

90

LOS

EN 90

CANCIONES

(O MÁS)

ROB
MARVILLA



LUNWERG
EDITORES

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor.

La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías.

Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento.

En **Grupo Planeta** agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor.

Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Título original: *60 Songs That Explain the '90s*

© Robert Harvilla, 2023

Edición original de Twelve, Hachette Book Group,
Nueva York, 2023

© de las ilustraciones, Tara Jacoby

© de la traducción, Milo J. Krmpotić, 2024

© Editorial Planeta, S. A., 2024

Lunweg es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avenida Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 17 - 28027 Madrid

lunweg@lunweg.com

www.lunweg.com

www.instagram.com/lunweg

www.x.com/Lunweglibros

www.facebook.com/lunweg

Primera edición: septiembre de 2024

Depósito legal: B. 9.345-2024

ISBN: 978-84-19875-99-0

Impresión y encuadernación: Gómez Aparicio

Printed in Spain - Impreso en España



ÍNDICE

NOTA DEL TRADUCTOR 9

INTRODUCCIÓN 11

AGENTES DEL CAOS 21

VENDIDOS (O NO) (O QUIZÁ SÍ) 49

LAS MUJERES CONTRA «LAS MUJERES DEL ROCK» 75

UNA GEOGRAFÍA VÍVIDA, O TODO EL MUNDO ODI A LOS TURISTAS 101

VILLANOS + RIVALES 127

CARAMBOLAS + REAPARICIONES + RARITOS DEL COPÓN 155

PAYASADAS ADOLESCENTES 179

ROMANCE + SEXO + INMADUREZ 207

MITOS CONTRA MORTALES 237

GRANDES EMOCIONES 267

AGRADECIMIENTOS 297



AGENTES DEL CAOS

CANCIONES TRATADAS:

My Heart Will Go On, Céline Dion

Doll Parts, Hole

Vogue, Madonna

Wannabe, Spice Girls

I Want It That Way, Backstreet Boys

My Name Is, Eminem

Loser, Beck

Make 'Em Say Uhh!, Master P

Firestarter, Prodigy

Goodbye Earl, The Chicks

Tyrone, Erykah Badu

Céline Dion canta como si sus canciones le debieran dinero. Canta como si fuera un guepardo callejero con el corazón lleno de napalm. Canta como si la canción fuera Sísifo y ella, la roca. Ha venido para patear culos y cantar, y está a punto de quedarse sin culos. Canta el tipo de canciones que lleva a todo el mundo a encogerse de miedo en el refugio del sótano mientras cae la tormenta. Canta como si pretendiera tirar abajo el roble poderoso y beberse hasta la última gota de agua del mar. *QUE LA METAN EN EL VIDEOJUEGO SUPER SMASH BROS.* Céline Dion canta como si el suelo, el techo y el aire mismo que respira fueran lava. Canta esas canciones como si dispusiera de una serie de aptitudes muy particulares. Aptitudes que ha ido adquiriendo durante una larga carrera. Aptitudes que la han convertido en una pesadilla para las canciones de este tipo.

Canta con fuerza, tío. ¿Sabes lo que te digo? No quiero insistir en ello. Canta con fuerza incluso cuando canta sus temas más suaves; canta a un volumen incomprensiblemente alto incluso cuando canta sus temas más tranquilos. Se la oye más que a cualquier otra cosa. Es el exceso que nunca será suficiente. Es la jefa definitiva de la canción popular. Me la imagino elevándose sobre los 90 como un coloso benévolo, como un Godzilla nacido en Quebec con un micrófono resplandeciente, como un volcán capaz de cantarse una serenata a sí mismo.

Céline Dion ayudó a definir la década, pero no permitió que la década la definiera a ella, y ese es el principal desafío para una estrella del pop, el acertijo eterno, la misión casi imposible: cómo alcanzar un control real sin quedar atrapado en el ámbar enjorado de tu momento de plenitud. Cómo sembrar un caos extático sin sucumbir a él. ¿Cuál fue su estrategia? Cantar más fuerte. Cantar más alto. Sembrar más caos aún, de manera aún más extática. Confundir a las masas mientras las embe-

lesas; volverte más rara a medida que te vuelves más grande. Así perduran las canciones, lo mismo que tu legado, lo mismo que tu corazón.

Todo eso explica por qué oírla cantar es como beber vino rosado de una manguera de bombero. Guardo un recuerdo visceral en el que estoy sentado en el vestíbulo de mi instituto observando a una amiga, una chica llamada Rachel, con un estéreo portátil entre las manos en el que sonaba a escaso volumen *The Power of Love*, del álbum que Céline lanzó en 1993: *The Colour of My Love* (la «u» de «*Colour*» se pronunciaba). Mi amiga cerró los ojos en trance mientras se mecía al ritmo de ese obús feroz que es el estribillo de la canción —«*'Cause I'm your laaaady*»— y yo abrí mucho los míos, llevado por un terror respetuoso.

Ese es todo el recuerdo. Sin contexto. Una vez vi a una adolescente vibrar con fuerza extrema al son de *The Power of Love*. Me sentí abrumado tanto por la voz de Céline como por el profundo efecto que esta podía tener sobre una persona. Para un montón de críticos altaneros de los 90, esa sensación abrumadora es motivo de descalificación, resulta casi inhumana: Céline Dion canta canciones de amor tan crispadas que es imposible que retraten a personas normales que se enamoran. Si quieres mostrarte supergruñón con este tema, quizá la razón por la que algunos de sus mayores éxitos pertenecen a bandas sonoras —*Beauty and the Beast*, o *When I Fall in Love* de *Algo para recordar*, o *Because You Loved Me* de *Íntimo y personal*— sea que esas películas te proporcionan historias de amor tangibles, de carne y hueso, humanas. Esto a su vez libera las canciones para que se concentren por completo en su volumen incomprensible y su intensidad y su pompa.

Y luego está *My Heart Will Go On*, de ese coloso que fue el *Titanic* de James Cameron, con sus tropecientos millones de recaudación, que vi en el cine durante una cita doble para luego esforzarme por llorar en el coche, durante el trayecto de vuelta a casa, a fin de parecer más sensible. Acuérdate de Céline Dion sobre el escenario de los Oscar de 1998, con una estructura de dos pisos ligeramente parecida a un barco

y cargada con una orquesta completa elevándose a su espalda, dejándose los pulmones con esa canción. ¿Se golpeó el pecho durante la interpretación? Creo que ya sabes que sí. ¿Ganó Céline el Oscar en cuestión? Creo que ya sabes que también.

Ahora acuérdate de Elliott Smith, otro de los nominados a la Mejor Canción Original de ese año, quien ya estaba consagrado como un cantautor genial, querido y frágil antes de subirse al escenario solo, con un traje blanco arrugado, rasgueando la acústica, vibrando bajo una ansiedad que no hacía más que realzar su credibilidad. Era evidente que no quería estar allí, así que cantó su canción bella y frágil —*Miss Misery*, de *El indomable Will Hunting*, también conocida como el *Titanic* de Boston— y acto seguido se dio el piro. Y aquí nos encontramos con que el conflicto creado de manera deshonestamente entre estas dos canciones interpretadas por sendos seres humanos hace tangible una inmensa división cultural y filosófica. Céline abrazó a Elliott entre bambalinas; Elliott dijo que ella se había mostrado muy agradable. Pero no dejaron de representar dos religiones opuestas. El tipo callado y triste, con su guitarra acústica, y la grandilocuente diva del pop con su orquesta completa. Nunca le pidas a un crítico de rock que pontifique sobre ese momento y la división filosófica que representa. Confía en mí. Y tómate la libertad de darme una bofetada si algún día me pillas a mí pontificando.

