

**FARGO ROCK CITY**



¿Sabéis? Nunca he tenido el pelo largo.

No creo que haya habido un solo día en el que mi nuca no fuese visible. De hecho, creo que he llevado prácticamente el mismo corte de pelo a lo Richie Cunningham durante los últimos veintisiete años (salvo por un periodo de tres años, entre 1985 y 1988, cuando me hice la raya en el medio y me lo eché hacia atrás por los lados). A veces me parece como si me hubiera pasado la mitad de la vida discutiendo esta cuestión con mis padres, un debate que evidentemente perdí todas y cada una de las veces. En una ocasión, cuando iba a primero de bachiller, me acabé enfadando tanto que llegué a escupir en el suelo de nuestra cocina. Por increíble que parezca, aquel astuto gesto no pareció influir en los criterios estéticos de mi madre.

Lo que mi madre no conseguía comprender era que ni siquiera quería dejarme el pelo largo; *necesitaba* dejarme el pelo largo. Y mi anhelo de unos rizos abundantes y generosos no tenía prácticamente nada que ver con la moda ni era una forma de protesta contra las convenciones de la sociedad mayoritaria. Tenía una motivación mucho más filosófica.

Quería roquear.

Para mí el rock lo era todo. Como adolescente blanco y flacucho criado en una granja familiar de Dakota del Norte, parecía ser la respuesta a todos los problemas que creía tener. No sabía cantar y no tocaba instrumento alguno, pero sabía que tenía potencial para el rock. Me pasaba las noches enteras

metiendo cintas de Mötley Crüe y Ratt en el radiocasete (que nosotros llamábamos el «loro del ghetto», lo cual, imagino, hoy en día sería considerado racista) y roqueaba en mi dormitorio mientras leía el *Hit Parader* y jugaba partidos de uno-contra-ninguno en mi canasta de minibásquet. Evidentemente, siempre estuve preparado para el rock... *pero necesitaba la melena*. Me daba igual que fuese rubia y austera como la de Vince Neil o negra y explosiva como la de Nikki Sixx, pero necesitaba *más* pelo. La melena habría sido mi pasaporte particular a la grandeza, y era la única parte de mi vida en la que podía aspirar a reflejar el mundo de los Crüe. Ellos vivían en Los Ángeles, se acostaban con actrices porno, desayunaban Jack Daniel's y podían escupir en el suelo de la cocina sin ningún tipo de repercusiones. Eran como dioses del Monte Olimpo, y todo gracias a que comprendían el asombro reverencial que inspira la majestuosidad del rock. Comparado con Nikki y con Vince, Zeus era un verdadero farsante.

Lamentablemente, los Crüe demostraron ser deidades efímeras devoradas por la cocaína. Los críticos de rock se pasaron una década entera aguardando a que el heavy metal se estrellase como un zeppelin de plomo, y todos sin excepción —en lo que apenas semejaron segundos después de que Kurt Cobain apareciese con un vestido de mujer en el programa de MTV *Headbanger's Ball*— sacaron las palas y comenzaron a echar tierra sobre las tumbas de Faster Pussycat, Winger, Tesla, Kix y cualquier otro grupo que hubiera experimentado con la licra, la laca y los fuegos de artificio. El metal siempre había sido un poco tontorrón; ahora ni siquiera molaba. Aquello marcó el final. Pobre Yngwie Malmsteen, apenas tuvimos tiempo de conocernos.

Convertido en un exiliado cultural, me pasé los años noventa buscando *riffs* pirotécnicos y Budweisers recalentadas. Por mucho que fingiera apreciar el hip hop o la escudería Sup Pop, yo era un innegable fósil de una edad del bronce musical, y todo el mundo lo sabía. Mi autenticidad estaba

en constante tela de juicio. Como una tribu mutante de morlocks del metal, mis compañeros agitamelenas y yo decidimos pasar desapercibidos, rezando por que la alternativilla mona que trabajaba en la cafetería local no se coscara de nuestra afición por Krokus.

Pero esa era de tinieblas va a llegar a su fin.

Ha llegado el momento de que todos abracemos nuestro pasado metalero. Ha llegado el momento de reconocer que solíamos roquear como huracanes. Ha llegado el momento de correr hacia las colinas y girar y girar. Ha llegado el momento de *gritarle al diablo*. Tenemos el derecho a escoger, no hay manera de perder y no vamos a seguir aceptándolo<sup>1</sup>.

