

Anatomía de la canción

Historia oral de 45 temas
que transformaron el rock,
el r&b y el pop

Marc Myers

«Un prodigioso anecdotario
rebotante de erudición.
Léase a todo volumen.»

The Guardian



Traducción de
Ezequiel Martínez Llorente

MARC MYERS

ANATOMÍA DE LA CAN- CIÓN

HISTORIA ORAL DE 45 TEMAS QUE TRANS-
FORMARON EL ROCK, EL R&B Y EL POP

TRADUCCIÓN DE EZEQUIEL MARTÍNEZ LLORENTE

BARCELONA MÉXICO BUENOS AIRES NUEVA YORK

© Marc Myers, 2016. La primera versión de cada capítulo apareció en el Wall Strcct Journal como parte de la columna «Anatomy of a Song» (2011-2016). Publicado de acuerdo con Grove Press, un sello de Grove Atlantic, Inc., Nueva York.

© Traducción: Ezequiel Martínez Llorente

© Malpaso Ediciones, S. L. U.

Gran Vía de les Corts Catalanes, 657, entresuelo

08010 Barcelona

www.malpassoed.com

Título original: *Anatomy of a Song*

ISBN: 978-84-17081-84-3

Primera edición: mayo de 2018

Diseño de interiores: Sergi Gòdia

Maquetación: Palabra de apache

Imagen de cubierta: Malpaso Ediciones, S. L. U.

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro (incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet), y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo, salvo en las excepciones que determine la ley.

INTRODUCCIÓN

Este libro es una historia de amor: cinco décadas de historia oral sobre el R&B, el rock y el pop, tal como me fue relatada por los artistas que compusieron y grabaron las cuarenta y cinco canciones recogidas en estas páginas. A lo largo de estos relatos, conoceremos los motivos que indujeron a estos creadores a componer las piezas, así como las emociones que se volcaron durante esas grabaciones. También descubriremos más cosas sobre la disciplina, la poesía, la destreza musical, las técnicas de estudio y los accidentes que ayudaron a convertir a estas canciones en hitos generacionales plenos de significado que perduran hasta hoy. En las décadas que cubre este libro, el sonido del R&B, del rock y del pop llegará a mutar en numerosas ocasiones, en sintonía con las formas en que los artistas intentaban responder a los tiempos que vivían y a los deseos y sueños de quienes compraban sus discos. Para darles a estas canciones una perspectiva, he creído oportuno empezar con el nacimiento del R&B y el rock; una cronología desde el principio, iniciada con los comentarios sobre el tema «Lawdy Miss Clawdy» (1952).

A diferencia de la música popular de épocas anteriores, el R&B no fue concebido para los musicales de Broadway, las películas o los *crooners*: su razón de ser eran las pistas

de baile de concurrencia afroamericana, en los años siguientes al final de la Segunda Guerra Mundial. Durante ese periodo, la música de baile vivió un *impasse*. Las aperturas de la posguerra obligaron a muchas bandas de la era del jazz a separarse, mientras que los instrumentistas de jazz estrenaban un estilo improvisado, más pensado para ser oído en clubes o en teatros que en las salas de baile. Para llenar ese vacío, muchos directores de banda, como Lionel Hampton y Louis Jordan, fundieron el blues con los ritmos del boogie-woogie y otros tempos danzarines, alargando así la «era del swing» cuando el jazz estaba volviéndose más esotérico y la música popular más dulzona e insulsa.

La mezcla de los tempos del blues y del baile fue en gran medida el resultado de un importante cambio demográfico que tuvo lugar poco después de que Estados Unidos entrase en la Segunda Guerra Mundial en 1941, cuando la industria militar de California, el Medio Oeste y otras regiones del país necesitaban todos los trabajadores posibles para mantener una producción continua. Cuando la noticia de esa demanda llegó al Sur a comienzos de 1942, se produjo una emigración masiva de la población afroamericana hacia ciudades como Los Ángeles, Detroit y Chicago. Los recién llegados llevaban desde sus tierras la pasión por la música: el blues del delta del Misisipi. Al terminar la guerra en 1945, la demanda de bailes con sabor a blues en muchos barrios afroamericanos de esas grandes urbes dio lugar a la llegada de los «gritones» del blues, los saxofonistas y los guitarristas, a los que reforzaban arreglos para el zapateado con influencias del jazz, del piano boogie-woogie y de los ritmos oscilantes de los trenes y la maquinaria de las fáabri-

cas. Al principio, ese nuevo género de ritmo tan vivo fue denominado *jump blues*.