Históricamente, la crítica contra Céline ha consistido en acusarla de cursi, sensiblera, plana y desvergonzada. La idea es que se trata de una solista de una intensidad tan absurda que esta se entromete en su genuina conexión humana con la canción, con la gente que escucha la canción, con el tema de la canción. Canta sobre emociones humanas esenciales con una fuerza y precisión inhumanas. Es desconcertante. Es tan real que casi parece falsa.¹ Pero el nuevo nivel de maestría que

1. Ese tipo de cháchara propia de críticos de rock flojeras se apaga al enfrentarse a los momentos de absoluta humanidad y tragedia muy pública que ha vivido Céline, in-

Céline pone en *My Heart Will Go On* consiste en que ha descubierto la manera de cantar altísimo en voz baja. Hay matices. Hay drama. Hay un desarrollo de la acción calibrado de manera precisa. Esa canción es como que te ataque un oso en una biblioteca. Y eso solo conduce a que el estribillo final («*You'r'r'r'r'r'rre he'r'r'r'r'r'rre*»), rugido con la fuerza de un vendaval, resulte más estimulante y apabullante. Porque, históricamente, ese estribillo final es donde Céline Dion canta con más fuerza y se gana la mayor parte del sueldo y es más de puta madre. Es un volcán capaz de cantarse serenatas a sí mismo que se hace pasar por una mujer mortal. Y resulta convincente incluso cuando entra en erupción.

Tardaría unos treinta segundos en llevarte desde el vestíbulo de mi instituto hasta el despacho sepulcral de nuestro periódico estudiantil, donde un día una chica llamada Jessica me habló entusiasmada de su verso favorito de la canción *Doll Parts* de Hole: «*My pain is so real I am beyond pain*». Sigue siendo mi verso favorito de esa canción, pero en realidad no aparece en la canción. Con cualquier pieza musical —cualquier artista, cualquier circunstancia, cualquier versión de esta década o de cualquier otra—, la memoria personal tiene más importancia que la realidad. No lo olvides. En cualquier caso, *Doll Parts* incluye el verso «*I fake it so real I am beyond fake*». Ese es mi segundo verso favorito, y me gusta imaginar que también se encuentra entre los preferidos de Céline.

A partir de una serie de mediciones objetivas —el ancho de las columnas de opinión de la prensa amarilla, los temas con insultos furiosos por parte de estrellas rivales del rock, las montañas de polvo debidas a todo ese rechinar de dientes—, Courtney Love, cantante,

cluyendo la muerte de René Angéil, su marido, en 2016, y el anuncio, en 2022, de que le habían diagnosticado una rara enfermedad neurológica llamada síndrome de la persona rígida, episodios que desencadenaron un estallido de cariño y apoyo por parte de sus fans tan abrumador y real como cualquier canción que ella haya interpretado.

guitarrista y cabecilla de Hole, ha sembrado un caos mayor que cualquier otra estrella del rock de su época y de las demás. *Doll Parts*, la balada de poder delicada y demoledora del segundo disco de la banda, *Live Through This*, de 1994, se compuso y se grabó mucho antes de que Kurt Cobain, marido de Love, líder de Nirvana y acosado tótem generacional, se suicidara el 5 de abril de 1994. Pero el disco se publicó una semana más tarde y el dolor abrasador de Courtney en *Doll Parts* será para siempre sinónimo del sufrimiento, la aflicción y la rabia de toda una generación (en buena parte dirigidos contra la propia Love).

La frase de la nota de suicidio de Kurt que nunca olvidaré no aparece de hecho en la nota —digamos que fue un comentario editorial al margen que Courtney ofreció mientras leía el texto, bañada en lágrimas, en la grabación que se reprodujo durante la vigilia a la luz de las velas que se celebró en Seattle pocos días después de la muerte de Cobain—. Ella la leyó así: «Así que recordadlo —*pero no lo recordéis, porque es una puta mentira*—: es mejor consumirse de golpe que desvanecerse poco a poco». Ese «puta mentira» se me ha quedado grabado por el gruñido desconsolado con que lo dijo mientras hacía rechinar los dientes y generaba una montaña de polvo.

Intento no pensar en ello.

«Es mejor consumirse de golpe que desvanecerse poco a poco.» Dios... Pese a haber apostatado del mito de la estrella del rock, en ese momento espantoso, como gesto público final, Kurt Cobain va y cita a Neil Young. Prolonga la estirpe de las estrellas del rock. Por mucho que hubiera dedicado buena parte de su vida pública a insistir en que no lo deseaba, en cierto sentido aspiraba a participar de esa estirpe. No te creas el *hype* de su rechazo del *hype*: Kurt quería ser una estrella del rock, y tanto da la furia con la que insistiera en que no era así. Pero una razón por la que la gente sigue arrojando piedras contra la figura de cartón de su esposa más de treinta años después es que a ella se le dio mejor que a él eso de ser una estrella del rock.

Intento pensar en los recuerdos felices que guardo de la Courtney Love de los 90, en todas las maneras en que su sombra tamaño Godzilla se cernió sobre mí. Exasperaba a la gente con cada mirada, la contrariaba cada vez que abría la boca. Lucía el caos como si fuera un vestido elegante para ir a los Oscar. Reunió a los primeros Hole en Los Ángeles con un anuncio solicitando músicos en el periódico que incluía la frase: «Mis influencias son Big Black, Sonic Youth y Fleetwood Mac». En 1991, el disco debut de la banda, el graciosísimo y escabroso *Pretty on the Inside*, fue coproducido por Kim Gordon, de Sonic Youth, y no sonó para nada como Fleetwood Mac. Pero, en cierto modo, *Live Through This* sí lo hizo, y eso también cabreó a la gente. Mi insulto preferido de Courtney Love, el que lanzó a los fans que la abucheaban en un concierto de Atlanta porque las nuevas canciones les parecían demasiado melodiosas y redondas y radiables, es: «Yo he crecido, vosotros no, el sexo ya no es tan bueno como antes y ¿sabéis qué? Que siempre habrá alguna otra banda de mierda con chicas que no sepan tocar».

Pero, cuando la gente escuchó *Live Through This*, Courtney ya tenía un nuevo papel como nuestra viuda más famosa y polarizadora, y la décima de segundo de silencio que separa el primer estribillo y el segundo verso de *Doll Parts* fue la música más aterradora que yo hubiera escuchado. Es que no te puedes ni imaginar el miedo que me dio ese silencio, como quinceañero tontolaba en 1994, sumando mi dolor al suyo. No puedes concebir la cantidad de aflicción, la cantidad de furia, la cantidad de subversión, la cantidad de caos, la cantidad de malinterpretación que llegó a caber en ese espacio diminuto. «*My pain is so real I am beyond pain.*» Mírala a los ojos y dime que ese verso no aparece en la canción.