Simplemente, ese es el motivo de que haya escrito este libro: para reconocer que todo aquel glam rock, amariconado, sexista y superficial, *fue* importante (al menos para los chavales que lo adoraron). No estoy afirmando necesariamente que el género del metal haya sido menospreciado intelectualmente, pero me siento obligado a poner de relieve el modo en el que se ha visto injustificadamente ignorado.

En 1998, me encontraba en una librería Borders, curioseando en la sección musical. Las librerías pertenecientes a una cadena siempre me asombran, porque dan la impresión de tener a la venta libros acerca de prácticamente cualquier tema. Creo que por eso las librerías han pasado a ser el sitio de moda para ligar entre adultos solteros. Las librerías llevan incorporada una frase de apertura que siempre se adecua a la situación. Sólo tienes que acercarte a cualquier persona deseable, fijarte en qué sección se encuentra y decir (con cierto matiz de simpático desconcierto): «¿No te parece una locura la cantidad de libros que hay sobre \_\_\_\_\_?». Rellenad el espacio en blanco con la materia que dicho individuo esté

1. En el original, este párrafo reproduce versos de los temas "Rock You Like a Hurricane" de Scorpions; "Run to the Hills" de Iron Maiden; "Round and Round" de Ratt; "Shout at the Devil" de Mötley Crüe y "We're Not Gonna Take It" de Twisted Sister. *N. del T.*

observando y siempre pareceréis perceptivos. *Por supuesto* que va a haber un número absurdo de libros sobre caballos de tiro (o sobre David Berkowitz, el resurgimiento del órgano de iglesia, los ritos de apareamiento del Sasquatch o lo que sea), y ambos compartiréis una risa a costa de los excesos editoriales. La mejor parte de este plan es que realmente parece espontáneo. Las librerías siempre han sido un refugio idóneo para mentirosos y depredadores sexuales.

EL CASO es que me conmocionó darme cuenta de que este fenómeno no resulta aplicable al heavy metal. Existen cantidad de libros sobre cualquier otra subcultura pop —grunge, disco, techno, rap, punk, alt country— pero prácticamente nada acerca del rock duro de los ochenta. Lo único que podemos encontrar son un par de enciclopedias del rock, un puñado de estudios «serios» del metal y quizá algún libro de Chuck Eddy.

A primera vista, no debería resultarnos sorprendente. Quiero decir, ninguna persona cultivada siente el más mínimo interés por el metal, ¿verdad? Pero luego se me ocurrió otra cosa: a mí me gusta el metal, y estoy como poco semialfabetizado. De hecho, muchos de los individuos más inteligentes que conocí en la universidad crecieron escuchando metal, igual que yo. Y es evidente que no éramos los únicos.

Pongamos que entraseis en una tienda de discos norteamericana normal en un típico día de verano de 1987 (y ya que estamos, pongamos que fuese el 20 de junio). ¿Qué era lo que se estaba vendiendo? Bueno, *The Joshua Tree* de U2 estaba en el nº 1 de las listas... pero en el nº 2 estaban Whitesnake. *Girls, Girls, Girls* de Mötley Crüe era el nº 3. *Slippery When Wet*, el bombazo comercial de Bon Jovi, ocupaba el cuarto puesto (de hecho, había tres discos de Bon Jovi entre los 200 más vendidos). Poison estaban los quintos. *Tribute*, el homenaje de Ozzy Osbourne a Randy Rhoads, era el nº 6. *Night Songs*, de Cinderella, llevaba un año editado, pero seguía aferrándose al puesto nº 27. Ace Frehley mostraba su

rostro cubierto de cicatrices en el nº 43. El *Mechanical Resonance* de Tesla superaba en once puestos al *Dead Letter Office* de R.E.M. (y otro dato quizá más revelador aún: *Dead Letter Office* incluía una versión de “Toys in the Attic” de Aerosmith). Por el amor de Dios, incluso *To Hell with the Devil* de Stryper había conseguido llegar hasta el nº 74.

Aquella semana había entre veinte y veinticinco grupos metaleros (dependiendo de vuestra definición de «heavy metal») en el Top 200 de *Billboard*. Y estoy casi convencido de que en realidad debería haber habido más. Recordad que todo esto ocurría antes de que se impusiera Soundscan como sistema de control de ventas. Los grupos metaleros se enfrentaban al mismo problema que los raperos y los cantantes country: todos ellos se veían ninguneados a menudo por los propietarios de las tiendas de discos, que normalmente reportaban las ventas a ojo de buen cubero. Esto quedó ilustrado de manera muy evidente cuando Soundscan comenzó a operar en el verano de 1991 y *Slave to the Grind*, el segundo disco de Skid Row, debutó directamente en el puesto nº 1. El primer disco homónimo de los Skid había vendido tres veces más copias que éste, pero *Billboard* nunca llegó a situar *Skid Row* por encima del puesto nº 7, hasta el cual llegó arrastrándose a razón de una posición por semana. Lo más seguro es que volara de las estanterías mucho más rápido (y mucho más a menudo).

