

LA HISTORIA DEL

HEAVY METAL

Andrew O'Neill



Lectulandia

Esta es la historia de una red mundial de rabiosos fans que escapan de la vulgaridad cotidiana a través de la música, de estrellas épicas que viven en planetas lejanos con dioses de otras épocas, de villanos corporativos que rompen el corazón de esos fans y estafan a las leyendas musicales para llenarse los bolsillos.

El Olimpo del heavy metal incluye yonquis, satanistas y asesinos, cristianos renacidos y abstemios, trotamundos millonarios que encadenan conciertos multitudinarios durante toda su vida y jornaleros que se dejan la piel en salas donde se escucha hasta la cisterna del baño. Con un saber enciclopédico y una pasión inquebrantable, el humorista y erudito del metal Andrew O'Neill repasa la gran historia (jamás contada o muchas veces malinterpretada) del heavy metal. Son historias de exceso sobre nombres cruciales, de Ozzy Osbourne a Metallica pasando por Lemmy, y escenas milagrosas, desde la nueva ola del heavy metal británico hasta la escena underground del black metal noruego.

Si estás asintiendo con la cabeza, o directamente haciendo *headbanging* en la librería, este es tu libro. Si estás diciendo que no, también deberías leerlo para entender por fin esta música, este modo de ver el mundo.

Andrew O'Neill

La historia del heavy metal

ePub r1.0

Titivillus 25.04.2021

Título original: *A History of Heavy Metal*
Andrew O'Neill, 2017
Traducción: Laura Ibáñez

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

La perrita Blackie hacía *headbanging* cuando sonaba su canción favorita de Megadeth. Pero como no tenía melena, solo se le movían las orejas.

Para Charlie, John y Dave
Y en honor de Mercurio

Introducción

¿Qué es el heavy metal?

En los albores de la humanidad, antes de que naciera el Sol, antes de
que existiera el universo, todo era negro.

Negro. Negro. Negro. Y llegó el Big Bang, el riff más atronador
que jamás se había oído...^[1]

Y después del Big Bang, el tiempo de Planck, las partículas y
calor, mucho calor.

El universo se expande y empieza el tiempo. Encendida la
gravedad, estrellas y planetas confluyen.

En el mundo hay dos tipos de personas: los fans del heavy metal y los
gilipollas. No te preocupes si estás en la segunda categoría: soy muy
persuasivo.

El heavy metal es el más duradero de los géneros musicales modernos. A
lo largo de casi cincuenta años, el sonido distorsionado de las guitarras de
unos melenudos^[2] ha conseguido que la gente sacuda la cabeza, expanda la
mente y fragüe amistades de por vida con personas afines. Mientras otros
estilos musicales inferiores van y vienen al capricho de las modas, el heavy
metal resiste. Es una constante^[3].

A pesar de ser un fenómeno global que hace las delicias de millones de
personas, parece que el heavy metal no se acaba de entender del todo^[4].
Desde un principio, el heavy metal se posicionó como un estilo artístico que
iba por libre y fue ninguneado y ridiculizado por mezquinos críticos
musicales y los guardianes de la cultura popular «aceptable». Lester Bangs,
de *Rolling Stone*, dijo que el revolucionario álbum de debut de Black Sabbath

sonaba «como Cream, pero en malo». Para muchos profanos, el heavy metal es simple, insolente, primitivo, chabacano e incluso violento.

Pero no pasa nada. No necesitamos que les mole a los rancios adalides de la cultura *mainstream*. Nos lo pasamos demasiado bien para que nos importe una mierda lo que piensen. Porque sabemos lo que se pierden: la subcultura más extensa, efervescente, creativa, inteligente, extrema, desternillante y hedonista del mundo.

Como Fenrir cuando devora al Sol, el heavy se extiende por toda la cultura, engullendo y cagando influencias a su paso. Y sí, a veces es torpe y chabacano, como Venom o Carnivore. Pero también puede manifestar un increíble virtuosismo y refinamiento musical, como pasa con el grupo favorito de todos los profesores de guitarra: Dream Theater^[5]. El heavy puede ser hilarante, tanto intencionadamente —pienso en la comedia *gonzo* de Devin Townsend— como cuando intenta dárse las de solemne y no lo consigue^[6].

El heavy puede elevar el espíritu y ser un canto a la vida, como lo son Judas Priest y Manowar, o ser deprimente como Warning y opresivo como Teitanblood. Cuando alcanza su máximo esplendor, el heavy metal emplea varios de estos elementos a la vez: el increíble éxito de Pantera se debe en gran parte a la unión de la rudeza testosterónica de Philip Anselmo con los guitarreos desbocados y majestuosos de Dimebag Darrell.

Una vez hecha esta defensa, hay que decir que el heavy metal vive en este momento una suerte de reconocimiento tardío en estos medios de comunicación «posposmodernistas» que tenemos. Y si bien, después de años de mofa, el heavy goza ahora de cierta respetabilidad entre la prensa seria —con críticas y reseñas en el *Guardian* o tesis académicas dedicadas al género—, sigue manteniendo intacta su capacidad de sorprender y confundir.

La historia del heavy metal transcurre en paralelo a la de la propia cultura occidental, como si fuera un microcosmos del mundo. Es una historia fascinante de personajes descomunales dados a los excesos, desde los conocidísimos Ozzy Osbourne o Lemmy a la brutal mala fama de la escena black metal noruega. Es la historia de una red mundial de seguidores fanáticos que escapan de su vida cotidiana a través de la música, y de unos capullos despiadados que estafan desde sus sellos a estos fans y a los grupos a los que veneran para llenarse los bolsillos. El extenso panteón de músicos de heavy metal incluye a yonquis, satanistas, asesinos, cristianos renacidos, abstemios, multimillonarios que actúan en estadios y machacas que tocan en cualquier antro. Desde su incubación en las plantas siderúrgicas y fábricas de las Midlands británicas hasta su llegada a los escenarios de festivales de todo el

mundo, pasando por su presencia en las habitaciones de adolescentes o en las cenizas de iglesias noruegas carbonizadas, el heavy metal ha dejado huella en todos los rincones del mundo.

El heavy metal puede parecer intimidante para los no iniciados^[7] y, si bien es el hábitat natural de maleantes e inadaptados, gente que vive al margen de la sociedad, también consigue ser una subcultura democrática que tiene los pies en el suelo y recibe con los brazos abiertos a todo el mundo. El amplio paraguas del término *heavy metal* engloba a bandas de gran éxito que actúan en estadios, como Iron Maiden, pero también a habitantes de los suburbios más extremos del metal como Deiphago o Revenge, nihilistas y underground de verdad.

En su vertiente más populista, el heavy llega a todo el mundo. Uno de mis recuerdos preferidos de los veinte años que llevo como jeviata fue presenciar cómo Metallica^[8] convertía a la causa del heavy metal a miles de festivaleros en Glastonbury. Era la primera vez que asistía: hasta entonces me había resistido al influjo de ese festival sin apenas esfuerzo, ya que tenía entendido que solo era una sombra comercial de su antiguo yo contracultural. Me divertía la idea de que un grupo de thrash metal^[9] fuera cabeza de cartel en vez del típico grupo de indie pop desustanciado. Y Metallica fue la puta caña. Bueno, a las personas que tenía a mi alrededor les incomodó un poco que me desgañitara gritando «¡MUERE, MUERE, MUERE!» y también les desconcertó mi continuo *headbanging*, pero después de su frenética actuación, se creó un ambiente increíble, una especie de comunión colectiva. Pijipis con rastas y garrulos puestos de eme, codo a codo con novatos con los ojos como platos e indies que iban de superiores: todos disfrutaban de modo visceral del PUTO HEAVY METAL. Un grupo que —incluso ahora— abandera la escena alternativa del heavy metal extremo se había metido en el bolsillo al público más *mainstream* de todos. No hay duda de que el metal es para las masas^[10].

En los últimos tres años he representado mi espectáculo de humor *La historia del heavy metal por Andrew O'Neill* ante una gran variedad de públicos: desde metaleros adolescentes del Download Festival a sesudos espectadores de teatro del festival Fringe de Edimburgo, pasando por auditorios escandinavos especializados en «comedia y heavy metal».

Esta es una historia para todos, y este libro me ha brindado la oportunidad de añadirle más sustancia y profundizar aún más en la historia de la música, la subcultura y los personajes que le dieron forma.





Antes de que nos zambullamos de cabeza en el negro reino del caos que es la historia del heavy metal, probablemente debería definir qué es (y, aún más importante, qué no lo es). Las fronteras del heavy llevan las cicatrices de ese tipo de guerra interminable que aparece en la historia «Genesis of the Daleks» de *Doctor Who*. Día y noche se libran batallas por todo el mundo para defender si tal o cual grupo es heavy o no: en conciertos, garitos de rock y, con mayor vehemencia, en ese devastado erial que es la sección de comentarios de cualquier página de Internet.

Tomemos, por ejemplo, las sabias palabras de «Blackadder367», aparecidas bajo el vídeo oficial de «Ace of Spades»:

A las discográficas no les importas tú, ni Motörhead ni nadie. Solo quieren sacar *probecho* (sic). *Dejar que te coman el coco sobre los tipos de músicas* (sic) o lo que sea es un desastre. Lo hacen por propaganda, para vender más y controlar el mercado, [sic. Evidentemente. El énfasis es mío].

Para ser justos con Blackadder367 (y con sus 366 antepasados), Lemmy repudió la etiqueta *heavy metal* hasta el final de sus días y afirmaba que Motörhead era «un grupo de rock'n'roll, como los Beatles» (menuda gilipollez). Sin embargo, es cierto que cuando se empezó a usar el término *heavy metal*, este tenía connotaciones peyorativas. Se utilizaba a modo de crítica, y esas asociaciones negativas hicieron mella en los grupos clásicos^[11]. Incluso Lars Ulrich de Metallica pasó por una fase en la que decía *hard rock* en vez de *heavy metal* en las entrevistas. «No hay adultos en el hard rock», le dijo una vez a Jools Holland. Colega, que llevas la palabra *metal* EN EL NOMBRE DE TU GRUPO. Tenía el ojo puesto en las ganancias: no quería dejar al margen a un público potencial de pago^[12] por las connotaciones toscas que pudiera tener el heavy metal. Juntarse con Guns N' Roses y U2 en vez de con Slayer o Exodus le estaba friendo claramente las putas neuronas^[13].

Esta necesidad de escapar de las supuestas limitaciones del heavy metal se describe con maestría en la soberbia comedia televisiva *Bad News*:

VIM: Creo que estás enfocando las cosas mal desde el principio, porque básicamente... no somos un grupo heavy. Esto... somos más sutiles.

¿A que sí, Colin?

COLIN: ¿Qué?

VIM: Que nosotros somos más sutiles.

COLIN: Sí, somos sutiles, pero... básicamente somos heavies, ¿no?

SPIDER: Sí, Colin tiene razón, Den. ¡Si grabáramos un disco sería tan heavy que petaríamos el tocadiscos!

VIM: Ya, ya, pero lo que yo digo es que... no somos un simple grupo de heavy.

DEN (indignado): ¡Y yo que pensaba que éramos un grupo de heavy metal!

VIM: A ver, ya sé que tenemos raíces heavies y tal... pero lo que quiero decir es que intentamos progresar y romper barreras.

DEN: ¿Ah, sí?

VIM: Sí.

[Una hora y media después].

VIM: ¡Oye, que no somos el típico grupo heavy de mierda!

[Den aparca la furgoneta].