Pero su corazón siguió adelante. Su capacidad de provocación no hizo más que intensificarse, diversificarse. La mejor canción de Hole aparece en 1998, en esa delicia de *power pop* que fue *Celebrity Skin*, el tercer álbum de la banda, que suena mucho a Fleetwood Mac y alcan-

za su cénit con *Boys on the Radio*, una balada monstruosa sobre el amor y el odio y el luto y el desafío y, sí, la capacidad para acabar derrotándolos a todos —incluso al chico de la radio, en efecto—. Ella ha sobrevivido a todas esas cosas; nos sobrevivirá a todos. Cuando llegue el apocalipsis será bajo la forma de una entrada divina de Instagram —Dios publica para toda la red y su entrada aparecerá en tu muro aunque no le sigas, no sé si me explico— y el último comentario de esa entrada será de Courtney Love. Te dejo que decidas qué emoticono es más probable que use para conmemorar esa ocasión tan solemne. No será el de la mueca, eso lo tengo claro.² Por eso yo soy el que se estremece bajo su sombra y ella quien la proyecta.

Suelo usar mucho la frase «No quiero ser simplista», por lo general justo antes de soltar alguna idiotez simplista del tipo «Courtney Love fue la Madonna de los 90». ¿Lo ves? Simplista. Pero Madonna me eriza el pelo del cogote de la misma manera, invoca en mí el mismo sentido eufórico de la provocación. Me acuerdo de la escena de *Ellas dan el golpe*, clásico de 1992 donde se aseguró que en el béisbol no se llora, en la que el encantador (por grosero) entrenador al que da vida Tom Hanks irrumpe en el vestuario de su equipo femenino, se dirige tambaleándose al urinario y se pasa como 45 segundos meando. Es una gran escena. No estoy siendo simplista. En un primer momento, todas las chicas retroceden asqueadas —a excepción, claro está, del personaje de Madonna, que se le acerca poco a poco, maravillada, y coge un reloj para cronometrarle—. Eso es Madonna para mí. Claro que ella suele ser la que está parada delante del urinario.

2. Hace poco, en Instagram, Courney me llamó «miembro de la fraternidad de machitos de voz estentórea», confirmó que nunca utilizaría el emoticono de la mueca y, en su lugar, manifestó su preferencia por el de la ola, en su adaptación de *La gran ola de Kanagawa*, el famoso grabado en madera del artista japonés Hokusai. Piensa lo que quieras al respecto.

Pido disculpas hacia mis padres, cariñosos y comprensivos, pero me crie con la MTV. Y, que Cristo me perdone (y mi madre de nuevo), adoré a los dioses de la MTV de los 80: Michael Jackson, Janet Jackson, Prince y, bueno, ella. Te ofrezco un repaso rápido a las mejores jugadas de Madonna durante los 80... Mejor álbum: *Like a Prayer*. Mejor canción: *Like a Prayer*. Mejor balada: *Crazy for You*. Segunda mejor balada: *Live to Tell*. Mejor vídeo: *Material Girl*. Segundo mejor vídeo: *Open Your Heart*. Mejor interpretación en directo: *Like a Virgin* en los MTV Video Music Awards de 1984, dando vueltas con su vestido de novia. Mejor accesorio de moda: de manera muy sorprendente, el turbante con un lazo inmenso del vídeo de *Borderline*. Mejor película: *Shanghai Surprise* (es broma). Mejor controversia: el discurso de *Papa Don't Preach*, que de manera admirable sirvió para cabrear tanto a los conservadores (por su embarazo fuera del matrimonio) como a los seguidores de la planificación familiar (por ser ligeramente antiaborto). Mejor declaración: «Los crucifijos son sexis porque muestran a un hombre desnudo». Eso es Madonna para mí, para todos. En 1990 cumplió los treinta y dos. El futuro era tan brillante que tuvo que ponerse gafas de sol.

Este formato me viene bien, la verdad, así que hagamos un repaso rápido a las mejores jugadas de Madonna durante los 90... Mejor álbum: *Ray of Light*, de 1998, una maravilla de éxtasisailable y un tanto espiritual. Mejor canción de *Ray of Light: The Power of Goodbye*. Mejor controversia: el semiporno alegre del vídeo de *Justify My Love* (mi madre lo detestó). Mejor película: elígela tú entre *Ellas dan el golpe* y *Truth or Dare*, su documental demente de 1991, en el que le realiza una felación a una botella de cristal y esa es solo una de las diez cosas más locas que hace. Mejor libro: hum, el *Sex*. Álbum más raro: *I'm Breathless*, el caótico acompañante con cháchara cortesana de *Dick Tracy*, adaptación al cine de las tiras cómicas en la que actuó al lado del gruñón de Warren Beatty, su novio en aquel momento. Segunda mejor canción

de *I'm Breathless*, de manera muy sorprendente: *Hanky Panky*. Mejor canción de *I'm Breathless*: la puta *Vogue*.

«*Vogue!*» Nunca estuvo tan glamourosa, tan sensual, tan inmaculada, tan atemporal; sobre todo, en el vídeo absurdo y exquisito de David Fincher. ¿Por qué aparece esta canción perfecta en la puta banda sonora de *Dick Tracy*? ¿Por qué no? ¿Recita Madonna el nombre de todas esas estrellas glamourosas y atemporales —Greta Garbo, Marilyn Monroe, Grace Kelly, Ginger Rogers— porque quiere que las adores o porque intenta convencerte de que es una de ellas? ¿Por qué no ambas cosas? ¿Se apropia Madonna burdamente del arte sagrado del *voguing*, tal y como lo describió en 1991 Jennie Livingston con *Paris Is Burning*, un documental reconfortante y desgarrador, o lo celebra, lo honra, proyecta sobre él una cálida luminosidad popular? ¿Por qué no todo lo anterior?

Cuando escucho *Vogue*, pienso en Venus Xtravaganza, la artista transgénero de *Paris Is Burning*, película que describe con cariño la escena del *ballroom* neoyorquino, su léxico («autenticidad, lectura, pulla») que la cultura cursi-popular absorbió hace tanto tiempo, sus artistas de talento inmenso, divididos en «casas» porque a menudo se distanciaban de sus familias biológicas a raíz de lo que eran o de lo que querían ser. Venus Xtravaganza cuenta que comenzó a vestirse de mujer a los trece o catorce años, y que no tardó en irse de casa para no avergonzar a su familia. Habla de cuando se prostituía en Nueva York para ganar dinero, soportando insultos y amenazas físicas. Cuenta que quería ser modelo. Que quería ser una mujer completa. Hacia el final de la película hay un hermoso plano de Venus al borde del muelle de Nueva York, durante la puesta de sol, en el que se asoma sobre una barandilla al lado de una radiocasete gigante de los 80 mientras le encienden el cigarrillo. En ese momento, alguien comienza a contar que tuvo que informar a su familia biológica de que Venus había sido asesinada.