En los años ochenta, el heavy metal era pop (lo digo para indicar que era «popular»). Durante la adolescencia, fue la banda sonora de mi vida, y de la vida de prácticamente todas las personas que me importaban. No nos vestíamos necesariamente con chupa de cuero ni íbamos maquillados al colegio, pero todo aquello tocó nuestra imaginación. Al margen de su mérito artístico, el *Appetite for Destruction* de Guns N' Roses afectó en 1987 a los tíos de mi clase de carpintería del mismo modo que los adolescentes de 1967 se habían visto afectados por Paul McCartney y John Lennon. El éxito comercial no

legítima el logro musical, pero sí legítima la permanencia cultural. Y aquella mierda era verdaderamente ubicua.

Salí de aquella librería pensando que alguien debía escribir un libro sobre el impacto cultural del heavy metal desde la perspectiva de un *fan* (se podría argumentar que *Heavy Metal: A Cultural Sociology*, de Deena Weinstein, es un libro brillante, pero Deena nunca me ha recordado a ninguna de las personas con las que solía quedar). Mientras volvía a casa en el coche, la emisora de rock clásico pinchó “Cowboy Song”, de Thin Lizzy. Me sorprendió lo mucho que me recordaba a “Wanted Dead or Alive”, la mejor canción que tuvo nunca Bon Jovi. Evidentemente, mi juventud hace que este proceso funcione a la inversa; lo más probable es que los miembros de la generación anterior a la mía se acordasen de Phil Lynott la primera vez que oyeron a Jon Bon Jovi cantar sobre su caballo de hierro. En cualquier caso, no creo que la secuencia histórica importe cuando hablamos del modo en el que nos hemos visto personalmente afectados. Me gustaría pensar que mis recuerdos cuentan *para algo*.

¿Sabéis? Si alguien escribiera un ensayo afirmando que Thin Lizzy fue la columna vertebral de sus experiencias como adolescente a mediados de los setenta, hasta el último crítico de rock de Norteamérica se mostraría de acuerdo. Una discusión sería sobre el significado metafórico de *Jailbreak* resultaría completamente aceptable. La única diferencia es que yo pienso que podemos mantener el mismo diálogo acerca de *Slippery When Wet*.

Siempre que los eruditos intentan explicar por qué murió el glam metal, normalmente insisten en que «no era real» o que «no decía nada». Bueno, ciertamente fue real para mí y para todos mis amigos. Y lo que es más importante: *sí* que decía algo.

Decía algo sobre nosotros.

## 26 DE OCTUBRE DE 1983

### LANZAMIENTO MUNDIAL DE *SHOUT* AT THE DEVIL DE MÖTLEY CRÛE.

Aún puedo recordar perfectamente la mañana en la que fui captado para el culto del heavy metal. Como suele ser tan habitual en este tipo de casos, toda la culpa la tuvo mi hermano.

Como alumno dolorosamente típico de quinto, criado en el Medio Oeste rural, mi vida era aburrida, tal y como se suponía que debía ser. Vivía a ocho kilómetros al sur de un pequeño pueblo llamado Wyndmere, donde pasaba cantidad de tiempo bebiendo Pepsi en el sótano y viendo reposiciones de series como *Arnold* o *Laverne y Shirley*. El resto de mi tiempo libre lo mataba escuchando Y-94, la única emisora de radio asociada al Top 40 que emitía desde Fargo, a 105 kilómetros de distancia en dirección norte (en los baldíos horizontales de Dakota del Norte, las ondas radiofónicas se desplazan de manera perpetua). Estábamos en 1983, la era —al menos en Fargo— de la «nueva ola» (aunque se diría que la expresión «nueva ola» sólo era utilizada por individuos que en realidad nunca escuchaban aquel tipo de música). Los artistas predominantes eran aquellos que hoy en día encontramos en las recopilaciones de «lo mejor de los 80»: Madness, Culture Club, Falco, The Stray Cats, la cantante alemana Nena y —por supuesto— Duran Duran (la columna vertebral de la economía cultural del programa *Friday Night Videos*). La canción más popular en mi colegio era “Electric Avenue” de Eddy Grant, aunque estaba destinada a ser reemplazada por “Let’s Go Crazy” de Prince (que a su vez sería reemplazada posteriormente por “Raspberry Beret”).