La mayoría de las grabaciones de jump blues apareció en sellos importantes como Decca, y también en las subsidiarias «raciales» de Columbia y RCA. Estas tres compañías dominaron la industria del disco hasta finales de los cuarenta, cuando un par de vetos de la Federación Estadounidense de Músicos les abrió el paso a los pequeños sellos independientes como King, Aladdin, Apollo, Specialty, Imperial y otros muchos que buscaron un hueco en los mercados urbanos, algo que multiplicó las oportunidades de los cantantes de blues y los músicos de jump blues afroamericanos. En 1949, los discos de blues rítmico habían crecido tanto en número y en variedad que el periodista Jerry Wexler convenció a *Billboard*, la revista en la que escribía, para que retirara el peyorativo término *racial* de sus listas, y a cambio lo sustituyera por *Rhythm & Blues*. Wexler, que terminó siendo uno de los socios de Atlantic Records y uno de los productores más importantes de R&B y soul en los años cincuenta y sesenta, escribió en el *Saturday Review*, en junio de 1950, que el nuevo nombre se ajustaba con «unos tiempos más ilustrados».

La popularidad de los discos de R&B entre los adultos de las comunidades afroamericanas no paró de crecer en los primeros años cincuenta, gracias en gran medida a la proliferación de *jukeboxes* en los bares y de emisoras de radio independientes. Pero la música también empezó a atraer a los oyentes más jóvenes, que descubrían las emisoras de R&B en sus búsquedas nocturnas por el dial. Este interés progresivo en los singles de R&B grabados por artistas co-

mo Fats Domino, Jackie Brenston, Joe Turner y Big Mama Thornton movió a los músicos a grabar canciones que hablaban específicamente sobre las aspiraciones y las ansiedades adolescentes. A medida que los fans más jóvenes se decantaban por el R&B a comienzos de los cincuenta, disc-jockeys blancos como Alan Freed en Cleveland y otros en esos suculentos mercados urbanos empezaron a pregonar las excelencias de los discos de R&B. Se referían a esa música como *rock and roll*, buscando el efecto teatral, y también hacer más aceptable ese género de música en los hogares blancos.

Al final, los artistas blancos dieron con el modo de cantar y tocar una música genuina. Liderando a estos músicos de comienzos de los cincuenta, surge la figura de Bill Haley & His Comets, cuya canción «Rock Around the Clock», de 1954, aparecía en los títulos de crédito iniciales de la película *Semilla de maldad*. Ese film de 1955 fue la plataforma con la que la canción logró el primer número 1 para el rocanrol en las listas de *Billboard*, haciendo de esa música una sensación a escala nacional. El film, un drama moralizador con tintes *noir* sobre un instituto controlado por una pandilla de delincuentes juveniles enamorados del rocanrol, le daba a la música un nuevo relieve desafiante. Hasta «Rock Around the Clock», la música de orientación juvenil se ceñía básicamente a la experiencia auditiva. Uno encendía la radio, metía monedas en el *jukebox* o colocaba la aguja en el vinilo y dejaba volar la imaginación una vez la música comenzaba. Con el estreno de la película se pudo asociar esos sonidos a unas imágenes, y en un efecto no buscado, la rebelión contra los profesores y otras figuras de

autoridad quedó enaltecida románticamente. Los estudiantes díscolos enfrentados a unos adultos indiferentes y desafectos siguen siendo uno de los pilares del rock hasta la actualidad.

La popularidad de «Rock Around the Clock» no solo espoleó las imaginaciones de los mercados en todo el país; también preparó el terreno para intérpretes eléctricos, como los guitarristas Chuck Berry y Bo Diddley, y para músicos de rockabilly del sur y el sudoeste, como Elvis Presley, Carl Perkins y Buddy Holly, que combinaban la vibración del country y la energía del R&B. El resultado de esa fusión fue una nueva forma de rocanrol, impaciente y rural a la vez, en la cual la guitarra eléctrica desempeñaba el papel protagonista frente al saxofón. Cuando a finales de los cincuenta se dispararon las ventas de fonógrafos portátiles y de aparatos de televisión en todo el país, la popularidad del R&B y el rocanrol experimentó un nuevo auge, lo que también se tradujo en unas ganancias mayores para las discográficas. En las décadas siguientes, el R&B y el rock pudieron demostrar su resistencia tras ramificarse en incontables subgéneros. No obstante, hay que decir que la mayoría de esas canciones no ha resistido el paso del tiempo, perdiendo buena parte de su valor artístico, y hasta su interés. De hecho, solo un pequeño porcentaje de las canciones grabadas han conseguido mantener su fuerza original, así como su relevancia en los procesos transformadores de la sociedad. Para las demás, ha quedado el olvido.