Pienso en Venus cuando dice en la película: «Me gustaría ser una chica blanca, rica y malcriada. Siempre consiguen lo que quieren cuan-

do quieren. Y la verdad es que no tienen problemas de dinero, ni para conseguir cosas bonitas, ropa bonita, para ellas no representa ningún problema». Pienso que básicamente está describiendo a Madonna, sobre todo en el vídeo de *Material Girl*, pero la verdad es que describe a Madonna en general, a Madonna a perpetuidad. Fue una osadía, por no decir algo peor, que Madonna lanzara *Vogue*, que evocara esa cultura de sustento, transgresora y asediada. No fue algo que agradara a todo el mundo, por no decir algo peor. Pero, en caso opuesto, no habría sido Madonna.

No pretendo ser simplista, pero ¿quién fue la Madonna ochentera de los 90? ¿Es posible que hubiera cinco? ¿Fueron sus nombres, quizá, Spice Deportista, Spice Pelirroja, Baby Spice, Spice Pija y Spice Salvaje? Las Spice Girls —un quinteto inglés atolondrado a extremos siderales que había sido reunido por una agencia paternofilial en un intento por capitalizar el bum de las bandas de chicos del Reino Unido que nos había dado a Take That, East 17, Boyzone, A1, Let Loose, MN8 y tantos otros grupos correctos que a nadie le importaron una mierda en Estados Unidos— cayeron como una bomba en 1996. *Wannabe* es una mezcla desenfundada entre *Material Girl*, *Ray of Light* y *Hanky Panky*; su vídeo, tan indeleble a su manera como el de *Vogue*, nos muestra a las Spice Girls haciendo estragos a nivel lucha de almohadas durante una celebración privada en un restaurante de lujo. Spice Deportista hace un salto mortal hacia atrás encima de una mesa cubierta de candelabros, a un caballero estirado y escandalizado se le cae el monóculo fruto de la sorpresa, Spice Salvaje sube una escalera a la carrera para unirse a sus compañeras en ese simpático y feroz baile del primer estribillo que sin duda te acaba de venir a la cabeza, movimiento por movimiento.

La próxima vez que vuelvas a ver el vídeo de *Wannabe*, la número 50.000, fijate en Spice Pelirroja, que no hace más que zapatear por ahí con tacones altos e intenta mostrarse espontánea mientras se esfuerza

de manera superevidente por ocupar el lugar que le corresponde para no tapar a las demás. Toda la diversión y todo el negocio de golpe. Eso, para mí, es la esencia del Girl Power, el infame lema/grito de guerra/eslogan publicitario del grupo que, dependiendo de tu edad y disposición en aquel momento, te pareció o bien empoderador, o bien infantil, calculador o dolorosamente sincero. Pero ¿por qué no todo a la vez? En 2019, al informar de una nueva reunión de las Spice Girls —esta vez sin la Spice Pija, ay—, Caity Weaver, periodista del *New York Times*, resumió la onda del grupo como «las payasadas de una fiesta de pijamas hechas carrera profesional», y lo dijo, por supuesto, como un cumplido enorme. «Su principal habilidad —añadió— consistió en representar la idea que tenían las niñas sobre la edad adulta.»

Y esa habilidad se trasladó a *Spice World*, el muy tontorrón film que el grupo realizó en 1997. «A los doce años ME ENCANTÓ *Spice World* —me dijo una vez una amiga, antes de añadir que nunca volverá a verla porque—: No tengo la menor intención de descubrir lo mucho que me equivoqué.» Es la actitud correcta. Yo estaba en mi primer año de universidad y era un enamorado de Radiohead cuando estalló el fenómeno de las Spice Girls. Y ahí estaba yo, en el comedor de una facultad del Medio Oeste, puliéndome otro cucurucho con un helado en espiral de chocolate y vainilla, observando con frialdad el vídeo de *Wannabe* desde la distancia altanera del pinchadiscos radiofónico universitario mientras este salía por 50.000.^a vez en las pantallas del lugar. ¡Exuberancia! ¡Bobadas! ¡Caos absoluto! ¡Amigas para siempre! Sí: ¡Girl Power! Estaba fascinado, pero era lo bastante listo para hacer como que se trataba de una fascinación irónica, desdeñosa. Claro que no engañaba a nadie.

Como tampoco engañé a nadie unos años más tarde, en mi nueva guisa de editorialista altanero de un periódico universitario, cuando describí sobre el papel a los Backstreet Boys como «muebles eróticos andantes». No tenía ni idea de a quién le había robado esa frase, ni lo que intenté expresar con ella. Lo único que sabía era que, en 1999, esos

tipos —y sus colegas de la *boy band* colosal en ciernes que fue *NSYNC— se habían unido a las filas de los nuevos jefes supremos del pop. Eso convirtió al poderoso programa *Total Request Live* de la MTV en la base de nuestra nueva religión, y al superproductor/compositor sueco Max Martin en nuestro nuevo y misterioso Mago de Oz, con el *I Want It That Way* de Backstreet Boys como nuevo himno internacional.

«Dime por qué», ¿qué? ¿A qué se refiere ese «por qué» del estribillo? ¿Quién es el sujeto de ese «Quiero que sea así»? ¿Eres tú o soy yo? ¿Y cuál es la naturaleza de ese «así»? ¿«Así» cómo? ¿Cómo es posible que una canción que comienza rimando «fuego» y «deseo» se desplome con tanta rapidez hacia el caos semántico? ¿Y por qué encontramos ese caos tan purificador, tan edificante, tan satisfactorio? ¿Qué hace que *I Want It That Way* sea matemática, y pop, y arte, y ley, e indiscutiblemente el mejor sencillo que haya amparado una *boy band* jamás?

La respuesta —con mis disculpas hacia Nick, AJ, Brian, Kevin y Howie— apunta hacia Max Martin, el hombre jovial e hirsuto que estaba detrás de la cortina, quien coescribió (junto con Andreas Carlsson) y coprodujo (junto con Kristian Lundin) *I Want It That Way*, un ejemplo temprano de esa filosofía compositora de la Matemática Melódica que pronto se haría tan famosa. Cada frase más o menos embrollada en esta canción, desde el «*Tell me why*» en adelante, es un triunfo de las sílabas sobre las palabras, de la melodía sobre la coherencia, de la matemática sobre el lenguaje. Martin, un superviviente del glam rock que había aprendido a los pies del querido gurú sueco Deniz Pop, mantuvo esa majestuosa tradición tras la muerte de este en 1998, a causa de un cáncer de estómago, con solo treinta y cinco años. Y muy pronto el pop sueco —con sus colaboradores tempranos de Ace of Base como ejemplo, cuyos éxitos astronómicos (incluyendo *The Sign* y *All That She Wants*) son de lo más excitantes en su matemática y vagos en sus letras— se convirtió en pop a secas. Una fábrica resplandeciente y dominante de éxitos internacionales sin un foco de atención, ni un

cabecilla en exposición. Solo una montaña de engranajes brillantes en la máquina de hacer música pop más maravillosa e incomprensible jamás construida.