Evidentemente, la música popular no se hallaba en un estado de revolución ni de turbulencia, ni siquiera de horror artificial. La única exposición de los habitantes de Wyndmere al punk había sido un episodio de *Quincy* centrado en el riesgo creciente de bailar el pogo (más tarde, nos enteramos de que Courtney Love había hecho un cameo en aquel episodio en particular, pero es el tipo de detalle anecdótico que a uno no le merece la pena apreciar hasta que está en la universidad). En mi pueblo vivían quinientas personas, de las cuales exactamente cero sabían quiénes eran Motörhead, Judas Priest o cualquier otro grupo británico y ruidoso. Los historiadores del rock describen típicamente este periodo como aquel en el que el rock duro se volvió «underground», y lo cierto es que se trata de la metáfora perfecta: el magma del heavy metal fluía a miles de kilómetros por debajo de la superficie nevada de Wyndmere, Dakota del Norte.

¿Se trataba de una tranquilidad no adulterada? Ciertamente no. Echando la vista atrás, no me parece que Rick Springfield<sup>2</sup> tuviera nada de utópico, a pesar de que quizás habrá otros que pretendan decirnos lo contrario. Siempre que la gente rememora sus primeros días escolares, insiste invariablemente en que recuerda haberse sentido «inocente» o «a salvo» o «ansiosa por descubrir». Por supuesto, la gente que dice ese tipo de cosas está mintiendo (o es imbécil. O ambas cosas). Es el revisionismo histórico de alguien que intenta describir cómo se sentía a los once años en comparación con cómo se siente a los treinta y uno, lo cual no tiene nada que ver con cómo eran en realidad las cosas. Cuando de verdad *tienes* once años, tu vida siempre te parece agotadoramente normal, porque tu definición de «normal» coincide con lo que sea que estés haciendo en el momento. Equiparas el concepto de «la vida» al de *tu vida*, porque

2. Actor y roquero melódico australiano, conocido principalmente por su tema “Jessie’s Girl” y por haber interpretado al doctor Noah Drake en la serie *Hospital General*. N. del T.

no tienes ningún otro elemento con el que compararla. A menos que tu madre fallezca o metas el pie en la trilladora familiar, cada una de las partes de tu infancia transcurren exactamente tal y como deberían hacerlo. Es el único modo de que puedan *ocurrir* cosas.

Todo aquello cambió cuando, aprovechando un permiso, mi hermano mayor regresó desde Fort Benning, Georgia, donde estaba destinado, con dos cintas de casete en el talego (las cuales olvidaría llevarse de nuevo consigo cuando regresó a la base). La primera, *Sports*, de Huey Lewis and the News, ya me resultaba conocida (“I Want a New Drug” era la canción del momento en Y-94). Sin embargo, el segundo casete reconduciría el camino de mi vida. Era *Shout at the Devil*, de Mötley Crüe.

Por muy cliché que pueda parecer ahora, en su momento me sentí tremendamente perturbado por la portada de *Shout at the Devil*. Recuerdo perfectamente haber pensado: ¿Quién coño *son* estos tíos? ¿Quién *coño* son estos tíos? Y, más importante aún: Pero estos tíos... ¿son *tíos*? El rubio parecía una chica y uno de los miembros se llamaba Nikki. Afortunadamente, mi hermana planteó el mismo dilema segundos después de haber visto la cubierta, y mi hermano (que me llevaba once años) dijo: «No, son hombres los cuatro. Son muy retorcidos, pero la música es muy buena». Cuando mi hermano iba al instituto solía llevarme en coche al colegio; recordé que él siempre escuchaba cartuchos de 8 pistas de Meat Loaf, Molly Hatchet y lo que más adelante reconocería como los primeros Van Halen. Usando aquel recuerdo como mi punto de referencia, asumí que podía tener una vaga idea de a qué podían sonar Mötley Crüe.