DEN: No pienso moverme de aquí hasta que Alan diga que somos un grupo de heavy metal.

Por supuesto, esta triple negación del heavy metal antes de que cante el gallo es un anatema^[14] para sus seguidores. No solo nos enorgullecemos de que nos guste el heavy, sino de ser heavies. El metal no solo es un género musical: es una subcultura, una manera de entender la vida. Una forma de ser. El heavy metal tiene su propio código de vestimenta; seleccionado cuidadosamente de la cultura motera, del punk, del fetichismo, de los excedentes de ropa militar o de los vikingos, resume todo aquello en lo que se ha inspirado.

Pero no todos los seguidores del heavy tienen esta actitud. Se puede amar el heavy metal y vestir como —dilo bajito— una persona «normal». ¿Pero por qué coño querrías hacer eso? Si a mí me dan la opción de vestir como un tío de un anuncio de Topman o como Erik de Watain, me quedo con el segundo,

gracias. Desde que Judas Priest se animó con el rollo motero gay, la vestimenta ha sido una parte esencial de la subcultura heavy.

Llegamos en este punto a una extraña paradoja: mientras algunos grupos siguen rehuyendo esta etiqueta y parte de los seguidores del género piensa que el tema de la ropa es un poco patético, la cultura hetero ha robado una y otra vez los trapos de la indumentaria heavy y ha intentado ponerlos de moda.

Cada dos años, alguna estrella del pop o presentador idiota de televisión comete una atrocidad; ya sea David Beckham poniéndose una camiseta de Exodus, Kanye West llevando una de Megadeth o el gilipueñas ese de los Jonas Brothers calzándose una chupa de cuero y tocando el peor solo de guitarra imaginable en los premios de la música country.

Es una sutil apropiación cultural. Un intento de aprovecharse del rollo alternativo del heavy. Una gilipollez, vaya.

Hace años trabajé en la tienda de una asociación de estudiantes. Uno de mis clientes habituales solía llevar una camiseta con la imagen de Ozzy Osbourne y la palabra METAL en una fuente germánica. Me di cuenta de que no hacía «el saludo»^[15], a pesar de que yo siempre estaba escuchando heavy en la radio, tenía el pelo largo (como ahora, obviamente) y llevaba una camiseta enorme de Marduk día sí y día también. Así que le pregunté en plan colega: «Eh, tío, ¿qué grupos de heavy te molan?». «Ah, no —me contestó—, no me gusta el heavy». Después de aquella respuesta se me empezó a nublar la vista y oí una vocecilla apenas audible que me decía: «Me gusta la camiseta y ya está» antes de que todo se fundiera a negro y perdiera el conocimiento con una especie de zumbido en los oídos.

Nos parece muy raro que «ellos» se apropien de algo que no nos ha dado credibilidad ni relevancia cultural y que a veces nos cuesta alguna que otra paliza. El heavy se protege frente a lo no heavy porque siempre hemos sido nosotros los rechazados. Rara vez es nuestra elección. El heavy disfruta de su condición de ser el caballo perdedor. Y por eso nos divierte (y a veces, nos ofende) que el poder cultural dominante intente apropiárselo. Porque —y esto es clave— no nos vestimos así para ser distintos a los demás. Lo hacemos para ser iguales que nuestros héroes y amigos heavies. Es tanto un símbolo de pertenencia como un acto de rechazo. Es una expresión de lo que somos, más que una afirmación de lo que no somos.

Los idiotas suelen confundir la clasificación de algo como *heavy* con una especie de validación. Hay muchos grupos de heavy malísimos y otros muchos grupos geniales que no lo son. Pasa lo mismo cuando alguien dice que si algo no le hace reír, no es una comedia. En vez de decir «esta comedia

es una mierda», dicen que no es una comedia. Sucede igual con el arte. O con el sexo. ¿Qué?

En el heavy se ha ido produciendo un aumento de la intensidad del sonido que afecta a estas categorías. Si echamos la vista atrás, quizá nos demos cuenta de que el uso que se les daba al principio a los términos *heavy metal* o *death metal* no encaja con el sonido de los pioneros del género, después de que haya habido grupos que conscientemente han elegido este género y lo han desarrollado. Musicalmente hablando, un grupo como Aborted tiene muy poco en común con otro como Possessed, pero ambos son death metal. Si no se tiene en cuenta la evolución que ha experimentado el género entre uno y otro es difícil reconocer que, sin la influencia del primero, el segundo probablemente no habría existido.

Por este motivo, los requisitos de pertenencia al género del heavy metal han cambiado considerablemente con el paso del tiempo. En su momento, Led Zeppelin era visto como un grupo heavy metal. Pero después de que Judas Priest y la nueva ola del heavy metal británico desarrollaran el género y le dieran su personalidad característica, Led Zeppelin ya no encajaba tan fácilmente en él. Para mí, son un grupo con una fuerte predilección por el blues, y no son heavies.

A principios de los setenta, el término se utilizaba a diestro y siniestro^[16]. Aerosmith, Alice Cooper, AC/DC, Queen e incluso Grand Funk Railroad eran considerados grupos de heavy metal^[17].

Y la razón de todo esto es muy sencilla. En sus inicios, el heavy metal no existía como género. Los grupos de heavy iban por libre. Eran pioneros en un Salvaje Oeste musical.

Hoy en día tenemos la suerte de contar con un amplísimo abanico de revistas heavies especializadas como *Kerrang!*, *Metal Hammer*, *Terrorizer*, *Zero Tolerance* o *Decibel*, además de sitios web como Blabbermouth o Metal Sucks, por lo que es fácil olvidar que, hasta finales de los ochenta, los grupos de heavy metal competían con los de pop y rock por aparecer en la prensa musical generalista. El periódico musical británico *Sounds* desempeñó un papel importantísimo en la consolidación de una escena musical propia para el heavy. Su cobertura de la nueva ola del heavy metal británico o NWOBHM^[18] afianzó el movimiento, y su suplemento heavy *Kerrang!* se independizó y sigue en plena forma en la actualidad, mientras que *Rolling Stone*, *NME* e incluso *Smash Hits* dedicaban espacio a grupos de heavy durante los primeros años de existencia del género. Así que, cuando se decía que un grupo era heavy, se hacía desde la ignorancia, desde FUERA, no desde una posición de

reivindicación del género. Del mismo modo que hay periodistas ignorantes que creen que Slayer son un grupo de death metal y merluzos que opinan que Iron Maiden son thrash, casi todo el mundo decía que Aerosmith era un grupo heavy, y de heavy no tiene nada. Pero nada de nada.

Esto me recuerda a un monólogo humorístico de Liam Mullone en el que contaba que la comunidad LGTB de su zona no se creía que su sobrino fuera gay.

La comunidad gay de Melton Mowbray dijo que no era gay de verdad porque no estaba comprometido con la causa. Caramba, qué estrictos se habían vuelto...

Cuando yo iba al colegio, llevar una fiambarrera de color azul cielo era prueba más que suficiente para ganarse ese título y mantenerlo durante los siguientes dieciocho años...

No fue hasta mediados de los setenta cuando Judas Priest empezó a aceptar la etiqueta de heavy metal y a abandonar la influencia del blues que unía con un cordón umbilical a los grupos pioneros del género con el sonido del rock and roll de los sesenta.

Echando la vista atrás, parece que hay una marcada división entre aquellos grupos que son indudablemente heavy metal, como Black Sabbath, Judas Priest, Slayer o Cannibal Corpse, y las bandas más suaves y melódicas, menos lúgubres o agresivas como UFO, Alice Cooper y me atrevería a decir que Deep Purple o Led Zeppelin. Con esto no niego la increíble influencia que tuvieron. Y si bien el término *protoheavy* resulta útil para definir a grupos como Cream, precursores que influyeron en el género, creo que necesitamos otra etiqueta para aquellos grupos considerados como heavy metal entonces, pero no ahora. ¿*Hard rock de segunda*? ¿Submetal? ¿Light heavy?

A principios de los ochenta, el heavy metal se subdividió como una ameba en diversos subgéneros. Los friquis del heavy ya pueden ponerse a discutir a gusto sobre aspectos todavía más específicos. Vale, puede que un grupo sea heavy metal, ¿pero es black metal? ¿Thrash metal? ¿Death metal? ¿Doom? ¿Crossover? ¿Power metal? ¿Grindcore? ¿El grindcore es también heavy metal? ¿Quién eres tú y por qué estás haciéndome todas estas preguntas?

A su vez, todos esos subgéneros se volvieron a dividir. Sí, el grupo es heavy metal; sí, también es death metal pero, ¿es brutal death metal? ¿Death metal técnico? ¿Death metal melódico? ¿Death metal sueco? ¿Blackened death metal? ¿Death-thrash? El nivel de detalle es prácticamente fractal.

En el fondo, las etiquetas no son importantes. El mapa no es el territorio. Existen a modo de guía descriptiva, pero los límites entre los géneros siempre son porosos. El acento nacional no existe, cada país tiene dialectos que van cambiando según la zona. Los dialectos fronterizos suenan como una mezcla de los acentos de ambos países. Eso se debe a que las fronteras nacionales son una creación artificial del hombre. El acento de Liverpool es una mezcla entre el del norte de Gales y el de Manchester. El dialecto alsaciano es medio francés, medio alemán^[19].

Un sencillo modo de definir el límite es aclarar lo que NO ES heavy.

Aquí tienes una práctica lista recortable. Llévala en la cartera y utilízala cuando necesites argumentos en una discusión.

COSAS QUE NO SON HEAVY METAL

- a. Cualquier álbum que salió antes de *Black Sabbath* de Black Sabbath
- b. Lo gótico*
- c. Guns N' Roses
- d. El espectáculo *Stomp*^[20]
- e. *Some Kind of Monster*
- f. Prodigy a finales de los noventa
- g. El punk
- h. Nickelback
- i. Tu grupo

Por el contrario, aquí tienes una lista de cosas que sí son heavy metal y que ni siquiera son música:

- a. Los tanques
- b. Satán
- c. El *headbanging*
- d. El vaquero
- e. El cuero
- f. Las armas de asedio
- g. Las cabras

- h. Las calaveras
- i. Birmingham
- j. Tu madre

*Aunque hay cosas que son góticas y también heavies:



Este relato sobre el heavy metal es muy personal y dogmático. Es un tema amplísimo y podrían escribirse libros enteros sobre cada uno de los grupos mencionados en este libro. De modo que trazar una cronología histórica no es ni más ni menos que editar. Cualquier grupo clave podría sustituirse por otro. Este libro no tiene intención de ser exhaustivo; es *mi* historia del heavy metal. Y espero que os mole.

Nuestro gusto musical suele sustentarse en decisiones arbitrarias que tomamos durante la adolescencia, basadas normalmente en aquello que escuchan nuestros amigos y hermanos mayores. Y a partir de aquí surge una especie de sesgo confirmatorio. En este libro he intentado mirar con algo de objetividad cosas que me parecen una mierda pero, aun así, seguro que voy a ofenderte. Por favor, no acabes cayendo en que soy yo el que se equivoca. No pierdas de vista que las opiniones son subjetivas.

Y que quien se equivoca eres tú.

1.