Las de Max Martin nunca son piezas en solitario; a menudo hay media docena más de compositores y productores en la mezcla, y el número de personas involucradas te da una idea de lo difícil que es generar placeres tan sencillos. Los éxitos de ventas resultantes son ecuaciones antes que canciones, pero se trata de ecuaciones de lujo en las que una estrella del pop u otra te ronronea un sinsentido lindante con lo sexy directamente al oído. Al principio quizá te parezca antiséptica, o falta de autenticidad, o carente de esa intimidad en la que un solo ser humano escribe y a continuación le canta una canción perfecta a otro ser humano, pero has de conocer la matemática para apreciarla de verdad. Piensa en aquel «Finjo de una manera tan realista que estoy más allá de cualquier falsedad» a escala industrial, solo que generando himnos de estadio grandilocuentes y de una inmediatez estremecedora, evocadores del fuego y el deseo, que embelesan a millones, a miles de millones de personas. Ese era el brillante futuro atómico de la música pop, y amenazó con cegarnos a todos independientemente de que lleváramos gafas de sol o no.

Pero ese futuro no le gustaba a todo el mundo, y no todo el mundo lo demostró con educación. La reacción violenta al pop juvenil —con los (a veces) encantadores secuaces del *nü-metal* como Korn y Limp Bizkit al timón—³ se extendió entre finales de los 90 y principios de

3. Las dos bandas aparecieron en ese infierno infame que fue Woodstock, '99 con The Offspring, grupo punk de Orange County cuyo líder, Dexter Holland, entretuvo a la multitud apalizando a cinco maniqués de los Backstreet Boys con un bate gigante de color rojo entre vítores fraternales y eufóricos.

los 2000, pero nadie construyó un puente entre los siglos xx y xxi con más entusiasmo y desdén que Eminem. *The Slim Shady LP* —que sirvió para que el ancho mundo supiera del salvaje rapero de Detroit también conocido como Marshall Mathers, bajo la coautoría en aquel momento crucial del mismísimo Dr. Dre— estalló en 1999 y se aseguró de que tuviéramos que lidiar con el tipo durante todo el siguiente milenio, tal y como comenzamos a hacer, estamos y seguiremos haciendo.

A los 40 segundos del gran éxito que fue *My Name Is*, Eminem reflexiona sobre a qué miembro de las Spice Girls le gustaría dejar preñada. Acto seguido reflexiona sobre los pechos de Pamela Lee. Acto seguido grapa los cojones de su profesor de inglés a una hoja de papel. Acto seguido anuncia que su madre se coloca más que él. Acto seguido le importunan para que firme un autógrafo en una hamburguesería White Castle y él escribe: «Querido Dave, gracias por tu apoyo, *gillipollas*», algo que me hace reír cada vez que lo escucho. Acto seguido se pone a reflexionar sobre los pechos de su madre. El vídeo de la canción, extravagante a muerte, se desarrolla como una nueva versión cruda y no recomendada para menores de la serie *Pee-Wee's Playhouse*; en 1999, los chavales se pasaron todo el verano viéndolo deslumbrados (¡en *Total Request Live!*) y es probable que se preguntaran cómo iba a llegar nadie vivo al invierno del año 2000. Eminem constituía por sí solo un aterrador efecto 2000... claro que el año 2000 resultó ser una trola mientras que, al cabo de un año, nuestro novísimo y rarísimo candidato al título de Mejor Rapero Vivo estaba sembrando un caos mayor que todos los agentes del caos noventero juntos.

Verás, Eminem era un rapero blanco que le daba varias vueltas vertiginosas a sus compañeros idiotas del *crossover* de principios de los 90, como Vanilla Ice y Snow. De hecho, Jim Carrey, que parodió cruelmente a los citados cabeza de chorlito durante su paso por *In Living Color* antes de saltar al estrellato, fue el segundo mejor rapero blanco de la

década. ¿Afirmar eso es simplista? Quizá sí. ¿Es simplista decir que Beck fue el segundo mejor rapero blanco de la década? ¿Es posible reproducir el primer momento en que nos expusimos a *Loser*, la presentación ante el gran público del astuto trovador angelino Beck Hansen, quien lo mismo te bailaba *breakdance* que te graznaba un blues que te cantaba un tema folk que flirteaba con el rap? Solo en una ocasión puedes escuchar al tipo decir a ritmo de rap que es un mono en una era de chimpancés por primera vez.

Y entonces, si estabas vivo en 1994, pudiste escuchar *Loser* 50.000 veces más, con su *riff* de *slide guitar* radiante y mugriento, su descarga de incongruencias («*Drive-by body-pierce!*»)⁴ y su experta chapucería, como si te pasaras toda la canción intentando sacarla de un estupor inducido por las drogas. Esa onda se prolongó al vídeo, ubicuo en la MTV, desde la Segadora que limpia parabrisas con sangre hasta la calistenia de cementerio que reedita a las animadoras góticas de *Smells Like Teen Spirit* con ánimo de comedia, pasando por la amable discordancia del propio Beck, quien se pasea por ahí como si fuera un viajero del tiempo procedente de 1972 o de 3072.

Mi colega Mike vio a Beck en vivo a mediados de los 90 y me informó de que este no dejaba de gritar «¿QUIÉN TIENE LA CHISPA?», ante la confusión general, para acabar clarificando: «TODOS, TODOS TENÉIS LA CHISPA». Y así es como me lo imagino desde entonces (a Beck, no a Mike), exigiendo saber QUIÉN TIENE LA CHISPA con varias apariencias espléndidas y confusas, desde el sincero artista surrealista folk de *Mutations*, álbum de 1998, hasta el seminal gonzo clasificado S y parecido a Prince de *Midnite Vultures* (1999, su mejor álbum), pasando por el trovador extremadamente sincero y desconsolado de *Sea Change* (2002). ¿Quién tiene la chispa?

4. «¡Tiroteo al volante, cuerpo perforado!» (*N. del t.*)

¿Y en qué consiste esa chispa? ¿Es Beck una estrella del rock, una estrella del pop, un rapero, un cantautor folk, un elemento perturbador de la juventud o un tótem chirriante y establecido que algún día le robará a Beyoncé el Grammy al Mejor Álbum del Año? ¿Por qué no todo ello, durante una línea temporal lo bastante larga? Que un blanco baile *breakdance* vestido con una camisa de franela, ¿es apropiación cultural? ¿Cuántas veces puedes reírte del verso «*Get crazy with the Cheez Whiz*»⁵ sin pasarte? Que te rías cada vez, ¿es pasarse?