Aun así, no lo escuché. Metí a Huey Lewis en el ultramolón Walkman de mi hermano (otra novedad reciente) y adelanté la cinta hasta llegar a las canciones que ya conocía. Mientras tanto, fui leyendo el encarte de *Shout at the Devil*. Fue como topar con un ejemplar de la *Biblia Satánica* de Anton LaVey

(un libro del que, por supuesto, nunca había oído hablar ni habría podido imaginar siquiera que existiese). El grupo insistía en que el disco había sido grabado «con Foster's Lager, Budweiser, ginebra Bombay, mucho Jack Daniel's, Kahlua y brandy, Quakers, Krell... ¡y mujeres salvajes!». Incluso incluían un mensaje de advertencia: «Precaución: este disco podría contener mensajes grabados al revés». ¿Qué diablos quería decir aquello? ¿Por qué iba nadie a hacer algo semejante? Me pregunté si mi hermano (o cualquier otra persona en el mundo, ya que estábamos) tenía un casete que reprodujera las cintas al revés.

Ya el día antes de escuchar el disco, les hablé a mis amigos acerca de aquel nuevo grupo flipante que acababa de descubrir. Once años más tarde me convertiría en crítico de rock y empezaría a hacer algo muy similar a todas horas, de modo que a lo mejor se trata de algo vocacional. A todo el mundo pareció impresionarle ligeramente que los Crüe tuvieran una canción titulada "Bastard". "God Bless the Children of the Beast" también parecía prometedora.

Evidentemente, se trataba de un grupo guay. Evidentemente, yo era idiota, al igual que todos mis amigos. Realmente cuesta creer, echando la vista atrás, la suma efectividad con la que operaba la imagen de los Mötley. A nadie se le ocurrió que fuéramos a escuchar a Mötley Crüe por el mismo motivo porque el que todos habíamos visto la película *KISS contra los fantasmas* en 1978, cuando íbamos a primero y nos gustaba Ace Frehley por los mismos motivos por los que nos gustaba Spiderman.

Y, sin embargo, mentiría si dijese que lo único que nos gustaba de Mötley Crüe eran sus caracterizaciones. Sin duda, su imagen fue el principal catalizador de su atractivo, pero no era el único elemento de la ecuación. Lo digo porque también recuerdo perfectamente la primera vez que escuché *Shout at the Devil*, sentado en la cama un domingo por la tarde. Puede que el siguiente sea un triste comentario sobre mi

generación (o a lo mejor sólo sobre mí mismo), pero *Shout at the Devil* fue mi *Sgt. Pepper's*.

El LP se abre con una pieza narrada titulada “In the Beginning”. El tema no tiene demasiado sentido y resultaría risible en cualquier disco posterior a 1992, pero en aquel momento me resultó predecible y estereotipadamente fascinante. Las siguientes tres canciones definirían para siempre mi concepto de cómo debía sonar el glam metal: “Shout at the Devil”, “Looks That Kill” y la seminal “Bastard”. A pesar de que el tema instrumental “God Bless the Children of the Beast” me provocó la sensación de estar perdiendo mi valioso tiempo, la última canción de la primera cara era “Helter Skelter”, la cual, decidí de inmediato, se trataba de la canción más pegadiza del álbum (afortunadamente, aún me faltaba una década para entender la ironía). Estaba poseído, tal como Tipper Gore<sup>3</sup> siempre había temido; no tenía otra elección salvo volver a escuchar aquellas canciones. Una y otra vez. Y otra. Y otra más.

Pasaron tres meses antes de que encontrase el momento de pasar a la cara B.

Uno puede afirmar sin temor a equivocarse que serán pocos los historiadores del rock que consideren *Shout at the Devil* un «álbum conceptual». De hecho, pocos historiadores del rock se han parado a reflexionar en lo más mínimo sobre *Shout at the Devil* (puede que la única excepción sea J. D. Considine, que lo reseñó para *Rolling Stone* comparándolo con los KISS de la era disco). Nikki Sixx, bajista de los Crüe, compuso prácticamente todas las canciones de *Shout*, y probablemente tampoco él debió de considerarlo un disco conceptual. Pero para alguien (es decir: para mí) que nunca había escuchado discos con anterioridad —sólo me había

3. Cofundadora y principal portavoz del PMRC (Parents Music Resource Center), organización conservadora dedicada a la censura y la persecución de los elementos «peligrosos y perniciosos» de la música rock, muy activa en los años ochenta. *N. del T.*

visto expuesto a los sencillos en la radio—, *Shout at the Devil* adoptó una cualidad conceptual por la que Yes se hubieran castrado. Como toda la gran música de los ochenta, la de *Shout at the Devil* era inadvertidamente postmoderna. Su importancia no tenía nada que ver con los conceptos manejados; su importancia residía en lo que simplemente *era*, de la manera más literal posible.