Este libro se ocupa de las canciones que han resistido. Aunque todas las que se incluyen fueron protagonistas de la columna «Anatomía de una canción» en el *Wall Street*

Journal, ese material ha encontrado aquí un marco algo diferente. Las cuarenta y cinco columnas siguen un orden cronológico esta vez, para hacer más evidente la evolución de la música en estos años, como una historia colectiva, así como el papel que ha jugado cada canción en la misma. Una nueva introducción encabeza cada capítulo para explicar la relevancia histórica de la composición. Además, varias entradas dan a conocer material inédito recogido en investigaciones muy recientes o en las cintas con mis entrevistas. En algunos casos, se realizó una sola entrevista al músico responsable de haber compuesto y grabado una canción determinada. En otros, cuando se requerían múltiples perspectivas, se incluían todas las fuentes que pudieran arrojar luz sobre las diferentes fases de la gestación y la grabación de esa canción.

Cada capítulo adopta la forma de la historia oral, algo que permite a los artistas contar las historias que se esconden tras las canciones, brindándonos además una insólita oportunidad para oír la voz del músico mientras piensa y recapitula. A este respecto, cada historia oral posee la inmediatez de un *podcast*, y uno espera que los lectores tengan la sensación de que los músicos se están dirigiendo a ellos individualmente. En cada caso, he editado con todo cuidado estas entrevistas para crear una narración fluida y sin fisuras. Por ejemplo, si un artista me hablaba sobre un solo de guitarra, y diez minutos más tarde retomaba el tema porque le había quedado una cosa por remarcar, eso se unía a la parte dedicada al solo. O, si un artista dejaba de hablar sobre la canción protagonista para lanzarse en una

larga explicación sobre algo sin relación con la historia de la canción, ese material se eliminaba.

Esta recopilación de cuarenta y cinco canciones no pretende ser una lista de las mejores canciones jamás grabadas, y tampoco existe la aspiración de que la selección cubra todos los sucesos más importantes en la historia del rock. Dispuestas así en conjunto, las canciones simplemente conforman un compendio subjetivo de hitos musicales que, en mi opinión, nos ayudan a entender mejor esas obras y a los artistas que las crearon, y a su vez la historia de la música. Algunos lectores pueden objetar que faltan canciones que merecerían un puesto aquí. Tal vez. Pero no creo que incluirlas hubiese alterado mucho la historia más amplia que este libro quiere contar sobre la evolución de la música. En último término, estas cuarenta y cinco canciones son el reflejo de los mayores jalones de la música, y nos aportan puntos de partida para la conversación y el debate acerca de otras canciones igual de valiosas.

Sobre el arco temporal de las canciones incluidas, el libro comienza en 1952 con «Lawdy Miss Clawdy» de Lloyd Price, una canción esencial para el desarrollo tanto del R&B como del rocanrol, y concluye en 1991 con la aparición de «Losing My Religion» de R. E. M., tal vez el mayor éxito del rock alternativo y la canción que anticipó la explosión del grunge. Seguramente ha habido muchas canciones grabadas tras 1991 que acumulan todos los ingredientes de una obra icónica. El tiempo dirá. Según pienso yo, una canción no es icónica hasta que ha aguantado el paso de una generación: veinticinco años. Es indudable que varias canciones grabadas apenas hace un año están destinadas a obtener

ese estatus icónico. Pero la verdad es que aún es demasiado pronto para saberlo. En mi papel de historiador, he decidido que 1991 es una buena fecha de referencia final, puesto que nos da ese plazo de un cuarto de siglo para valorar los méritos de una canción, ya con una perspectiva que no depende ni de las modas ni de las tendencias presentes cuando apareció.

Algunas canciones en este libro le resultarán al lector menos conocidas que otras, pero eso es lo divertido de obras así. Y una cosa: en cuanto se haya leído la intrahistoria de una canción, urjo a escuchar esa composición de inmediato. Aunque sería incluso más recomendable que la audición precediera a la lectura. Tal vez el lector desee escuchar esta historia en orden cronológico, para que de algún modo pueda recrear mi propio periplo por el R&B y el rock y todas sus ramificaciones posteriores.

Tras haber mantenido un buen número de entrevistas exhaustivas para cada una de estas cuarenta y cinco canciones, he hallado unas cuantas pepitas de oro informativas. Algunas de mis favoritas son:

1. En 1966, Jim Morrison, cantante de los Doors, se ponía habitualmente el álbum *Strangers in the Night* de Frank Sinatra; por su parte, el ritmo latino que John Densmore inyectó en «Light My Fire» estaba inspirado en el clásico de bossa nova de 1964 «Garota de Ipanema».