La verdad es que la MTV siguió educándome en los 90, pero el paisaje cultural que mostraba se había atomizado; mientras que en 1987 ya flipaba suficiente con solo ver a un astronauta plantar una bandera de colores en la Luna, en los 90 cada nuevo vídeo alumbraba una nueva galaxia, una nueva religión, un nuevo tipo de estrella del pop, una nueva persona radiante en torno a la que construir toda tu existencia. Hay una escena en el vídeo de *Make 'Em Say Uhh!*, el éxito de arbitrariedad arrolladora que Master P lanzó en 1997 —aquella en la que una persona disfrazada de mono, vestida con un camiseta con la palabra «*HUSTLERS*» estampada al frente, ejecuta un mate fenomenal saltando desde un trampolín colocado en la línea de tiros libres mientras varios cañones disparan confeti— que a mi juicio dialoga con la gloriosa absurdidad absoluta del *Loser* de Beck, por mucho que ese diálogo diga: «Apartad de mí al blanco ese tan rarito que está bailando *breakdances*». En ese momento, no es tanto que veas a Dios como que ves a Master P viendo a Dios. Lo mismo sucede con el tanque chapado en oro que entra en la pista de baloncesto al comienzo de la canción y que acaba disparando un misil contra uno de los tableros. Shaquille O'Neal —estamos hablando de la primera y maravillosa época de Shaq en los Lakers— se encuentra entre los invitados especiales de *Make 'Em Say*

5. «Suéltate el pelo con la salsa de queso.» (*N. del t.*)

Uhh!, y ni en un partido de verdad verás tamaña colección de tipos vestidos con camisetas de baloncesto.

Nadie fue más revolucionario, estridente, prolífico, polarizador, de consumo tan llamativo, ni exitoso entre 1997 y 1998 que Master P, el rapero y empresario genial y legítimo de Nueva Orleans. Solo en el 98, su sello, No Limit Records, publicó veintitrés discos —de gente como Snoop Dogg, Silk the Shocker, Mia X, Mystical y Fiend (favorito de servidor)—, y curiosamente todos ellos duran entre 75 y 79 minutos. Estamos hablando de una experiencia auditiva cercana a la duración de las comedias románticas. Y es evidente que también fueron experiencias satisfactorias, porque dieciséis de esos trabajos fueron o bien discos de oro (500.000 copias vendidas), o bien de platino (un millón). No Limit llegó a su cénit en el mismo momento en que la industria musical comenzaba a hacerlo con la era del CD. Y, gracias a uno de los contratos más célebres de la historia del rap —el de distribución con Priority Records, más popular e ingenioso que cualquiera de las canciones que lanzó—, Master P se llevó una parte inmensa de todo ese dinero, en comparación con el artista medio de a pie en uno de los grandes sellos. En 1998, Master P le dijo al *New York Times*: «Supongo que quiero convertirme en el Bill Gates del gueto». Unos párrafos más abajo, Ice Cube describía a P como «uno de los mejores empresarios con los que me haya cruzado».⁶

En cuanto mero rapero mortal, la verdadera innovación de Master P, tal y como sugiere su canción más famosa, fue la palabra «UHH»: su utilidad desbordante, su versatilidad emocional. Dependiendo de la

6. Sería simplista comparar a Master P, en calidad de dueño astuto e intransigente de una discográfica independiente, con el lumbreras de Ian MacKaye, de Fugazi/Minor Threat; o, por extensión, comparar a No Limits con el recto y ascético oráculo del punk que fue desde Washington D. C. el Dischord Records de Ian, así que no lo haré, pero quiero que sepas que quería hacerlo de verdad y que, en esencia, es lo que acabo de hacer.

canción, «UHH» puede ser una expresión de aflicción, de amenaza, de melancolía, de juerga, de virilidad, de insatisfacción y de la profunda satisfacción que acompaña a los multimillonarios que se han hecho a sí mismos. *Make 'Em Say Uhh!* apuesta sin duda por la juerga, si no por la virilidad descarada, en su procesión rompecuellos de versos de P, acto seguido de Fiend, acto seguido de Silkk, acto seguido de Mia X, acto seguido de Mystical... y toda esa energía se combina en una contagiosa Noche de Fiesta con los Amigotes, una pelea de almohadas con baño dorado y una munición para tanque escondida en cada funda, un festival de atolondramiento chillón igual de adorable que el vídeo del *Wannabe* de las Spice Girls. La fiesta no le duró mucho a No Limit, pero es lo que pasa con las mejores celebraciones, y en su momento Master P llegó a destrozar bastantes monóculos, muchos de los cuales quedaron aplastados en el suelo al paso de su tanque chapado en oro.

La gente que odia a las bandas nuevas que se ponen de moda puede definir la identidad de esas bandas igual de bien que quienes las aman; se aprende lo mismo de la persona que huye del caos que de la que corre hacia él. Siempre me pareció una trola propia de la mitología de la industria musical, pero el rumor cuenta que, cuando el vídeo del *Firestarter* de Prodigy se emitió por primera vez en el Reino Unido, durante un *Top of the Pops* de 1996, la BBC recibió un número récord de quejas por parte de sus espectadores. No porque el vídeo de *Firestarter* fuera terriblemente ofensivo —en esencia, es una grabación en blanco y negro del cantante/rapero/foco de atención desconcertante Keith Flint mientras zapatea por un viejo túnel del metro londinense—, sino porque Keith, con su infinidad de piercings y su cabello arcoíris en punta y sus maneras diabólicas, es un tipo deliciosamente inquietante. De modo que una serie de ingleses estirados y con monóculo llamaron escandalizados a la BBC para pedir algo así como: «Por favor, saquen

a ese pirómano que da tanto miedo de mi televisor». Lo cual es fantástico, por mucho que se trate de una trola propia de la mitología de la industria musical.

En 1997, cuando *Firestarter* lanzó *The Fat of the Land*, el exitoso tercer disco de la banda —editado en Estados Unidos por Maverick Records, el sello de Madonna, que sabe dónde se cuecen las habas—, hacia la infamia inexplicable de lo más alto de las listas, el rock'n'roll estaba muerto y había sido reemplazado para siempre por la electrónica, o al menos eso afirmaron varias respetables revistas musicales que yo devoraba en aquel momento. The Prodigy —fundado en 1990 por Liam Howlett, productor/compositor/genio misántropo, pero, desde el momento en que el vídeo de *Firestarter* vio la luz, sinónimo en la imaginación popular del semblante malicioso de Keith Flint— no eran ajenos a la infamia por entonces. En 1991, su primer gran sencillo, el perturbadoramente infantil *Charly*, resultó tan molesto (e influyente) que Howlett apareció en la portada de la revista de música dance *Mixmag* con una pistola contra la cabeza y el titular de «¿Ha acabado *Charly* con las *raves*?». La vieja regla periodística según la cual «si en el titular aparece una pregunta la respuesta es NO» se puede aplicar aquí, pero en cualquier caso es justo reconocer que esa peña puso de inmediato a todo el mundo de los nervios.

Yo no era lo bastante guay (ni mayor, ni inglés) para devorar *Mixmag* en 1991, pero puedes tener la seguridad de que sí era un devoto lector de *Rolling Stone* cuando la mirada maliciosa de Keith Flint apareció en su portada en el verano de 1997, al lado de un titular mucho menos salvaje que decía: «Fenómeno ardiente: los Prodigy en llamas». Puedo decirte que fue el verano del 97 porque leí toda la historia de la muerte del rock'n'roll y el ascenso implacable de la electrónica mientras me relajaba en Myrtle Beach, de vacaciones con la familia de mi amigo Mike, arrullado por el romper de las olas, hundiendo los pies en la arena, planeando volver a casa y tirar todos mis CD de Nirvana. «Es algo

bastante profundo», le dijo Flint a Chris Heath, periodista de *Rolling Stone*, señalando los versos de *Firestarter* «*I'm the self-inflicted mind detonator*» y «*I'm the bitch you hated*». ⁷ «No sé si quiero hablar de ello. Podría explicártelo a ti, pero no lo explicaría para la revista.» Maldición.