Me doy cuenta de que cualquiera podría utilizar este argumento a la hora de hablar de su primer álbum favorito. Mi hermana probablemente hallase ideas épicas en la música de los Thompson Twins. Tal es la naturaleza de la relación de un adolescente con el rock 'n' roll. El propio Sixx ha descrito a Aerosmith como «mis Beatles». Siguiendo esa lógica, Mötley Crüe fueron «mis Aerosmith», los cuales (alargando el razonamiento) seguirían siendo, en última instancia, «mis Beatles».

Y sin embargo esta relación personal sólo explica la mitad de la historia, y ni siquiera la mitad que verdaderamente importa. Existe otro motivo para observar a los Crüe desde una perspectiva ligeramente más seria (la palabra clave en este caso es «ligeramente»). Como todos sabemos, el glam metal de los ochenta surgió de fuentes predecibles: los ya mencionados Aerosmith (al parecer el grupo favorito de todos los glam), los primeros y segundos KISS (natural), Alice Cooper (aunque no tanto por el aspecto musical), Slade (al menos según Quiet Riot), T.Rex (más de lo que dictaría la lógica), Blue Cheer (supuestamente) y —por supuesto— Black Sabbath y Led Zepelin (aunque estos dos últimos grupos también influirían a Pearl Jam, Soundgarden y demás roqueros *Sasquatch* emergidos de la costa noroeste cuando el metal empezó a declinar). En otras palabras, no se trataba de un material rompedor y nadie está intentando argumentar lo contrario. Tanto sónica como visualmente, el heavy metal era (y es) una forma artística desvergonzadamente derivativa.

Pero esos robos sónicos representan únicamente la mitad de la ecuación, quizá ni siquiera eso. Tenemos que tener en

cuenta el momento en el que sucedía todo esto: la década de los ochenta, una época continuamente descrita de manera engañosa por escritores que evidentemente no vivieron la experiencia adolescente típica. Si debemos creer a Douglas Coupland, el portavoz no oficial de la Generación X (un título que, soy consciente, él nunca ha reclamado), hasta el último crío de los ochenta se pasaba las noches en vela preocupado por la posibilidad de una guerra nuclear. Yo no recuerdo que el temor al Apocalipsis atómico fuese un problema para mí, para ninguno de mis conocidos ni para ningún niño que no estuviera intentando ganar un concurso de redacciones en la escuela. El sello con el que marcó Ronald Reagan a los hijos de los ochenta no tuvo nada que ver con la escalada de la Guerra Fría, sino más bien con el hecho de que se trataba del único presidente que cualquiera de nosotros podía recordar (en mi caso, casi todo lo que sabía sobre Jimmy Carter lo había aprendido a través del programa humorístico *Real People* y —con la perspectiva que da el tiempo— sospecho cierta parcialidad en su manera de informar).

En su empeño por pintar los ochenta como un lustroso erial capitalista, los escritores contemporáneos tienden a ignorar lo anodinas que eran en realidad las cosas. Películas como *El club de los cinco* y *Dieciséis velas*, de John Hughes, eran perfectos reflejos de la época: todos sus protagonistas viven ensimismados y obsesionados por sobredimensionados problemas personales, que es precisamente lo que hacíamos los demás. Supongo que las películas de los ochenta sobre la carrera armamentística tienen una relevancia cultural, de la misma manera que las películas de Godzilla son interesantes reflejos de la era atómica. Pero ciertamente no resultaban inquietantes para ninguna persona con dos dedos de frente. *Juegos de guerra* y el telefilme *El día después* resultaban más plausibles que *El planeta de los simios*, pero —francamente— *cualquier* película nueva nos parecía un poco más plausible que todas las rodadas antes de que nosotros hubiéramos nacido. Cualquiera

cosa podía suceder y probablemente lo haría (más tarde o más temprano), pero no creíamos que nada fuera a cambiar en realidad. Nadie parecía demasiado conmocionado por el número de cabezas nucleares que nos apuntaban desde la Unión Soviética. Por lo que nosotros sabíamos, se suponía que debíamos estar al borde de la guerra las veinticuatro horas del día, siete días a la semana. Sencillamente era otra de las características que te definían como norteamericano. Recuerdo cuando el semanario *Newsweek* publicó en portada un artículo en el que presentaba a un nuevo grupo de adultos llamados los «Yuppies», una ralea de individuos que calzaban Nikes en la oficina y se caracterizaban por ser unos ególatras ávidos de dinero. Ningún quinceañero vio nada inusual en ello. Quiero decir, ¿acaso no era un comportamiento normal? La mayor influencia sobre nuestras vidas fue la inescapable *monotonía* de todo, algo que probablemente resulte aplicable a casi todas las generaciones.