Roots, Bloody Roots

AÑO 40 000 A. E. C. - 1969

El ansia por generar ruidos rítmicos es parte fundamental de la naturaleza humana. De modo innato, a los humanos les resulta placentero hacer mucho ruido. Y si acaso tienes dudas sobre ello, dale a un niño una batería. Siéntate y contempla la alegría que se dibuja en el rostro de sus padres al saber que el jaleo *non-stop* está garantizado. Hacer ruido de modo organizado es una constante en el ser humano —desde los tambores tribales a los cánticos futboleros, pasando por los restos arqueológicos de instrumentos de percusión prehistóricos o por el desconcertante éxito internacional de *Stomp*—, una necesidad y un rasgo definitorio de las personas.

La historia del heavy metal empieza mucho antes de la invención de la guitarra eléctrica o del pantalón de licra, cuando los primeros humanos se pusieron a aporrear rocas con palos, y avanza cada vez que las sinapsis de un adolescente se disparan al oír por primera vez el rugido primario del heavy metal. El heavy metal expresa una parte esencial de la humanidad. Por eso sigue siendo tremendamente popular a pesar de la total falta de apoyo por parte de la radio y la televisión.

Hace algunos años, una cueva del sur de Alemania reveló sus antiguos secretos a los arqueólogos. Dos flautas pequeñas, talladas en hueso de pájaro y marfil hace aproximadamente 42 000 años, resultaron ser los instrumentos más antiguos jamás hallados. Solo hacía unos 200 000 años que había aparecido el *Homo sapiens*, así que sabemos que por lo menos durante el último quinto de la existencia de nuestra especie hemos fabricado instrumentos musicales. Y, con toda probabilidad, los humanos llevábamos ya miles de años haciendo música. Estudios etnográficos de sociedades

cazadoras-recolectoras actuales sugieren que los humanos del Paleolítico muy posiblemente crearan música con la voz o con instrumentos de percusión «fabricados con materiales orgánicos, por lo que era muy improbable que dejaran restos arqueológicos», según afirma Iain Morley, de la Universidad de Cambridge, en «The Evolutionary Origins and Archaeology of Music» (Los orígenes evolutivos y la arqueología de la música). Y se daban palmadas, manotadas y golpes con los pies. Piensa en Bobby McFerrin^[21]. Se cree que nuestros ancestros de la Edad de Piedra cantaban, golpeaban cosas con palos y armaban un buen jaleo en el entorno acústicamente satisfactorio de la cueva desde que llegaron al mundo. Cuanto más pienso en cavernícolas greñudos y monosilábicos que rompen cosas para crear un alboroto agradable, más convencido estoy de que no hay más que añadir: esto define a la perfección lo que es el heavy metal.

La mayor parte de las explicaciones parecen sugerir que la música es innata, como el lenguaje. Es algo propio de los humanos, un comportamiento que surge de nuestras conexiones cerebrales. Como enamorarnos. O mentir. O romperle el corazón a alguien^[22].

La música tiene efectos medibles y predecibles en el cerebro. Los ritmos fuertes generan patrones sincronizados en la actividad cerebral. La ciencia más convencional sugiere que la música puede ayudar a recuperar la memoria, a restaurar daños cerebrales y a superar adicciones. Otras corrientes, digamos que menos científicas, de Internet son mucho más osadas: dicen que los ritmos «binaurales» son capaces de abrir el tercer ojo, liberar la energía del kundalini, alinear los chakras o conseguir que recuperes el importe de una cláusula suelo.

Se dice que la música clásica «mejora el coeficiente intelectual y la percepción espacial». ¿Y qué pasa con el heavy? Bueno, pues basándome en la observación, yo argumentaría que el heavy metal:

1. Mejora tu tolerancia al alcohol.
2. Te hace más sexi.
3. Te hace creer que cualquier pasado fue mejor.

El heavy metal es capaz de una gran complejidad y sofisticación. Opera parcialmente en un nivel intelectual: sus ideas, los temas de las letras y el impresionante virtuosismo estimulan las zonas más elevadas del cerebro. Pero seamos francos: el heavy metal también opera en un nivel muy primitivo. Bueno, vale, casi siempre opera en un nivel muy primitivo. Es ruidoso, tiene

un ritmo muy potente. Transmite emociones fuertes, a menudo agresividad. El heavy metal es visceral.

La música hace feliz a la gente y estimula los sistemas de recompensa del cerebro. Los sabelotodos dicen que:

La música conlleva sutiles alteraciones del ritmo y, como sabemos por experiencia que la música no es algo amenazador, los lóbulos frontales acaban identificando estas alteraciones como una fuente de placer. Se crea una expectativa que, al cumplirse, produce la reacción de recompensa. (Malini Mohana, «Music and How It Impacts Your Brain, Emotions» [La música y el impacto que tiene en tu cerebro, las emociones]. Disponible en: <https://psychcentral.com/>)

De acuerdo con el mismo artículo, cuando nacemos no sabemos distinguir los sentidos: experimentamos una forma de sinestesia total. Rápidamente aprendemos a diferenciar vista, oído, olfato, tacto... De forma parecida, el metal extremo puede parecerle un muro sónico incomprensible al principiante. A medida que aprendemos a escucharlo, vamos descubriendo sus diversos elementos. La música extrema es un gusto adquirido: los legos pueden pensar que es desagradable, puro ruido. Pero quienes lo pillan y captan sus sutiles variaciones disfrutan de un placer más visceral que el que le provoca la música normal a la gente normal. Básicamente, un seguidor de Morbid Angel saca más provecho de uno de sus conciertos que uno de Coldplay del suyo; los metaleros son mejores que el resto de la gente. Y eso está demostrado CIENTÍFICAMENTE.

El heavy metal no es como cualquier otra música popular. Cumple funciones distintas, a pesar de compartir otras, y funciona de un modo distinto. Si nos proporciona felicidad no es porque hable de cosas felices, sino porque la estimula mediante el contacto con su extremo.

Una amiga me dijo que su primera experiencia en directo con el grindcore fue «estimulante, como si estuviera debajo de una cascada». El heavy se parece más a la experiencia masoquista de ver una película de terror o un thriller que a la experiencia relajante de escuchar soul o «Música melódica para relajar las mentes estresadas» en una emisora de clásica. El heavy metal tiene algo que conecta con los circuitos primarios del cerebro. Toda música es una experiencia emocional que sortea nuestra parte consciente.

Se ha demostrado que hacer ruido resulta increíblemente terapéutico. La terapia del grito primitivo es muy eficaz y goza de gran popularidad.

El paciente evoca y recrea una experiencia anterior especialmente traumática ocurrida en una etapa temprana de la vida, y expresa una ira y una frustración que suelen estar reprimidas, *especialmente con gritos espontáneos y desaforados, histeria o violencia.* (Diccionario Merriam-Webster, la cursiva es mía).

Su creador, Arthur Janov, sugiere que las terapias conversacionales son limitadas porque se centran en la corteza cerebral y en las zonas de razonamiento superior del cerebro, sin llegar a acceder a las partes más básicas del sistema nervioso central, la auténtica raíz del dolor. ¡Por Slayer, que esa debe de ser la razón de que me sienta tan bien cuando escucho heavy! Hay estudios que demuestran que chillar, gritar e incluso soltar alguna palabrota resulta muy eficaz para aumentar la capacidad de resistencia al dolor del cuerpo^[23].

El heavy hace que la gente se sienta realmente bien. Hay dos claros paralelismos con las drogas: (1) el heavy metal es adictivo y (2) propicia la intensificación a medida que la sensibilidad va disminuyendo debido al contacto.

El heavy es adictivo porque al ser algo extremo genera una respuesta fisiológica también extrema. Un concierto de heavy es una experiencia visceral. En un espectáculo en directo, los seguidores disfrutan al sentir el repiqueteo sordo de la batería en el pecho, el resplandor de las luces que atraviesan el humo, el sudor y el calor de otros cuerpos. Los conciertos de heavy metal a veces son un deporte de contacto, con gente lanzándose desde el escenario a modo de bomba arrojadiza y sudada u otros trepando para surfear por encima de la multitud; eso por no hablar de la frenética pseudoviolencia del *mosh pit*. No es de extrañar que la imaginaria heavy se retrotraiga con tanta frecuencia a la época de los saqueadores vikingos o a las batallas medievales. El heavy es tan físico como sonoro. Vivirlo es sentir una magia chamánica que sobrecarga los sentidos^[24]. Dispara la adrenalina, las endorfinas y la serotonina, elementos bioquímicos que resultan agradables y adictivos. De hecho, el heavy es tan adictivo que, en 2015, al sueco Roger Tullgren se le consideró apto para recibir una prestación por discapacidad porque su adicción a los conciertos de heavy metal le impedía conservar ningún empleo.

Las pruebas de que el heavy siempre ha ido a más están por todas partes. La historia de este género es una búsqueda interminable de un sonido más

potente. La mayoría de los jeviatas sentirá una necesidad creciente de experimentar algo más intenso que les dé el mismo subidón de su primer «ay, mi madre, esto sí que es heavy».

(Definir con precisión lo que es heavy en términos musicales resulta difícil. La expresión proviene del argot hippy, y significa «profundo» o «intenso». Musicalmente puede referirse a un sonido áspero, al volumen o a la distorsión, pero suele tratarse de algo más metafórico y alude al efecto de «bajón» que genera en el oyente. Trataré esto con mayor profundidad cuando lleguemos al death metal. Eso sí que es HEAVY de verdad).

Así pues, ¿cómo pasamos de tener humanos melenudos por civilizar que aporrean cosas con palos y arman un agradable barullo en sus cuevas a tener humanos melenudos a medio civilizar que aporrean cosas con palos y arman un agradable barullo en salas de conciertos?

Realizar un seguimiento del desarrollo de cualquier estilo musical es un proceso lleno de inexactitudes. Los estilos se fusionan entre sí, avanzan dos pasos y retroceden uno. En absoluto tienen una evolución constante o lineal. Tenemos que rastrear tendencias más que conexiones directas. Determinar en qué momento el rhythm and blues se convirtió en rock and roll o cuándo la nueva ola del heavy metal británico pasó a ser thrash metal es como buscar el momento exacto en que la noche se convierte en día. Se ve de modo distinto según el extremo desde el que lo mires. A menudo es necesario usar prefijos como *proto-* o *post-* para ubicar a un grupo en relación con un género. No faltan razones de peso para afirmar que el heavy metal es la suma de todo lo surgido anteriormente a él. Tiene percusión tribal, el registro vocal en octavas múltiples de la ópera, el elemento narrativo del folclore y la tradición de los bardos, la paleta musical del blues y la dinámica de la música orquestal rusa. El heavy metal es una categoría tan vasta y diversa que, literalmente, no hay ningún aspecto de la música que no se haya llevado a su terreno. Sin embargo, puede seguirse un hilo conductor en su tronco principal.



Antes de que sigamos avanzando, me gustaría lanzar una advertencia.

Como norma general, no vuelvas a mudarte a casa de tus padres. Como otra norma general, desconfía de cualquiera que suelte alguna afirmación tajante sobre el origen o la procedencia de un género musical. Hace poco un

amigo me habló de una charla que dieron dos «expertos» que «habían estado allí» cuando nació el punk. Ambos afirmaban que Malcolm McLaren y Vivienne Westwood eran los únicos artífices de la creación del punk. Esta afirmación, como no puede ser de otra manera, es una solemne soplapollez. Pero, ay, mi amiguete sucumbió a la idealización nostálgica del punk rock y dijo sin asomo de ironía: «Al parecer, todo el mundo quería ponerse la medalla, pero el mérito fue solo de esos dos». Y resulta que los ponentes no habían sido punkis en su momento, sino gente que estaba allí de pegote y, oh, sorpresa, coleguillas de «esos dos». El faranduleo de McLaren y Westwood los había cegado «al parecer» a la realidad del nacimiento del punk en el Detroit de finales de los sesenta y la Nueva York de principios de los setenta. Como para fiarse de los entendidos en el tema.