¿Eran esos tipos tan perturbadores algo bastante profundo en un sentido discreto, confidencial? Y una mierda. Pero *Firestarter* sonaba mucho más turbulento y rebelde y peligroso que la mayor parte de la música rock de 1997, y además la canción contenía un *sample* del *riff* de guitarra aleatorio y tirando a surfero de *S.O.S.*, la canción de 1993 de las Breeders, la formidable banda de rock alternativo de Dayton, que era una debilidad personal en aquel momento y lo sigue siendo ahora, así que siempre me ha llenado muchísimo imaginar que, cada vez que *Firestarter* comienza a sonar en alguna parte, un mueble bonito se materializa en la casa de Kim Deal, la cantante y compositora de las Breeders.

Pero el período de los Prodigy como zorras internacionalmente conocidas a las que odiar fue, por fortuna, breve. La controversia de la BBC con *Firestarter* no fue nada en comparación con la animosidad con que se recibió *Smack My Bitch Up*, el otro gran sencillo de *The Fat of the Land*, que para comenzar lleva ese título ⁸ y que además contó con un vídeo largo, estúpido, escabroso, violento y semipornográfico que se emitió en la MTV durante algo así como una semana, precedido por el descargo de responsabilidades de un Kurt Loder sudoroso, y que alcanzó su clímax con la revelación de que el personaje desde cuyo punto de vista se cometía toda esa violencia escabrosa y semipornográfica era una mujer. Confía en mí: para 1997, se trató de un asunto inquietante, provocativo y verdaderamente alucinante. Un par de años

7. «Soy el detonador mental autoinfligido» y «Soy la zorra a la que odiabas», respectivamente. (*N. del t.*)

8. Algo así como «Revienta a mi zorra a golpes». (*N. del t.*)

después, no obstante, el *Goodbye Earl* de las Chicks lo dejó a la altura del betún.

¿Cuándo fue la última vez que viste ese vídeo? Hostia puta. *Goodbye Earl* es una alegre fantasía de venganza contra la violencia doméstica y una canción para cantar a coro procedente de *Fly*, que en 1999 fue el segundo álbum consecutivo del trío country de Dallas (después del *Wide Open Spaces*, de 1997) en convertirse en disco de diamantes, lo cual significa que vendió más de diez millones de copias solo en Estados Unidos. Las artistas por entonces conocidas como Dixie Chicks —con la poderosa voz de Natalie Maines uniéndose a las miembros fundadoras y hermanas Martie Maguire y Emily Strayer— fueron, de manera incomprensible, enormes a finales de los 90, convulsionaron Nashville a la vez que ejercían de adalides exitosas de su música en una réplica viviente y escupefuegos de los bobalicones del barrio de Music Row, tan congestionados, corruptos, carentes de imaginación, chovinistas, arruinados en lo artístico y lo emocional, asustadizos, impersonales y pollafrias.

Pero sí, el vídeo de *Goodbye Earl* es una fiesta de baile. Con un sol cegador. Colores primarios y chillones. Las Chicks esbozan sonrisas brillantes mientras un grupo juguetón de ciudadanos encantados, que acaba incluyendo a niños, mueve el esqueleto a su alrededor en una habitación de hospital. El argumento es el siguiente: Earl agrede a su mujer, que a continuación comienza a conspirar con su amiga Mary Anne para matarle con unos frijoles de ojo negro envenenados, para deleite de todos. No soy fan del cine de terror —¡sorpresa!—, así que de ninguna manera pienso ver *Midsommar*, pero el videoclip tiene la misma onda de luminosidad cruel que me imagino al leer sobre esa película en la Wikipedia. Jane Krakowski interpreta a Wanda, la mujer agredida, y me atrevería a decir que el maquillaje de su herida en el ojo del vídeo de *Goodbye Earl* es, deliberadamente, la imagen más perturbadora que se haya emitido nunca en la Country Music Television y,

ya que estamos, en la VH1 o la MTV, en parte porque Krakowski aparece sonriendo. Lauren Holly interpreta a su amiga/cómplice Mary Anne, y Dennis Franz al Earl del título, el marido convertido en maltratador y en cadáver zombi durante un rato. El actor sintoniza con el excéntrico humor negro del asunto y se comporta como un títere de *sketch* cómico que además coge la cámara brevemente y la sacude con violencia, como si esta fuera su esposa.

Hace poco, cuando volví a ver el vídeo de *Goodbye Earl*, se me llenaron los ojos de lágrimas, no porque sea gracioso como el emoticono del llanto, ni porque intente alterar con sus sustos, ni porque resulte sensiblero o melodramático. Fue tan solo una reacción de perplejidad ante una obra de arte pop para consumo masivo de tono denso y horroroso, pero a la vez tontorrón, pero a la vez mortalmente serio. Como videoclip de distribución nacional, no puede ser más impactante. Y joder, al rato estoy leyendo por encima los comentarios de YouTube y alguien afirma que el verso más demoledor del tema es «*Right away Mary Anne flew in from Atlanta on a red-eye midnight flight*», porque presenta a una mujer que lo deja todo para acudir en ayuda de una amiga maltratada, y los ojos se me llenan de lágrimas otra vez. Por supuesto, *Goodbye Earl* nunca estuvo dedicada a Earl, pero tampoco al largo sufrimiento de su esposa. En parte, habla de la amiga que acude en su auxilio. Y el tema de la canción es que alguien la ayuda.

Es tentador considerar en este momento que *Goodbye Earl* fue el preludio a una tragedia de la industria musical en cuanto punto final de esa era de la música country, la de finales de los 90, que al menos en imperfecta retrospectiva se viene entendiendo como un Jardín del Edén glorioso y copioso para las superestrellas femeninas de ese estilo musical: Shania, Faith, Lee Ann, Trisha, Martina, Reba, *et al.* La tragedia consistió en que esa era llegó a su fin, sin duda, a principios de los 2000, cuando Estados Unidos regresó a posturas propias de tiempos de guerra y la radio country marginó a las mujeres con ferocidad descarada,

hasta el punto de que, como todo el mundo sabe, en la actualidad muchos DJ «no deben pinchar a dos mujeres seguidas». Así que piensa en Adán y Eva antes de que Adán se calara la gorra de béisbol del revés y jugara con una baraja de los militares iraquís más buscados y quedara con Nelly y se comprara una camioneta tan grande que no podía ver más allá de su capó y se pusiera a cantar exclusivamente sobre su reina de la belleza descalza y con los vaqueros rasgados. Mientras, a Eva la echaron de la radio y la confinaron en un jardín mucho más diminuto de la cultura americana.