Jefferson Morley realizó un comentario brillante acerca de la inflación en un ensayo de 1988 titulado “Veinteañeros”: «A nosotros todo nos resultaba normal. Recuerdo haberme preguntado por qué la gente se mostraba sorprendida de que los precios estuvieran subiendo. *Eso es precisamente lo que hacen los precios*, pensaba yo». Tened en cuenta que dicho sentimiento proviene de un tipo que ya iba al instituto cuando ocurrió el Watergate, más o menos el mismo año en el que nací yo. Siendo completamente sincero, no sé si alguna vez me he sentido legítimamente *conmocionado* por nada, ni siquiera siendo alumno de tercero en 1981, cuando John Hinckley disparó contra Ronald Reagan. Lo cierto es que no me sorprendió en absoluto (de hecho, me daba la impresión de que los asesinatos presidenciales no sucedían ni de lejos tan a menudo como uno podría esperar). Por lo que había podido ver, el mundo siempre había sido un lugar muy poco sorprendente; ese y no otro es el paradigma heredado por mi generación, y a mí me parecía perfectamente bien (tanto entonces como ahora).

Mötley Crüe estaban hechos para vivir en aquel tipo de mundo. *Shout at the Devil* se adhería a un vórtice social de pragmatismo resabiado; por lo tanto, era el mejor disco que mis amigos y yo habíamos escuchado jamás. Nunca nos movíamos del contenido como «*shock rock* artificioso». Sin embargo, para 1983, esa idea había pasado a ser la norma. Elvis Costello ha llegado a poner en duda que el glam metal de los ochenta pueda ser considerado rock 'n' roll, porque en su opinión es un «facsímile» de lo que otros artistas legitimados habían hecho anteriormente en el pasado. Lo que Costello no alcanza a comprender es que ningún individuo nacido después de 1970 puede apreciar elementos creativos en el rock 'n' roll. Para 1980 ya no quedaba creatividad alguna. Las ideas más frescas en la música pop de los últimos veinte años han surgido del rap, un género basado por completo en *riffs* reciclados y bastardizados. Astutos facsímiles es lo único que esperamos en realidad.

El problema de la generación actual de académicos del rock es que recuerdan un tiempo en el que la música rock parecía algo nuevo. Resulta imposible para ellos ponerse en el lugar de aquellos de nosotros que nunca hemos conocido un mundo en el que el rock 'n' roll no estuviera presente *en todas partes*, a todas horas. Me recuerdan a mi profesor de historia de tercero de bachiller, un tipo que sencillamente no conseguía entender el motivo de que ningún alumno de mi clase pareciera impresionado por el alunizaje del Apolo. Desde que tengo uso de memoria, todos los buenos grupos de rock mentían sobre sí mismos y se vestían como fenómenos de feria; era parte de lo que les convertía en «estrellas de rock». Mötley Crüe eran un poco más descarados a la hora de seguir estos criterios, pero eso sólo hizo que me gustaran *de inmediato*.

De hecho, adoraba a Mötley Crüe con tan despreocupado abandono que apenas perdí el tiempo aprendiendo cosas sobre el grupo. Continuamente pronunciaba mal el nombre de

Sixx (normalmente lo llamaba «Nikki Stixx») y me pasé todo un año confundiendo a Tommy Lee con Mick Mars.

Hasta 1992, ni siquiera supe que la imagen de cubierta para la versión en vinilo de *Shout at the Devil* era un curioso y muy molón pentagrama que únicamente resultaba visible al colocar el álbum en un ángulo de cuarenta y cinco grados. El motivo de que esta información escapase a mi radar fue que *Shout at the Devil* se lanzó en 1983, un periodo en el que las únicas personas que seguían comprando vinilo eran los melómanos empedernidos. Evidentemente, los melómanos empedernidos no compraban discos de Mötley Crüe. De hecho, jamás he visto un vinilo de Mötley Crüe: solía comprar la mayor parte de mi música en unos grandes almacenes Pamida, en Wahpeton —la única ciudad a media hora de trayecto que vendía rock ‘n’ roll—, y el último vinilo que recuerdo haber visto en las baldas fue la banda sonora de *Grease*. El resto compramos *Shout at the Devil* en cinta. La carátula del casete mostraba a los cuatro miembros del grupo en cuatro instantáneas distintas, al parecer tomadas en el decorado del vídeo para “Looks That Kill” (probablemente el vídeo más ridículo de la historia, a menos que se cuenten también los realizados en Canadá). A juzgar por las fotografías, uno debe suponer que el grupo esta o bien (a) en el infierno, o (b) un lugar notablemente similar al infierno, sólo que decorado de manera más económica.