Las raíces del heavy metal se encuentran en la percusión y en las vocalizaciones de los primeros humanos. La percusión tribal es el antecedente más antiguo del sonido heavy metal. (La banda metálica brasileña Sepultura incluyó la percusión tribal en dos de sus álbumes de mediados de los noventa con un brillante resultado). Los humanos siempre han sido percusionistas. Eso es obvio no solo por las evidencias arqueológicas o etnográficas que tenemos, sino también porque hasta los baterías son capaces de tocar instrumentos de percusión. Así que imaginaos. Un batería. El organismo vivo más simple. Alguien que solo está contento de verdad cuando se pone a aporrear cosas con palos. O, en el caso de Keith Moon, cuando hace saltar retretes por los aires.

El ritmo es innato al ser humano y, aunque pudiera parecer que la percusión es la parte del heavy metal que menos ha cambiado, lo cierto es que la batería moderna es una invención relativamente reciente. Tal y como la conocemos en la actualidad (compuesta de varios tambores y bombos), es fruto de los lentos cambios fraguados a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Entre la Prehistoria y la Edad Media, la percusión evolucionó y pasó de tener un uso tribal, con objetos locales y naturales, a otro militar y organizado, con tambores más complejos. Esta función ya se encuentra documentada en los tiempos de Gengis Kan^[25]. En el siglo XIX, las bandas militares eran una fuente muy popular de entretenimiento musical. A su vez,

la percusión se hacía un hueco en las orquestas. En ambos casos, los percusionistas se especializaban: cada uno utilizaba solo un tambor a la vez. Allá por 1870, los percusionistas militares empezaron a combinar el sonido contrapuesto de dos tambores, una técnica conocida como *doble bombo*^[26]. Poco a poco se le fueron añadiendo más artilugios y la percusión se volvió más compleja y expresiva. Se crearon los pedales y se inventaron las cajas. Un platillo volante estrellado sirvió de inspiración para diseñar el *hi hat*. Sin prisa pero sin pausa, los percusionistas fueron convirtiéndose en baterías. Y empezaron a aflorar esas peculiaridades tan suyas, como ser los dueños de la furgo, tener un puntito sarcástico o un humor de mil demonios. Tan pronto como el batería evolucionó a partir del caldo primitivo, empezaron los chistes a su costa...^[27]

Al tiempo que la figura del batería moderno evolucionaba, las guitarras fueron adquiriendo un papel cada vez más prominente en la música popular. Si los cimientos del heavy metal son la percusión, las paredes son las guitarras^[28].

Antes de la segunda guerra mundial, la guitarra era principalmente un instrumento de acompañamiento; una pieza más en los grupos, orquestas y big bands de jazz. La belleza expresiva de la guitarra y su inmensa versatilidad quedaban eclipsadas por su eterno rival: el piano^[29].

Fue la música afroamericana la que colocó la guitarra en primer plano como instrumento principal, especialmente en el blues, que es el primer antecesor reconocible del heavy metal. El blues es originario de América, el producto de una cultura de esclavitud que desarraigaba a la fuerza los ritmos africanos y los adaptaba a los instrumentos de folk americanos.

La música tribal de África suele ponerse como ejemplo simplista y algo prejuicioso de música primitiva. En realidad, de primitiva no tiene nada, especialmente si la comparamos con la música pop de mierda que escuchas tú, puto racista. Las culturas tribales igualitarias del África Occidental precolonial tenían unas manifestaciones musicales propias, particulares y complejas. Es un error establecer un vínculo demasiado estrecho entre algunas culturas tribales relativamente recientes y otras del Paleolítico, o con aquellas que siguen siendo cazadoras-recolectoras en el mundo moderno.

La música tribal africana evolucionó hasta convertirse en la música del África Occidental, más avanzada, que viajó a través del Atlántico con la trata de esclavos. Con el paso del tiempo, estos sonidos africanos fueron transformándose en sonidos afroamericanos reconocibles por medio de las

canciones de trabajo y los espirituales que fusionaron los ritmos africanos con la música cristiana de influencia europea.

Este viaje de un estilo musical por el Atlántico será un motivo recurrente en el desarrollo del heavy metal. El blues se originó como una forma musical puramente vocal. Una manifestación sencilla pero de una expresividad increíble que reflejaba la situación de la población rural negra de América, que seguía viviendo bajo el yugo de la esclavitud y la opresión racial, trabajando por un salario bajísimo en los mismos empleos agotadores que había tenido durante la esclavitud, con la diferencia de que ahora se le pagaba lo justo para sobrevivir y abonar el alquiler a unos caseros blancos que antes habían sido propietarios de esclavos. Hay una amarga ironía en el hecho de que en el blues actual predominen los blancos de clase media. No hay nada intrínsecamente malo en ello; por lo menos se le rinde homenaje a esta forma musical. Pero es un poco paradójico, y esto se plasma de maravilla en la película *Ghost World*, cuando una leyenda ficticia del blues del Delta hace de telonero de un grupo espantoso de machitos alfa que toca blues-rock llamado Blues Hammer.

Claro que sin tíos blancos tocando blues no habría heavy metal, así que tampoco voy a pasarme con la crítica.

El blues dio lugar a una gran variedad de estilos que cambian en función de la geografía. Los estilos rurales eran distintos de aquellos que emergieron en los entornos urbanos de Chicago, Detroit y Memphis. Los primeros cantantes de blues eran casi exclusivamente mujeres (los intérpretes negros masculinos quedaban relegados de manera forzosa al papel de «inofensivos» payasos). Bessie Smith fue la primera superestrella del blues: en los años veinte y treinta podía llegar a cobrar hasta mil dólares por actuación.

Las primeras grabaciones de los artistas del blues son embrujadoras e impactantes. Grabada en los años veinte, la aguda y sobrecogedora voz de Blind Lemon Jefferson^[30] influyó en el histrionismo de Robert Plant, de Led Zeppelin, y, por ende, en el de todas las bandas de heavy metal que siguieron a este.

El músico de blues primitivo más célebre fue Robert Johnson, un genio de quien se decía que le había vendido el alma al diablo a cambio de unas habilidades sobrenaturales para tocar; un mito que perpetuó él mismo con las canciones *Hellhound on My Trail*, *Me and the Devil Blues* y *Crossroad Blues*. Su voz es evocadora y te transporta a otra época y lugar. Es una figura misteriosa de la que se sabe poco^[31]. Grabó en 1936 y 1937 y falleció al año siguiente, a los veintisiete años, probablemente envenenado. Si bien este

cantante y guitarrista tiene una reputación diabólica, lo cierto es que a cualquier música secular se la llamaba coloquialmente «música del diablo» en la cultura en la que creció Johnson.

Howlin' Wolf fue quien más influyó en el estilo vocal del heavy metal. Su voz no se parece a ninguna otra. Es profunda, fuerte, cavernosa y estentórea, y rezuma ingenio e inteligencia. Su personalidad brilla en todas sus grabaciones. En 1970, un grupo de músicos entre los que figuraban Eric Clapton y Charlie Watts llevó a Howlin' Wolf a Londres para que colaborara con ellos en una grabación. Resultó ser un gilipollas: era arrogante, tenía un genio de mil demonios y era imposible trabajar con él. Perfecto. El resultado fue genial: la voz consumida y demacrada de Wolf le añadía aspereza y visceralidad al sonido blues sesentero blanco.

Lo de Howlin' Wolf es muy fuerte. Su canción *Killing Floor* ha sido versionada por Hendrix, Led Zeppelin y muchísimos más. Es el vínculo más directo entre el antiguo blues y el surgimiento del heavy metal.

El blues, combinado con otras manifestaciones musicales de la América negra como el góspel o el jazz, dio lugar al rhythm and blues. Acuñado originalmente para reemplazar el ofensivo término *race music* («música racial»), el rhythm and blues es una categoría amorfa que se expande para dar cabida a cualquier música de origen afroamericano que se quisiera encajar allí. Los primeros artistas de R&B, como Sister Rosetta Tharpe, entonaban serias e intensas canciones cristianas y transformaron el género hacia el cada vez más reconocible rock and roll, un estilo musical no precisamente conocido por sus connotaciones cristianas:

Cantaba para que la gente se acercara a ver al Doctor Nubilo, un profeta y espiritista local, que llevaba turbante, una colorida capa y un bastón negro, y exhibía algo a lo que llamaba «el vástago del diablo»: el cuerpo seco de un bebé que tenía garras de pájaro y cuernos en la cabeza.

... Y por motivos como este, amigos, nunca molaréis tanto como Little Richard. Ese toque suyo mágico del vudú y del folclore, combinado con una rareza marciana, hacía que Little Richard, leyenda del rock and roll, fuera único de verdad. Su estilo vocal tomaba la agresividad de Howlin' Wolf y le añadía un increíble subidón de energía. Su modo de tocar el piano y sus gorgoritos vocales eran los propios de un hombre poseído. Era el espectáculo personificado. Es imposible escuchar *Long Tall Sally* o *Tutti Frutti* y quedarse quieto. Otro pianista que derrochaba energía (y sudor en grandes cantidades)

era Jerry Lee Lewis. Cuando ves secuencias filmadas de Jerry Lee Lewis tocando en los años cincuenta, te sorprende que ese estilo energético y canalla de tocar el piano no acabara cuajando. Era la hostia (si obviamos el asunto de que su mujer tenía trece años). Pero finalmente fue la guitarra la que se convirtió en el instrumento por antonomasia del rock and roll.

Fue Chuck Berry quien trasladó el modo de tocar el piano del rock and roll a la nueva guitarra electrificada: era una manera por completo distinta de entender el instrumento. Prácticamente todas las bandas de rock and roll, desde los Beatles hasta Status Quo (en especial Status Quo) copiaron tal cual el estilo de Berry. Mientras tanto, Bo Diddley seguía un camino distinto y desarrollaba su propio estilo de rock and roll, increíblemente primario y rítmico. Pero en la América de la segregación racial era casi imposible que un artista negro consiguiera por méritos propios la aceptación del público.

Mientras tanto, la América blanca rural documentaba su propia mitología con la música country y western. Combinada con el incipiente R&B, daría lugar al rock and roll tal y como lo conocemos. Básicamente la gente mezcló la música negra y la música racista para que los blancos que eran dueños de las discográficas ganaran millones de dólares. Sam Phillips, el productor que grabó por primera vez a Elvis Presley, dijo sin rodeos que su intención era copiar la música negra y vendérsela a un mercado blanco. Marion Keisker, recepcionista en Sun Records, afirma que:

Recuerdo que Sam decía una y otra vez: «Si encuentro a un blanco que suene como un negro y transmita el mismo sentimiento, seguro que me hago multimillonario». (James Miller, *Flowers in the Dustbin: The Rise of Rock and Roll, 1947-1977*).