Pero no caigamos en eso. No reduzcamos a las Chicks a meras víctimas. Earl es la víctima definitiva de *Goodbye Earl* y la multitud que gira jubilosa con el rostro resplandeciente alrededor de la banda en el vídeo, mientras le entierran de manera no exactamente metafórica, es la prueba del poder eterno de la canción y de ese momento. Es como si hubieran construido un avión entero a partir de la caja negra en la que Johnny Cash cantó «*I shot a man in Reno just to watch him die*», solo que se les ocurrió un motivo mucho mejor para cometer un asesinato.

La doble entrega carcelaria que Johnny Cash disparó a finales de los 60, *At Folsom Prison* y *At San Quentin*, fue de hecho lo que me convirtió en fan de los discos en directo. Me fascinó el desorden bullicioso y amenazador de aquellas multitudes que ululaban al son de los cuentos de asesinato y misantropía de Johnny con lo que imagino de manera hiperbólica que era una «sed de sangre». En *At Folsom Prison*, Johnny incluso se ríe a carcajadas cuando expone su *Long Black Veil*, mientras habla de yacer en los brazos de la esposa de su mejor amigo, alguien entre el público comienza a aplaudir. Me encanta ese tipo de ambiente eléctrico, esa interacción volátil e inmersiva entre el intérprete y sus espectadores. También me encanta la tonticháchara de escenario: «La que sigue es la primera canción de nuestro nuevo álbum», se dice con voz entrecortada en el *Cheap Trick at Budokan* de 1978, que

los Beastie Boys *samplearon* afectuosamente para abrir su *Check Your Head* trece años después.

Pero no hay nada mejor que el arrebato casual de la multitud, la alteración inesperada que se adueña de la canción entera, del disco al completo. Tenemos a la mujer que chilla eufórica en mitad del *Lost Someone* de James Brown en su *Live at the Apollo*, de 1963. Tenemos al público prisionero en su totalidad que abuchea al *sheriff* para dar inicio al *Live in Cook County Jail* de B. B. King, en 1971. Tenemos a los más que posibles borrachines que solicitan categóricamente el tema *Gary's Got a Boner* en el *The Shit Hits the Fans* de los Replacements, en 1985. Tenemos la risa nerviosa que sigue a la broma de Kurt Cobain («¿Qué están afinando, un arpa?») y que perfora brevemente la reverencia sobrecogedora que preside el *MTV Unplugged in New York* de Nirvana, en 1994. Y, por encima de todo, tenemos los gritos enajenados y misántropos de varias mujeres entre el público cuando Erykah Badu, gigante del neosoul, abre su nuevo tema, *Tyrone*, con los versos: «*I'm getting tired of your shit / You don't ever buy me nothin'*». Gritan como si adoraran esa canción desde hace años, y como si conocieran a Tyrone, y como si le hubieran tratado, y como si le detestaran, y como si estuvieran aprovechando, eufóricas, la oportunidad de compartir ese odio con el resto del mundo mundial.

Erykah Badu tiene mi voto como la mejor intérprete en vivo de su generación. Es la más aguda, la más astuta, la más guay, la más pasional. La debo de haber visto media docena de veces y, en consecuencia, es la persona por la que más tiempo he esperado hasta que se subiera al escenario, con la única excepción de Lauryn Hill. Erykah procesa el tiempo de una manera diferente. No me siento orgulloso de ello, pero al parecer me quejé en Twitter sobre lo mucho que tardó en comenzar su espectáculo en dos incidentes diferentes del mismo año 2010. Dos conciertos separados por unos seis meses. Y, en ambas ocasiones —cada vez—, toda esa espera valió la pena. Te pasas de pie una hora o dos, te

enfadas, jugueteas con el móvil, te duelen los pies, consideras la posibilidad de largarte, no te largas, esperas un rato más y, como noventa minutos después, Erykah al fin se digna a subir al escenario, y en cuanto lo hace te olvidas de todo, porque es la mejor intérprete en vivo de su generación.

Baduizm (1997), el debut humeante y luminoso de la cantante de Dallas, fue una temprana validación del concepto del movimiento neosoul, una estrategia de marketing un tanto sudorosa que buscó elevar a estrellas jóvenes y enigmáticas como D'Angelo y Maxwell⁹ a la vez que las relacionaba en espíritu con todos los gigantes de los 60 y 70: los Marvin, Stevie, Aretha... En efecto, Erykah siempre ha estado agradablemente desvinculada de su presente: la sedosidad mística, el vibrato jactancioso, el flexible *scat* jazzero que la inspiró en un primer momento para adoptar el nombre escénico de Badu, su regia ridiculidad (su primer empleo fue como camarera en el Comedy House de Steve Harvey en Dallas, pero no tardó en abrirse paso a golpe de voz hasta el escenario). Podrías convencerte a ti mismo para alabar *Baduizm* como una recreación versada en el hip-hop de un pasado idealizado, pero sería una lástima, por otro lado, comparar a Erykah con alguien o con algo procedente de cualquier otra época. Y su radiante singularidad queda capturada a la perfección en el álbum que tituló sencillamente *Live* y que lanzó también en 1997, menos de seis meses después del enorme éxito cosechado por su debut, porque todo el mundo tenía que saber lo cautivadora que era encima del escenario lo antes posible.

Antes de comenzar con *Tyrone*, Erykah explica que se trata de su siguiente sencillo, que acaba de grabarlo y que nació como una improvisación en directo con su banda durante una prueba de sonido en

9. Kedar Massenburg, representante tanto de Erykah como de D'Angelo, acuñó y registró el término de neosoul, que sinceramente parece un nombre un poco grosero para con el soul normal, ya sabes, pero es que cuesta vender a los nuevos artistas, tío.

Londres. Es justo suponer que la mayoría de la gente presente en esa grabación en directo no estaba familiarizada con la canción; puedo sonar ingenuo al decir eso, pero es vital para mí mantener la convicción de que las mujeres del público que gritan con dicha malévola después de cada verso que canta Erykah Badu están experimentando una reacción instintiva ante la maldad y la indignación desternillante de la canción. Son gritos malévolos y dichosos de reconocimiento, de conmiseración. Esas mujeres comparten el momento con Erykah, que está cantando, en esencia, una canción bastante sencilla e improvisada con evidente rapidez sobre un novio de mierda al que está a punto de echar de casa porque está arruinado y todos sus colegas de mierda andan siempre por ahí (el Tyrone del título no es el novio de mierda, sino uno de los amigos de mierda del novio de mierda; la cualidad más importante de Tyrone es que su nombre rima con «*but you can't use my phone*»).

El diálogo que aquí se establece entre la intérprete y su público embelesado, la catarsis de masas que comparten la artista de nueva cuña y sus fans repentinamente devotos, es una de las experiencias musicales más adorables que he vivido. Y cada vez que vuelvo a la versión de *Tyrone* en *Live* me acuerdo de mi primer concierto de Erykah Badu, a principios de los 2000, y en concreto del momento en que interrumpió una canción —no recuerdo cuál, y esa vaguedad me pone triste, aunque también me parece maravilloso pensar que se debe a que en ese momento me dio un vahído de pura felicidad— para quitarse la peluca afro gigante y ponerse a botarla sobre el escenario como si fuera una pelota de baloncesto XXL. Nada más que BOOOOOING. Me quedé conmocionado. Me quedé estupefacto. Y ella se convirtió en la Reina del Mundo.