Igual que lo haría un álbum conceptual formal, *Shout at the Devil* se abre con la ya mencionada pieza narrada, “In the Beginning”, la cual describe una fuerza maligna (¿el diablo?) que ha devastado la sociedad, obligando a la «juventud» a unir fuerzas para destruirla (al parecer gritando en su dirección aproximada). Esta introducción da paso a los versos: «Shout... shout... shout... shout... shout... shout... shout at the Devil». Si alguna vez ha habido un himno metalero de manual, tiene que ser este.

Los tarados ultrarreligiosos sin sentido del humor han

acusado siempre a Mötley Crüe de satanismo, principalmente debido a este disco. Pero, si la tomamos literalmente (una práctica que sólo suele aplicarse a la música rock precisamente cuando no debería), la letra sugiere en realidad un sentimiento antisatánico, lo cual significaría que Mötley Crüe grabaron en realidad el disco de rock cristiano más popular de los ochenta. No están gritando *con* el diablo ni *para* el diablo: están gritándole *al* diablo. Qué es lo que le gritan exactamente es algo que queda libre a la interpretación. Un cínico podría especular que Tommy Lee estaba gritando: «A cambio de acostarme con varias de las mujeres más explosivas de la historia de la televisión, prometo comportarme como un verdadero imbécil siempre que esté en público durante el resto de mi vida». En cualquier caso, sospecho que Sixx tenía ideas más elevadas. De hecho, ahora que vuelvo a analizar el cariz y el mensaje de aquellas canciones, estoy empezando a pensar que realmente *pretendía* que su disco fuese un álbum conceptual, y que sólo soy la primera persona lo suficientemente loca como para haberse dado cuenta.

Hay dos maneras de interpretar los mensajes de *Shout at the Devil*. La primera es decir: «Se sirve de un lenguaje elementalmente antiautoritario, al igual que cualquier otro disco de rock dirigido a un público adolescente. No ignores lo evidente». Pero ese tipo de comentario desdeñoso viene a sugerir que no hay motivo para buscarle significados *a nada*. Una cosa es darse cuenta de que un producto es tontorrón, pero otra muy distinta es sugerir que tal frivolidad descalifica automáticamente su trascendencia. Si acaso, *expande* dicha trascendencia, ya que el producto pasa a ser accesible para un público mucho más amplio (un tipo de público que nunca buscaría simbolismo *motu proprio*). Creo que fue Brian Eno quien dijo: «Sólo mil personas compraron el primer disco de la Velvet Underground, pero todas y cada una de ellas se hizo músico». Bien, millones de personas compraron *Shout at the Devil* y todas y cada una de ellas siguieron siendo personas

(exceptuando a los chavales que se pasaron a Judas Priest y decidieron pegarse un tiro en la jeta).

Quince años más tarde, no me avergüenzo en absoluto de mi idolatría juvenil por los Mötley. El hecho de que en otro tiempo tuviera una pegatina de Mötley Crüe en la cabecera de mi cama me resulta vagamente entrañable. Y si no hubiera vivido tan obsesionado por gritarle al diablo, puede que el contexto cultural del heavy metal no hubiera llegado a resultarme tan evidente (o tan real) como me lo resulta hoy.

Debido a las circunstancias de mi profesión (y sin haberlo pretendido), he acabado entrevistando a muchas de las melenudas estrellas del metal que solía imitar frente al reflejo de las viejas ventanas de mi dormitorio. Pero en 1983, la idea de hablar con Nikki Sixx o Vince Neil no era un sueño, ni siquiera una fantasía; era algo que simplemente jamás se me pasó por la cabeza. Nikki y Vince no me daban la impresión de ser individuos con los que pudieras hablar. Yo era un chaval miope que nunca había bebido, nunca había experimentado el sexo, nunca había visto drogas y nunca había participado siquiera en una pelea. A juzgar por el contenido de *Shout at the Devil*, esas eran aparentemente las *únicas* cosas a las que se dedicaban los Mötley. Por lo que había podido deducir, agarrar melopeas con *strippers* y pelearse con la policía era su ocupación a jornada completa, así que en realidad no teníamos nada de lo que hablar.