Elvis fue el catalizador que le dio al rock and roll una dimensión global. Tomó el sonido rockabilly de los Maddox Brothers y de Carl Perkins y le añadió una sexualidad meliflua y una voz increíble. Sus primeras apariciones en la televisión fueron objeto de una gran controversia. El lenguaje corporal de Elvis se consideraba tan sexualmente explícito que la tercera vez que fue al *Ed Sullivan Show* (el programa más visto de Estados Unidos, con un *share* del 86 %) lo grabaron de cintura para arriba. A pesar de la censura, estas apariciones lo convirtieron en una megaestrella. Chuck Berry y Bo Diddley habían tenido algunos éxitos, pero Elvis consiguió que el rock and roll llegara a las masas. Su interpretación comercial del rock and roll llegó a todo el

mundo y expuso al público británico a la música de raigambre americana. Todo el mundo quería ser como Elvis. Solo superado por los Beatles en influencia directa sobre los arquitectos del heavy metal, «Elvis was a hero to most»^[32]. Siguiendo el camino que él había abierto, el blues y el R&B cruzaron también el Atlántico y llegaron a las manos de obsesos por la música como John Lennon o Keith Richards.



El rock and roll se caracteriza por atacar con fuerza los tiempos débiles —se da un golpe en la caja en cada tiempo par—: *UN, DOS, TRES, CUATRO*. Piensa en la letra de *Rock Around the Clock*. O en cualquier sencillo de Status Quo. Es un ritmo lleno de energía que te despierta de manera innata las ganas de bailar. El rock and roll bien podría ser fruto de la alquimia. Es una música perfecta. Y era también el modo de expresión perfecto de una generación que empezaba a encontrar su identidad propia.

Los adolescentes no existían antes de los años cincuenta: el término todavía no se había acuñado. Los niños se convertían en adultos sin pasar por una etapa intermedia. En los años cincuenta cambiaron las circunstancias económicas: los adolescentes tenían dinero para poder gastarlo en ropa y ocio. Y qué mejor que hacerlo en un sencillo de vinilo de siete pulgadas: un artículo que resumía a la perfección su nuevo poder adquisitivo.

Esta identidad adolescente suponía una amenaza para el orden existente. Iba muy ligada a la idea de rebelión, y el rock and roll aportaba la banda sonora para ello. Era música popular pero con un indicio latente de amenaza. Les gustaba tanto a los macarras o a los moteros como a las pandillas de adolescentes y a los rebeldes. Tan subversivo le parecía el rock and roll al *establishment* que el tema instrumental *Rumble*, de Link Wray se prohibió en las emisoras de radio estadounidenses por incitar a la delincuencia juvenil.

Por muy ridículo que suene en el siglo XXI, existía un precedente del rock and roll como germen de violencia. Me refiero a la reacción a la película estadounidense de 1955 *Semilla de maldad*. Fue un film importante porque retrataba de manera revolucionaria para la época la violencia y el descontento en los barrios desfavorecidos de las ciudades. *Rock Around the Clock*, de Bill Haley and the Comets, aparecía tres veces en el transcurso de la película, aunque se censuró su aparición en los créditos de apertura. La canción,

escuchada con una claridad y un volumen inauditos a través de los altavoces de última generación de las salas de cine, causó disturbios. Los chavales destrozaban y rajaban las butacas, se enzarzaban en peleas. En aquella posguerra encorsetada y conservadora, el rock and roll representaba el sonido de la libertad. Era el símbolo de la rebelión, de la existencia de un mundo más vasto que el de sus padres. De repente, todo parecía posible. La música era un motor de la transformación.

Por desgracia, en vez de derrocar los sistemas existentes y levantar una utopía de sus ruinas, los adolescentes de los años cincuenta se lo fundieron todo en ropa y se convirtieron en los primeros (y voraces) consumidores de la historia. El capitalismo, con su clásica velocidad de relámpago, se adueñó de su rebelión y después se la vendió.

Pasarían otros quince años hasta que los adolescentes intentaran llevar a cabo de verdad la rebelión insinuada por el rock and roll, pero ya hablamos de otra época y muchas cosas cambiarían antes de eso. El rock and roll se suavizó y, gracias a su paso por motores comerciales, dejó de ser peligroso. Las compañías discográficas lo despojaron de su aire amenazante y de su componente sexual y produjeron en masa ídolos adolescentes que contaban con la aprobación paterna como, por ejemplo, Bobby Rydell. Parecía que la llama se había consumido.

Sin embargo, en la otra orilla del Atlántico, algunos jóvenes estaban preparados, con bolsas de cultivo humanas, para recoger las semillas lanzadas por el rock and roll estadounidense y nutrirlas a fin de convertirlas en algo todavía más potente e intenso. En la deprimente Gran Bretaña de la posguerra, los envíos desempeñaron un papel clave en la explosión del rock. Jóvenes fans obsesivos como Paul McCartney y John Lennon en Liverpool o Mick Jagger y Keith Richards en Londres iban a comprar discos directamente a los trasatlánticos que atracaban en los puertos de sus ciudades.

Pero mientras los gigantes del rock de los sesenta todavía estaban en el colegio, Reino Unido había desarrollado a toda velocidad su propio rock and roll. Estos grupos de finales de los cincuenta carecían de la urgencia primigenia del sonido americano primitivo. Aunque hay que decir que Cliff Richard era sorprendentemente bueno en sus inicios, con ese aire genuino de peligrosidad a lo Elvis, su posterior conversión al cristianismo lo despojó de su crudeza, y su obra posterior con los Shadows está exenta de riesgos: es una música que te llevarías a casa para presentársela a tu madre. Se unieron estrellas juveniles salidas de Tin Pan Alley como Tommy Steele, Marty Wilde y Billy Fury, que suenan un tanto escuchimizadas si se comparan con

purasangres del rock and roll como Little Richard o Bo Diddley. Hubo excepciones: la canción de Johnny Kidd and the Pirates *Shaking All Over* no tiene parangón.

Pero habría otro elemento crucial que se añadiría a este caldo de cultivo británico y que lo cambiaría todo: el skiffle. Puede que ahora no lo parezca, pero el sonido de la austera posguerra, con su imagen de integridad, cárdigans y ausencia de rebeldía, fue el punk rock de la época. Casi sin ayuda e inspirándose en Lonnie Donegan y en su versión de *Rock Island Line*, de Lead Belly, esta corriente de base popular utilizaba instrumentos improvisados, como la tabla de lavar (que se tocaba con unos dedos) o el bajo con caja de té incorporada. Infundió ánimos a los adolescentes de una deprimente Gran Bretaña en la que todavía no existía el tecnicolor y los motivó a que se atrevieran a hacer cosas por sí mismos: a juntar dos acordes y montar un grupo. Y llevó a una explosión de creatividad. Los Beatles, los Rolling Stones, los Who, los Kinks, los Troggs, los Animals, los Yardbirds... todos ellos retomaron lo que habían empezado los estadounidenses y lo hicieron suyo. Todo el mundo tenía un grupo. La invasión británica estaba a punto de empezar.



Con la electrificación de la guitarra, las raíces del heavy metal empezaron a parecerse a lo que conocemos hoy en día. Las guitarras acústicas son un instrumento relativamente silencioso comparado con el volumen que generan los instrumentos de viento o los pianos. Se intentó utilizar micrófonos para captar el sonido que salía de la boca de la guitarra y emitirlo por la megafonía de los locales, pero este tendía a acoplarse, pues la guitarra recogía el sonido de los altavoces, y la señal se amplificaba una y otra vez en un ciclo de retroalimentación que creaba un molesto pitido agudo. Una vez electrificadas, las guitarras podían competir para ser oídas en los grupos, al tiempo que se evitaban los problemas de acoplamiento que surgían con el uso de micrófonos. Las pastillas de la guitarra generan corriente cuando la vibración de una cuerda de acero interactúa con su campo magnético. Gibson lanzó la primera guitarra eléctrica reconocible como tal, la ES-150 (nombre que viene de *Electric Spanish* y de los 150 dólares que costaba el lote)^[33].

Las guitarras acústicas con pastillas también tenían problemas de acoplamiento, pero el funcionamiento de estas últimas permitía que las guitarras tuvieran un cuerpo macizo: el sonido se producía principalmente por la interacción entre la cuerda y la pastilla, de modo que no era necesaria la amplificación acústica.

Leo Fender inventó en 1950 la primera guitarra de cuerpo macizo, la Broadcaster (que más tarde se rebautizó como «Telecaster»), Gibson siguió sus pasos en 1952 con la Les Paul, que recibe su nombre de uno de los guitarristas más populares del momento, quien colaboró en su desarrollo. El siguiente modelo de Fender, la Stratocaster (1954) es una delicia por su ergonomía (a menos que tengas tetas, claro).

El diseño macizo del cuerpo de la guitarra hacía posible darle la forma que se quisiera. ¡Por eso las dos siguientes de Gibson fueron PUNTIAGUDAS! La Explorer (que era una especie de rombo alargado) y la Flying V (con forma de uve, conocida al principio como «la flecha voladora» y encargada para un «dúo de pieles rojas», en una época en la que decir algo así era aceptable) aparecieron en 1958 y siguen siendo un clásico para grupos heavies que buscan un punto de agresividad; la Flying V en concreto se ha convertido en el símbolo por antonomasia del heavy metal. Esta idea se llevó un paso más allá con la Randy Rhoads de Jackson, la primera guitarra que podría usarse perfectamente como arma blanca para apuñalar a alguien. Desde que la empresa BC Rich monopoliza el mercado de las guitarras, pasar por el control de seguridad de los aeropuertos es cada vez más complicado. En mi opinión, el siguiente modelo importante de Gibson, la SG (una guitarra maciza, es decir, *solid guitar*) de 1961 es la mejor de todas, y la han tocado figuras como Sister Rosetta Tharpe, Angus Young o... servidor.

Es curioso lo poco que ha cambiado el diseño de la guitarra eléctrica desde que se crearon los primeros modelos. Son verdaderos clásicos del rock and roll.

Las guitarras eléctricas necesitan amplificación. Los primeros amplificadores de guitarra eran poca cosa. Los modelos iniciales de Fender eran muy respetuosos y tampoco cabía esperar más de los modelos británicos originales, como el Watkins Westminster (¡con sus escasos 10 vatios de potencia!), o de los diversos amplis creados por Elpico (que más tarde desempeñaría un papel clave en el desarrollo de la distorsión, no sin la inestimable ayuda del clásico vandalismo de toda la vida), que alcanzaban el mismo volumen que un portátil. Podían despertar de su siesta a alguien con el

sueño ligero, sí, pero no se oían por encima del barullo de un pub abarrotado ni mucho menos servían para tocar ante un auditorio.

La empresa británica Vox diseñó el AC15 de 15 vatios en 1958 y el AC30 el año siguiente, con el doble de potencia, tras la petición de los Shadows, el grupo que acompañaba a Cliff Richard. Con esos amplificadores ya se podía tocar en un teatro... pero se necesitaban unos cuantos. Los Beatles utilizaron los amplis Vox y, aunque la empresa les dio toda la potencia que pudo, los Beatles dejaron de tocar en directo porque los gritos del público se oían más que su sistema de sonido. El Vox AC30 se convirtió en el amplificador estándar de los grupos de la «invasión británica» como los Kinks, los Stones y (en un primer momento) los Who. Los amplis Vox aportaron la potencia que transformó el rock and roll en música rock, pero fue Jim Marshall, un batería metido a profesor de percusión y propietario de una tienda de instrumentos de percusión, quien desarrolló la amplificación necesaria para impulsar la transición del rock británico hacia el heavy metal. La relación tan cercana que tenía con sus estudiantes y clientes hizo posible que él y su equipo de ingenieros diseñaran el tipo de amplificador que ansiaban los chavales: uno que tuviera más potencia que aquellos con los que iban tirando, además de una distorsión mucho más gratificante.