2. El tema «Reach Out I'll Be There» de los Four Tops se inspiraba en el estilo de cantar «destemplado» de Bob Dylan.

3. La composición «Street Fighting Man» de Keith Richards estaba inspirada en el sonido de las sirenas de los coches de la policía francesa

4. John Fogerty se inspiró en la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven para su tema «Proud Mary».

5. Janis Joplin coescribió las letras para la canción «Mercedes Benz» en un bar, mientras el «Hey Jude» de los Beatles atronaba en la máquina de discos.

6. «Midnight Train to Georgia» tuvo su primera inspiración en un comentario que la actriz Farrah Fawcett le hizo al compositor de la canción, acerca de que se disponía a tomar un avión nocturno a Houston.

7. Steven Tyler escribió la letra para «Walk This Way» en la pared de un estudio de grabación de Nueva York.

A lo largo de todas estas entrevistas y del proceso de escritura del libro, me he visto al mismo tiempo como un cuentacuentos y como el custodio de los recuerdos, las reputaciones y los legados de unos artistas. Mi opinión siempre ha sido que entrevistar a artistas consagrados sobre su obra es, en igual grado, una responsabilidad considerable y un privilegio. Sin excepción, todos aquellos que han participado en estos diálogos cruzados han expresado su gratitud al comprobar que sus historias en la trastienda iban a ser salvaguardadas con precisión y sensibilidad, y con un enorme cuidado. Ahora me dispongo a pasar todas esas historias a quien lee estas páginas. Por favor, imagina este libro como una máquina de discos de la historia oral.



El cantante y compositor Lloyd Price, cuya canción «Lawdy Miss Clawdy», de 1952, acentuaba los tiempos segundo y cuarto característicos del rocanrol.

1

LAWDY MISS CLAWDY

Lloyd Price

Aparición: abril de 1952

Hasta comienzos de los años cincuenta, los discos estaban destinados sobre todo a los adultos que podían permitirse adquirir un fonógrafo. Los adolescentes y jóvenes tenían radios y *jukeboxes*, pero mucha de la música que oían era un reflejo de los gustos adultos. El punto de inflexión llegó en 1949, momento en el que RCA presentó el 45 r.p.m.: aparentemente, un disco de vinilo irrompible con un gran agujero en el centro. Al comienzo, RCA empleó el 45 para competir con el 33 1/3 de Columbia, que se había lanzado un año antes. Para imponerse a su rival, RCA vendía numerosos 45 por cada álbum, y además manufacturó un fonógrafo especial que permitía dejar una pila de discos de 45 en el plato, para que la máquina fuera pinchándolos uno a uno por turnos. Pero en 1951, RCA se dio cuenta de que sus esfuerzos en nombre del 45 valían de poco ante la comodidad del LP de Columbia, un formato que se convirtió rápidamente en el favorito de la industria. No obstante, al 45 le esperaba un futuro brillante. En 1952, los fabricantes de *jukeboxes* anunciaron que se disponían a reemplazar el plúmbeo 78 por el 45, más ligero y duradero. Puesto que la

mayoría de grabaciones de R&B se oían en *jukeboxes*, el género pronto se abonó al 45.

El R&B contó además con la ayuda de otra innovación: la grabadora de cinta magnética, que en 1948 comenzó a sustituir en los estudios al engorroso disco de cera con su «cortante» aguja fonográfica. La cinta incrementaba la fidelidad del sonido y reducía los costes de grabación, puesto que la música podía ser grabada, borrada y regrabada en la misma bobina; todo eso hacía mucho más fácil corregir las pifias de los músicos a través de un empalme. A resultas de todo esto, músicos menos consumados fueron capaces de grabar, un factor que multiplicó el número de artistas de R&B con disco en su haber durante los primeros años de los cincuenta. La cinta también permitía a los ejecutivos de pequeños sellos independientes recorrer el país con sus grabadoras portátiles, en busca de nuevos talentos. Uno de estos ejecutivos era Art Rupe, dueño de Specialty Records, un sello de R&B y góspel con sede en Los Ángeles.

A principios de 1952, Rupe llegó a Nueva Orleans, hogar del pianista Fats Domino, quien ya había grabado tres singles de éxito de R&B. Rupe viajaba a esta ciudad con la esperanza de hallar a otros músicos con la magia de Domino, pero en lugar de eso acabó organizándole una audición a un cantante de diecinueve años llamado Lloyd Price, que le había sido presentado por Dave Bartholomew, un director de banda y arreglista de la ciudad. En marzo, Rupe grabó a Price cantando un tema original —«Lawdy Miss Clawdy»—, con Domino al piano. La canción se convirtió en una de las primeras grabaciones de R&B que acentuaba los tiempos segundo y cuarto, prescindiendo de la habitual figura del