdón sinceramente».³⁴ A pesar del revuelo (o gracias a él), el álbum *Some girls* llegó al número uno de ventas en Estados Unidos en julio de 1978, lo cual no estuvo nada mal para una banda a la que ya en esos días podía considerarse veterana.

Los Beatles superaron a los Stones en fama e influencia: son, de hecho, el grupo de rock más relevante e influyente de la historia. Ambos, cada uno desde un flanco —los Beatles desde una supuesta compostura; los Stones desde la desfachatez—, devolvieron el músculo a la música moderna tras la languidez de los primeros años sesenta y protagonizaron una rivalidad antológica, única, que duró hasta que los de Liverpool se separaron en 1970.

31. Peck, Abe. *Rolling Stones in hot water over song lyrics*. *Rolling Stone*, 16 de noviembre de 1978.

32. Peck, Abe. *Ibid.*

33. Peck, Abe. *Ibid.*

34. Peck, Abe. *Ibid.*

Frente a la fama de bravucones de los Stones, los Beatles sedujeron al mundo con su imagen atildada, sus cuidadas armonías vocales y el romanticismo de sus letras. Pero amor no era lo único que destilaban sus canciones. Varias de ellas están impregnadas de los tics propios del patriarcado más exacerbado, algunos muy acusados.

«Prefiero verte muerta, chiquilla, que con otro hombre»: así, sin medias tintas, arranca el tema «Run for your life», del álbum *Rubber soul* (1965). Que avanza en la misma tesitura: «Si te cojo con otro hombre será el final». Y, a modo de descargo, aduce que es «un tipo malvado» que nació «con una mente celosa» y no puede pasarse toda la vida «intentando mantenerte a raya». Con este tema se cierra el disco, lo que deja al oyente con un extraño sabor de boca: la melodía es maravillosa, la letra es dantesca.

Se trata básicamente de una composición de John Lennon, un hombre obsesionado con los celos, quien más tarde, en su etapa en solitario, firmó la confesional «Jealous guy» (1971). La terrible frase que abre «Run for your life», en cualquier caso, es un calco de una canción de Arthur Gunter titulada «Baby, let's play house» (1954), grabada también por Elvis Presley (1955). Aunque no especificó los motivos, en 1968 Lennon se distanció de «Run for you life»: «Siempre la odié». ³⁵ En 2009, una encuesta organizada por la revista *NME* la eligió como la peor canción de los Beatles: «En ocasiones, las letras de John Lennon podían ser tan cáusticas como directamente repelentes. Es el caso de “Run for your life”, una especie de gemela malvada de “Jealous guy” en la que un Lennon posesivo bulle hacia la rabia violenta. Posteriormente, Lennon desvió su responsabilidad, alegando que simplemente había copiado una línea de “Baby, let's play house”, de Elvis Presley. Aunque eso no le frenó para registrar “Run for your life” como una composición de Lennon/McCartney». ³⁶ En la misma línea, un año antes los Beatles habían grabado «You can't do that», para el álbum *A hard day's night*. «Tengo algo que

35. Cott, Jonathan. *John Lennon: The Rolling Stone interview*. Rolling Stone, 23 de noviembre de 1968.

36. *Run for your life it's the worst Beatles songs ever*. *NME*, 8 de septiembre de 2009.

decirte que puede causarte dolor, si te pilló hablando con ese chico otra vez voy a decepcionarte y dejarte plantada. Porque ya te lo he dicho, no puedes hacer eso», recoge el tema, de cuya composición se encargó principalmente John Lennon, presa de sus típicos temores y celos.

La temática de «la maté porque era mía» ha dado bastante de sí en la historia del rock: baste señalar el clásico «Delilah», de Tom Jones (1968), grabada un año antes por P. J. Proby pero desdeñada por este hasta el punto de dejarla fuera de su álbum *Believe it or not*. En «Delilah», un chico intuye a través de las sombras de la persiana que su novia le está engañando con otro. A la mañana siguiente llama a su puerta: «Ella se quedó de pie, riendo. Sentí el cuchillo en mi mano y ya no se rió nunca más». El compás de vals le da un aire festivo, casi carnavalesco, a la tragedia.

Dos años antes de «Run for your life» los Beatles habían puesto en circulación «I'll get you» (era la cara B del single que contenía «She loves you»). Aborda el sentimiento de superioridad masculino: el chico está enamorado de una chica que no le hace caso; pero él está absolutamente convencido de que la someterá: «Voy a cambiar tu forma de pensar, así que es mejor que te resignes a mí».

La violencia de género se muestra de forma explícita en otras canciones de los Beatles. En «Maxwell's silver hammer» (1969), el protagonista del tema tiene la costumbre de ir por ahí asesinando a personas (entre ellas, dos mujeres) a golpe de martillo: «Bang, clang, el martillo plateado de Maxwell cayó sobre su cabeza, bang, clang, el martillo dorado de Maxwell se aseguró de que estaba muerta». En el tema, el ínclito personaje tiene incluso un club de fanes, formado por «Rose y Valerie», que gritan: «Maxwell debe estar libre». Real como la vida misma.

En «Getting better» (1967), Lennon se sincera hasta helarnos la sangre. Se confiesa culpable de maltrato: «Solía ser cruel con mi mujer, la pegaba y la mantenía alejada de las cosas que amaba», reza la letra. Aunque es Paul McCartney quien lleva la voz cantante en el tema (y lo conduce por derroteros más optimistas, exponiendo que esa etapa ha quedado atrás y las cosas «van mejor»), John reconoció que la parte truculenta fue aportación suya.