Marshall y el ingeniero Ken Bran destriparon un Fender Bassman y tomaron nota de su circuito eléctrico. No podían disponer de algunas piezas yanquis del Bassman, así que sustituyeron válvulas y componentes por otros «parecidos», lo que llevó a un sonido nuevo. Pero aquello no era lo bastante ruidoso. Tras algunas modificaciones, el JTM45 de 45 vatios emergió de su jaula en 1963 (o en 1964, los historiadores no se ponen de acuerdo). Amarrado a una caja de altavoz independiente, emitía un sonido mucho más potente que el Fender Bassman y era más barato que los amplificadores de importación. Los acuerdos de promoción con los Who y Jimi Hendrix (y, más tarde, con Led Zeppelin) hicieron que el ampli Marshall fuera sinónimo de la potencia del rock de estadio y del protoheavy. Es una pena que los Beatles no se hicieran con ellos: quizá seguirían tocando en directo.



Los Beatles son el grupo más exitoso e influyente de la historia. En parte, su influencia se debe estrictamente a la escala de su éxito y a su omnipresencia

en los años sesenta, pero su infatigable pasión por la experimentación y su competitividad interna, avivada por la testosterona, los colocó a la vanguardia de la música durante una carrera sorprendentemente corta.

Sus conciertos maratonianos en Hamburgo les aportaron experiencia y garra en directo, y una producción acertada dulcificó sus aristas (en Hamburgo, antes de que Brian Epstein hiciera de ellos un grupo muy comercializable, les iban los trajes de cuero, las anfetaminas y las prostitutas). Pero lo que de verdad los catapultó a la fama fueron sus canciones: unas armonías compactas emparejadas con unos acordes de una originalidad pasmosa (competían para ver quién era el primero en aprender acordes nuevos).

¿Sabes qué? A veces nos recorremos todo Liverpool para ir a ver a alguien que sepa un acorde que no conocemos. Recuerdo que nos hablaron de un tío que tocaba el *Si séptima*. Bueno, pues nosotros conocíamos el *Si* y también el *La*, eran bastante fáciles, pero no teníamos ni idea del *Si séptima*, era la pieza que nos faltaba, una especie de eslabón, de acorde perdido. Así que nos subimos al bus para cruzar Liverpool. Cambiamos un par de veces de línea, encontramos al tipo y nos enseñó a tocarlo: dum, dum, dum, dum, dum, dum y ya teníamos el *Si séptima*. Volvimos a montarnos en el bus, nos fuimos a casa con los colegas y ¡tachán! ¡Ya lo teníamos! (Paul McCartney).

Los Beatles triunfaron en Estados Unidos y allanaron el camino a los demás grupos de rock británicos. Si la cosa se hubiera quedado ahí, seguirían siendo una pieza esencial en este relato. Pero es que, no contentos con eso, siguieron adelante, empapándose de lo que se cocía en el animado ambiente artístico vanguardista londinense y vomitándolo en forma de una música pop increíblemente experimental, que incorporaba innovadores arreglos técnicos y sonaba mejor que nada de lo que se hubiera oído antes. Y, lo que es más importante, esta música llegó a todo el mundo. Menos mal que eran buenos, joder.

El único rival de verdad que tuvieron los Beatles en la lucha por ocupar la plaza de mejor grupo del mundo en los años sesenta llevaba un traje muy distinto. Los Rolling Stones empezaron siendo un grupo de blues. Contrariamente a la perenne inquietud artística de los Beatles, los Stones fueron bastante tradicionales durante gran parte de su carrera. Pero si bien los Beatles eran unos «adorables picaruelos»^[34] a ojos de la gente, los Stones

cultivaron una imagen mucho más siniestra y rebelde. Mientras los Beatles cantaban *I Wanna Hold Your Hand* (Quiero que me des la mano), los Stones exigían *Let's Spend the Night Together* (Pasemos la noche juntos). Estos últimos tenían un punto más adulto y eran menos explícitamente pop. También triunfaron en Estados Unidos. Esta «invasión británica» le abrió las puertas al heavy metal que vendría después.

Pero, si bien estos dos titanes tuvieron un gran éxito en Estados Unidos y exportaron y comercializaron lo inglés como producto, que me aspen si el grupo más británico de toda la invasión británica no fue uno que jamás logró hacer las Américas en los sesenta: los Kinks.

Mientras los Beatles cantaban de infinitas maneras «Oye, creo que es buena idea que tú y yo salgamos juntos» y los Stones hacían lo mismo con «Oye, creo que es buena idea que tú y yo tengamos relaciones carnales», los Kinks pintaban vivas estampas de la vida de provincias inglesa. Tienen en su haber el hito de escribir la mejor canción pop de todos los tiempos: *Waterloo Sunset*. Y muy probablemente la primera canción de heavy metal de la historia.

Dave Davies era un joven airado. Tenía una relación violenta con su hermano Ray, cantante y líder de los Kinks. Ray tenía pinta de abusón, de genio ególatra, de poeta canalla. Pero Dave también tenía su carácter. Era tranquilo y sensible, sí, pero le movía una competitividad fraterna más orgánica y real que la de Lennon y McCartney. Dave tenía muy claro en su cabeza el sonido que quería. Y estaba muy descontento con el sonido respetuoso, limpio y reluciente, al estilo de los Shadows, que surgía de los amplificadores ingleses. Quería que su guitarra rugiera.

Así que cogió una cuchilla de afeitar y rasgó el cono de papel de su pequeño ampli Elpico. El resultado es el extraordinario gruñido que se oye en *You Really Got Me*.

¡BA-DÁ-DÁ BA-DÁ!

¡BA-DÁ-DÁ BA-DÁ!

El riff desgarrar la canción como la cuchilla de afeitar de Dave. Si la escuchas con los auriculares, oirás el restallido del altavoz roto. La guitarra fuerza a Ray a adoptar un estilo vocal más agresivo. Y el cambio de tonalidad crea una sensación de euforia en el oyente, dispara la segregación de hormonas de la felicidad y, cuando llega el solo, Ray grita en plan orgásmico «OH, NO, NO!». Y ya está. El heavy metal tiene un antecedente. El dial por fin ha llegado a once.

Pero, ay, los Kinks no congeniaron demasiado con Estados Unidos. Su

primera gira por el país quedó deslucida por las peleas sobre el escenario, las broncas con los sindicalistas y por acabar finalmente en la lista negra de la Federación Estadounidense de Artistas de Radio y Televisión. Aquella prohibición hizo que se perdieran el momento álgido del interés por el rock and roll británico y, según Ray Davies, Estados Unidos se perdió al grupo en su mejor momento. Pero no todo fue malo. Al descolgarse del mercado yanqui, se centraron en obtener un sonido inglés único. Su maravilloso álbum *The Village Green Preservation Society* se alejó de la aspereza del rock and roll en favor de un estilo narrativo costumbrista mucho más interesante. Pero sus iniciales ráfagas roqueras de *power chords* (acordes de potencia o de quinta) habían fijado un listón al que los demás grupos intentarían llegar.

La verdadera intensidad heavy del rock and roll —la transición al rock y después al hard rock— surgió en Londres. Los Kinks influyeron directamente en los Who, el grupo que hacía gala con más consistencia de su peso sonoro a mediados de los sesenta.

Los Who eran una extraña combinación de la sensibilidad de una formación artística (Townshend) y el matonismo callejero (los demás). Este modelo se repite a lo largo de todo el desarrollo del heavy metal y del punk rock, y probablemente tenga su mejor ejemplo en el deseo expreso de Henry Rollins, de Black Flag, de ser visto como un «poeta guerrero».

El riff de *My Generation* se merece un libro entero. Es increíble. Colosal. Y ha llegado mucho más lejos de lo que cabía imaginar. Por no hablar del solo de bajo. Las guitarras que se oyen por encima todavía suenan como los Beatles. Pero es el estilo vocal increíblemente agresivo y burlón de Roger Daltrey lo que sube en realidad la intensidad heavy de la canción. Es una rabia que no volvería a oírse en la música *mainstream* hasta el estallido del punk en 1977.

Pero detrás de los inicios de los Who estaban las anfetaminas. Se dice que el tartajeo de *My Generation* imita el modo de hablar de un mod que ha tomado demasiado speed. Según Pete Townshend, *I Can't Explain* es:

una canción escrita por un chaval de dieciocho años que no puede decirle a su novia que la quiere porque se ha tomado demasiadas dextroanfetaminas... No me gustaba trabajar con el grupo, la verdad. Lo que producíamos no era algo que me interesara especialmente. Los Who no hacían el tipo de música que yo quería hacer ni eran el tipo de grupo en el que yo quería estar; fue uno de esos momentos en los que estás en un sitio por

casualidad y te acabas juntando y yendo en una dirección concreta. Si me hubieran dicho que nos pusiéramos a robar bancos, habría tenido el mismo control sobre la situación; es decir, ninguno. Siempre estaba intranquilo, incómodo. ¡A mi mujer, por ejemplo, la volvía loca! Cuando volvía de una gira, ella me preguntaba: «¿Cómo ha ido?» y yo le decía: «Ha sido infernal» y entonces ella contestaba: «¿Y por qué vas?» y yo le respondía: «Porque no tengo elección» y entonces ella añadía: «Pues claro que tienes elección» y yo le respondía: «¡No tengo elección! ¡NO TENGO ELECCIÓN!». Me sentía atrapado. Encarcelado. Pero también sentía que como grupo desempeñábamos una función. En otras palabras, tenía un encargo. Era la parte interesante. Compuse la primera canción de los Who, *I Can't Explain*, que tuvo mucho éxito aquí. Y sentí que había conectado con el público. Y también que el grupo, el sello discográfico, los productores y el público me decían: «Nos encanta esta canción que has compuesto. Escribe más». Y yo pensaba: «¡Ah, soy un artista, tengo un encargo!» y eso me ha sustentado toda la vida.

Fue horrible ver que se acercaba el momento de dejar las clases de arte y de marcharme con aquella panda de maleantes. Gente con la que no tenía absolutamente nada en común. Nada. Cuando quise darme cuenta, me vi rompiendo guitarras en giras y diciendo: «Voy a destruir el instrumento que anhelaba durante mi infancia burguesa. ¡No es teatro! ¡Es arte autodestructivo!». Y así sigo.

En los Who, Pete Townshend era una especie de delicado panel de control de una aeronave, conectado a la enorme potencia explosiva de sus cohetes. Los Who estaban forzando los límites en busca de un sonido más intenso, más heavy, lo que provocó una reacción inesperada que cerró el círculo:

Mientras estaba en Escocia, leí en *Melody Maker* que Pete Townshend había dicho: «Acabamos de grabar el álbum de rock'n'roll más sucio, ruidoso y excesivo de la historia» —dice Paul McCartney—. Nunca supe qué canción habían compuesto los Who, pero aquellas palabras me picaron la curiosidad. Así que les dije a los demás: «Creo que deberíamos sacar una canción como esa, que sea una locura salvaje». Y compuse

Helter Skelter. Nos desgañifamos; la tocamos tanto rato y tantas veces que al final se le oye decir a Ringo: «I've got blisters on my fingers (tengo ampollas en los dedos)». Intentamos subir a tope el volumen: «¿No podemos hacer que la batería suene más fuerte?». Aquello era lo que de verdad quería hacer: un disco de rock'n'roll con los Beatles que sonara sucio y muy potente. Y me parece que no quedó nada mal.

Mientras *I Can See for Miles* no tiene la intensidad heavy acostumbrada de los Who (*My Generation* es mucho más contundente), *Helter Skelter* es brutal, una puta pasada. La guitarra es áspera y estridente. El bajo es machacón y está bien definido. Ringo le pega a la batería más fuerte que nunca^[35] y su ritmo cañero hace que la canción avance hacia algo que se parece al doom metal. El tema apenas tiene melodía y el uso del *bending* para estirar la nota presagia la llegada de los solos de heavy. Es una pieza increíble y demoledora de garage metal. Y la escribió el mismo tío que compuso *The Frog Chorus*^[36]. Sin comerlo ni beberlo, los Beatles habían creado la canción más heavy de la historia hasta el momento.

No obstante, aunque todas las bandas de la invasión británica —los Beatles, los Who, los Kinks, los Troggs, los Animals— escribían alguna que otra canción cañera, heavy, había un grupo que buscaba esa potencia e intensidad heavy de forma tan consistente que acabó convirtiéndose en el punto de referencia con el que se compararían todos los grupos de heavy metal que surgirían más tarde. Y ese grupo era Cream.

Eric Clapton^[37] se había hecho famoso con los Yardbirds^[38] y John Mayall and the Bluesbreakers. Tocaba blues tradicional con una pizca de rock inglés. Se asoció con Ginger Baker (genio de la batería y con fama de capullo) y Jack Bruce (bajista y bastante buen tío, al parecer). Cream hacía un blues-rock bastante más heavy y duro que el que se estilaba por entonces, con elementos psicodélicos que pronto se volverían omnipresentes en todos los grupos de rock británicos.

Además, Cream tocaba a todo volumen gracias a los nuevos amplificadores Marshall diseñados para satisfacer las demandas de los músicos, que pedían una potencia que llenara teatros. Ginger Baker se queja de que su oído quedó dañado para siempre por el volumen al que tocaba Cream.

Solo duraron cuatro años, pero dejaron una huella indeleble en el panorama musical gracias a temas increíbles como *Sunshine of Your Love* o

Tales of Brave Ulysses. Su legado lo retomó la primera generación de bandas que se ganaría el entonces risible calificativo de *heavy metal*.

Entretanto, los avances tecnológicos contribuyeron a desarrollar todavía más el sonido.

Al principio, la distorsión del amplificador —que más tarde se convertiría en un elemento clave del sonido de la guitarra en el heavy— era algo que debía eliminarse de estos primitivos aparatos. Pero —como hemos visto antes— hubo artistas, como Dave Davies, que cayeron en la cuenta de que la distorsión podía añadirle más potencia a su directo. Conscientes de ese nuevo deseo de los músicos, los ingenieros modificaron sus diseños para conseguir una distorsión controlada.

El volumen alto y la distorsión del sonido pedían a gritos un nuevo modo de entender la guitarra. Los acordes abiertos de estilo *jangle* se perdían en aquella maraña sónica, así que se compusieron riffs que pudieran abrirse paso en aquel barullo. Los de *My Generation* de los Who, *Day Tripper* de los Beatles o *Sunshine of Your Love* de Cream fueron el motor que llevó a un sonido más heavy.

Por muy cañeros que fueran Cream, la competición de las grandes bandas británicas por lograr el sonido más heavy quedó eclipsada por la llegada a Londres de una figura a la que nadie hacía sombra.

Jimi Hendrix nació en Seattle en 1943 y, después de prestar servicio en la fuerza aérea de Estados Unidos (se rompió la pierna saltando en paracaídas), se pasó unos cuantos años perfeccionando su técnica con la guitarra en el «Chitlin Circuit», el mayor circuito de música negra en directo. Tocaba cada día durante horas, y tenía que aprenderse canciones nuevas constantemente e interpretarlas sin fallos. Aquella era una existencia bastante ingrata que lo llevaba a soñar con triunfar como artista en solitario.

*I know you'd probably call him a tramp
but I know it goes a little deeper than that,
he's a...
BIWN! Bi-bi-bi-biwn...
Highway Chile^[39]*

Jimi acabó montando su propio grupo —Jimmy James and the Blue Flames— y fue músico titular en el Café Wha? de Nueva York. Allí fue donde Chas Chandler, bajista de los Animals, lo vio tocar y le ofreció ir a Londres para convertirlo en una estrella. Fue necesario que Hendrix irrumpiera en la escena musical del *Swinging London* para que se apreciara de verdad su talento. En

el frío invierno de 1966 conoció a la élite musical británica. Su primera actuación en Reino Unido fue ante Eric Clapton y Paul McCartney. Pronto se convertiría en una estrella por méritos propios.

Hendrix entendía el blues de una manera incendiaria: acoplaba la guitarra, usaba todos los trucos que había aprendido acompañando (y eclipsando) a figuras como Little Richard y tenía una soltura expresiva jamás vista en un guitarrista: dejaba entrever su alma al tocar.

Pete Townshend afirma que Eric Clapton y él entablaron amistad gracias a la fascinación que ambos sentían por Jimi Hendrix^[40]. Jack Bruce compuso la canción de Cream *Sunshine of Your Love* tras ver a Hendrix por primera vez: «Después del concierto se fue a casa y sacó el riff. Era un homenaje a Jimi. Y después nosotros escribimos la canción encima», dijo Clapton en *Rolling Stone* en 1988. Hendrix le devolvió el cumplido cuando se enteró de que Cream se separaba tocando la canción en el programa de televisión *Happening for Lulu* y dedicándosela al grupo.

Townshend estaba molesto porque pensaba que Hendrix le había copiado lo de ponerse a destrozar guitarras en el escenario. Townshend había adoptado esta violenta maniobra en una plasmación genial de lo que Brian Eno, en uno de sus naipes de *Oblique Strategies* (Estrategias oblicuas), sugiere como «Acepta el error como una intención oculta». En septiembre de 1964, los Who estaban tocando en Railway Tavern, en Harrow. La presencia escénica de Townshend ya destacaba por su frenesí y, sin querer, estampó el clavijero de la guitarra contra el techo del local, que era bajo:

Esperaba que todo el mundo reaccionara en plan: «Atiza, se ha cargado la guitarra», pero nadie hizo nada. Supongo que me enfadé y decidí que aquel magnífico acontecimiento no podía pasarle desapercibido al público, así que monté un buen numerito rompiendo la guitarra. Me lie a dar brincos con ella y a tirar los pedazos en el escenario. Y después cogí mi guitarra de repuesto y continué tocando, como si estuviera todo preparado. (Entrevista con Jann Wenner, *Rolling Stone*, 1968).

Achacable o no a su irritabilidad, este ardid no le salió barato en una época en la que todavía no había ganado dinero de verdad. Lo repitió a lo largo de toda su carrera, así que cuando vio que Hendrix también lo hacía... tuvo que subir la apuesta y cargarse todos los instrumentos del escenario. Esta rivalidad llegaría a un punto crítico en el festival de Monterrey de 1967. Contrariamente a la costumbre actual de que el grupo más prestigioso toque el

último, Townshend y Hendrix discutieron por no ocupar ese lugar para no tocar después del otro. Townshend lo cuenta mejor en el documental de 1973 *Jimi Hendrix*:

Le dije a Jimi que qué coño, que no íbamos a tocar después de él. Y me contestó: «Bueno, pues yo tampoco», así que le dije: «Oye, que no vamos a salir a continuación de ti y punto. Ya estamos aquí, listos para tocar, y tenemos todas las cosas en el escenario. No se hable más». Y... nos miró de un modo raro, se sentó y se puso a tocar la guitarra como los ángeles, ahí, en mitad del camerino... Janis Joplin estaba allí, y... Brian Jones, Eric, yo y algunos más. Y entonces se levantó y dijo... Se volvió hacia mí y me dijo: «Si salgo después de vosotros, lo pienso dar TODO».

Y después, en septiembre de 1970, Hendrix cometió el acto de autodestrucción definitivo: morir. Que la amonestación que se llevó Townshend por descargar pornografía infantil fuera un intento tardío por ver quién reía el último está todavía por ver...^[41]

Hendrix era tan heavy, que inspiró a todos los que lo vieron a buscar un sonido aún más potente. Hendrix formó parte de una tendencia dentro del rock and roll británico que apostaba por revisar los orígenes del blues, en busca del influjo de una forma más pura, anterior a su transformación en rock and roll. Los Rolling Stones, por ejemplo, empezaron como un grupo de versiones de blues. Los Yardbirds destacaron por ser la mayor banda de blues británica. (Más tarde se convertirían en Led Zeppelin).

Hay cierta ironía en que los grupos ingleses blancos regresaran a Estados Unidos para poner de moda un estilo musical negro y estadounidense que, por aquel entonces, había perdido el favor del público. Dice la leyenda que cuando los Stones conocieron a Howlin' Wolf, este pasaba por tan mala racha que se veía obligado a pintar el techo de su discográfica para compensar el agujero económico creado por el parón en su carrera.

Así pues, quedamos en que a finales de los sesenta había un número importante de grupos que tocaban un rock heavy, con riffs sombríos y guitarras distorsionadas. Cream, Led Zeppelin, Blue Cheer, Iron Butterfly, Steppenwolf... Una música a la que ahora llamamos *protoheavy*, una categoría creada *a posteriori* y que incluye a grupos tan variopintos como Vanilla Fudge, The Crazy World of Arthur Brown, Jethro Tull, King Crimson o Grand Funk Railroad. Yo incluso añadiría a Led Zeppelin y a Deep Purple.

Muchos tienen bastante en común con Black Sabbath y algunos les sirvieron de inspiración e influyeron en ellos, pero fueron precursores. Eslabones perdidos. Humanos de grandes cráneos preservados durante años en ciénagas. El protoheavy de finales de los sesenta fue el caldo primitivo del que surgiría el heavy metal. Contenía los aminoácidos y las cadenas moleculares largas perfectas, elementos constitutivos básicos del heavy metal, pero todavía sería necesario infundirle la demoníaca chispa de la vida que despertara a la bestia que conocemos como *heavy metal*.

Con el paso de la década de los sesenta a la de los setenta, el panorama contracultural sufrió cambios. Los Beatles se separaron. La rivalidad entre Lennon y McCartney, que había sido el motor de su creatividad, finalmente los distanció del todo. Los Stones coquetearon con el ocultismo a través del genial cineasta vanguardista Kenneth Anger y todo empezó a torcerse. Desconcertados por fenómenos como encontrar la puerta cerrada de un dormitorio misteriosamente pintada de color dorado por dentro y en plena racha de mala suerte, incluida una redada por drogas, el grupo se distanció de Anger y Jagger «quemó todos los libros que tenía sobre ocultismo». Pero su mala suerte no había hecho sino empezar. En mayo de 1969, su guitarrista Brian Jones se enganchó a las drogas y dejó el grupo para acabar ahogado en su piscina solo unas semanas más tarde. El grupo quiso recordar a Brian en un concierto gratuito en Hyde Park lanzando mariposas al vuelo. Al abrir las cajas vieron que casi todas estaban muertas. En diciembre de 1969, un festival celebrado en el circuito de Altamont, en California, marcó el nefasto despertar del sueño de los sesenta. Se le había encargado la seguridad del festival a un grupo de Ángeles del Infierno. Fue la peor idea posible. Totalmente contrarios al sentimiento de paz y amor de los asistentes, empezaron a pegar a la gente con postes de acero y un fan, Meredith Hunter, recibió una paliza y fue apuñalado hasta la muerte.

Aquello empezaba a ser un mal viaje. Y un grupo en particular estaba listo para documentar esa sensación. Black Sabbath era el rayo que faltaba en el caldo primitivo. La chispa vital que infundió la vida a Frankenstein. El ladrillo que desató los disturbios.

Los hippies lo intentaron con el pacifismo y el amor. Y no funcionó. Ahora tenemos que contar la verdad... y no es agradable. (Max Cavalera, Sepultura).

2. **Black Sabbath**

En 2011 circuló el rumor de que podías entrar en el censo de Reino Unido y alterarlo para echarte unas risas. Si un número (indeterminado) de ciudadanos indicaba, por ejemplo, su religión, se decía que el gobierno se vería obligado a reconocerla como oficial. Por supuesto, aquello era una trola como un piano. Sin embargo, el resultado fue que 6242 personas dijeron que su religión era el heavy metal. Aunque el rumor fuera falso^[42], esta idea había llegado para quedarse.

Cada religión tiene su propio mito de la creación, y la del heavy metal tiene a Black Sabbath.

Y sucedió que, de entre los inhóspitos hornos de las tierras veteadas por el hollín, tres sabios y un bendito necio entrelazaron sus caminos.

Al principio era el Verbo y el Verbo era el Blues. Y la Tierra estaba desordenada y vacía. Y lo cierto es que les costó lo suyo encontrar nombre, pero pronto consiguieron algunos bolos en pubs...

Si eras adolescente en los años setenta y tenías algo de dinero en el bolsillo, podías, si querías, comprarte el álbum *Elton John*, de Elton John. O si tenías mejor gusto y te iban las carátulas lúgubres, podías elegir *Black Sabbath* de Black Sabbath^[43]. Si hubieras comprado el de Elton John, te habrías equivocado, por supuesto. Black Sabbath fue el primer grupo heavy metal. No fue Led Zeppelin, ni Deep Purple ni mucho menos Grand Funk Railroad^[44]. El heavy metal nació el viernes 13 de febrero de 1970: el día que Black Sabbath publicó su disco homónimo. Todo lo anterior era protoheavy. Black Sabbath era *Heavy Metal*, con mayúsculas.

¿Por qué destacó Black Sabbath en aquella amalgama de rock duro y siniestro que se componía y se grababa a principios de la nueva década? ¿Qué hizo que su álbum fuera heavy metal? Bueno, hay que decir que estos cuatro personajes, incluso antes de crear el grupo, ya eran bastante heavy metal. Para empezar, crecieron en Birmingham. Y Birmingham es puro metal. Si esta ciudad hubiera engendrado únicamente a Black Sabbath, ya podría atribuirse el mérito de ser la cuna del heavy metal. Pero es que la cosa no acaba aquí: Sabbath solo es la punta del iceberg.

Una cantidad increíble de grupos de heavy y hard rock verdaderamente influyentes vienen de Brum (un diminutivo de Birmingham) y de sus ciudades y pueblos aledaños: Black Sabbath, Judas Priest, Robert Plant y John Bonham de Led Zeppelin, Deep Purple, Diamond Head, Napalm Death, Jethro Tull, Slade, Wizzard, Godflesh, Anaal Nathrakh, Doom, Sacrilege, Benediction, Mistress, Funeral Throne. Es la zona cero del heavy metal. El segundo indicio que prueba mi teoría es que en cualquier festival nacional importante del género y en las principales giras heavies del mundo SIEMPRE te topará por lo menos con un *brummie* o un tío del Black Country que está a cargo de las luces, del sonido o de lo que se tercie. Fíjate en el acento. Allí les hemos dado clase a todos. Es como el *Top Gun* del heavy^[45].

Antes de crear Black Sabbath, sus cuatro integrantes tuvieron varios trabajos bastante metaleros. El guitarrista Tony Iommi trabajó en una fábrica de láminas de metal. El batería Bill Ward, en una fundición de hierro. El vocalista Ozzy Osbourne, después de su breve estancia en chirona por robo, trabajó en un matadero. Y el bajista Geezer Butler era... bueno... contable. No se puede tener todo (¡aunque, oye, fue contable en una metalúrgica!)[⁴⁶].

Los cuatro crecieron cerca unos de otros en Aston, una zona obrera atroz de una ciudad obrera también atroz. La pobreza y la violencia eran endémicas. A estos cuatro chavales la vida les deparaba un futuro de duro trabajo en fábricas, borracheras importantes en pubs locales y poco más. La música era su válvula de escape. Una huida de la rutina. Un atisbo de algo distinto, tal vez de una vida lejos de la cadena de producción (precisamente el heavy metal se ha convertido en una forma maravillosa de escapismo: la diversión musical perfecta para evadirse de ese tipo de vida).

Los cuatro miembros de Black Sabbath nacieron entre febrero de 1948 (Tony) y julio de 1949 (Geezer). El país de su infancia estaba totalmente dominado por la sombra de la segunda guerra mundial. Esa guerra es el eje sobre el que debe girar cualquier historia del siglo xx. En la historia del heavy metal es un elemento recurrente. Para los jóvenes que inventaron y

desarrollaron el género, la segunda guerra mundial moldeó la economía, la sociedad y la topografía física de su infancia, además del panorama musical de la contracultura en el que un día prosperarían. Es un tema que sigue fascinando a muchos de los nacidos bastante tiempo después de que acabara^[47]. Lemmy coleccionaba objetos de la segunda guerra mundial. Grupos como Hail of Bullets, Eastern Front o Marduk han basado su carrera en ella.

Para Gran Bretaña, la segunda guerra mundial fue una guerra total. Se consumieron todos los recursos disponibles en pos de la victoria, desde los cuerpos de los reclutas forzosos hasta las verjas de hierro de los camposantos, arrancadas y convertidas en armas. Desde un punto de vista político, Gran Bretaña se había convertido en una especie de totalitarismo benévolo. El control y la vigilancia estrechos de la población se aceptaron como males necesarios para la defensa del país. El Estado nacionalizó la industria para contribuir al esfuerzo bélico.

Una parte importante de la identidad británica actual, desde el nacionalismo hasta el socialismo, se retrotrae con nostalgia a esa época en la que la sociedad y el Estado se entrelazaron para lograr un objetivo —en opinión de muchos— noble. Ello respalda el mito de un país unido que aún a esfuerzos, un mito que va más allá de lo que sucedió en realidad. Los robos, los allanamientos de morada y las violaciones eran frecuentes durante los apagones. El mercado negro era enorme. La derecha cree que Gran Bretaña estaba mejor antes, la izquierda cree que el Estado puede solucionar los problemas. Se dice que el giro a la izquierda de la posguerra se debe a la gente que empezó a hablar entre sí en barracones y refugios antiaéreos, así como a los obreros que le pedían una recompensa a aquel Estado por el que habían sacrificado tanto. Otro factor que suele pasarse por alto a menudo es la idea de que el Estado, revestido de un poder suficiente, puede reestructurar la sociedad para lograr un bien común.

Hasta la década de los setenta, el gobierno y la sociedad británica estaban bajo el dominio de personas que habían combatido en la guerra. Muchas figuras de autoridad habían estado en las fuerzas armadas. Como resultado, Gran Bretaña era conservadora en lo social y seguía siendo una sociedad esencialmente militarizada. Quince años después de que acabara la guerra, todo hombre sano de edad comprendida entre los diecisiete y los veintiún años debía prestar servicio militar durante dieciocho meses. La homosexualidad era ilegal y continuó persiguiéndose hasta 1967. La pena de muerte estuvo vigente en las cárceles británicas hasta 1964.

Un marcado contrapunto con el conservadurismo creciente de la sociedad británica y estadounidense, consecuencia de la militarización de su población, fue el nacimiento de los Ángeles del Infierno, un club de moteros rebeldes formado por antiguos soldados de la segunda guerra mundial a los que les aburría la vida de posguerra en su patria y que añoraban la aventura y la camaradería vividas durante la guerra. Los Ángeles del Infierno y otros clubes de moteros, orgullosos de vivir al margen de la ley, encarnan muchos de los ideales de la cultura del heavy metal. Si bien no son lo mismo, los moteros y los metaleros comparten estética y mentalidad. Los Ángeles del Infierno y la cultura motera en general tienen una relación estrecha con el heavy metal. El grupo sueco de black metal Watain se viste como una pandilla de motociclistas. Los Rolling Stones recurrieron a los Ángeles del Infierno para que se encargaran de la seguridad en el fatídico concierto de Altamont, en el que mataron a un hombre a puñaladas. Esta actuación suele verse como el doloroso fin del idealismo de los sesenta y el nacimiento de una época marcada por el cinismo, en la que surgiría el heavy metal. Poco después, Black Sabbath iría de gira por Estados Unidos y recibiría la visita del presidente de los Ángeles del Infierno. Geezer recuerda que: «Nos dijo quién era, que venía de no sé qué capítulo de los Ángeles del Infierno y que nos daba su visto bueno». Peter Grant, mánager de Led Zeppelin, recurrió a ellos en el festival de Bath de 1970: «Los Ángeles del Infierno nos ayudaron a llevar al grupo hasta allí. Como ya había contactado con los Ángeles del Infierno de Cleveland cuando estaba con los Yardbirds, no nos dieron ningún dolor de cabeza».

Dejando el conservadurismo a un lado, el principal legado que la guerra dejó en Reino Unido fue la sensación de pesadumbre. Entre 1945 y 1963, Gran Bretaña fue un sitio bastante deprimente donde vivir. Su economía había resultado seriamente dañada por el coste de una guerra total. Y durante los primeros dos años había luchado sola^[48], mientras Estados Unidos permanecía en una posición neutral y sacaba tajada de ambos bandos: vendiéndole armamento y herramientas a Reino Unido y coches, refrescos y sistemas informáticos a los alemanes. Es un poco como si vieras que alguien ataca a uno de tus colegas y tú vas y le vendes un cuchillo a este y a su atacante. Hace muy poco que Gran Bretaña ha saldado su deuda bélica con Estados Unidos. Para que luego se diga que tenemos una relación muy especial.

Los recursos del país estaban seriamente mermados. Durante los primeros años de vida de los componentes de Black Sabbath todavía se racionaba la

comida, medida que llegó a su fin en 1954. La ciudad estaba físicamente rota. Birmingham, una importante ciudad industrial, había sido uno de los blancos preferidos de los ataques aéreos alemanes y no había dinero para reparar los daños. Los niños jugaban en edificios destruidos por bombas y en cráteres.

En la deprimente Gran Bretaña de la posguerra, la cultura estadounidense era un rayo de esperanza. A pesar del conservadurismo social de Estados Unidos y la paranoia de la amenaza roja, el boom económico que produjeron las inmensas ventajas comerciales de una guerra mundial en la que solo participaron en los años finales significó que era posible una revolución en las formas de vida.

En Gran Bretaña, esta revolución tardó un poco más en llegar. Suele decirse que se pasó del blanco y negro al color en los sesenta.

Ahora parece que los Beatles marcan el punto de la historia británica en que el mundo pasó del blanco y negro al color, y después al fosforito; ese momento decisivo en que se deja atrás la austeridad de la posguerra y se llega al «nunca se ha vivido tan bien como ahora». Su aire provinciano, proletario y burlón, unido a su increíble don para la música, cambió de un plumazo lo que se consideraba social y culturalmente aceptable. Revolucionaron de manera explícita las barreras de la edad, la clase y la alta y la baja cultura; eran una fuerza que nadie podía permitirse ignorar. (Mick Brown, *Daily Telegraph*).

Los Beatles fueron un reto de la cultura pop para la moral y las buenas costumbres de la Gran Bretaña de la posguerra. Hasta su media melena parecía subversiva. El conformista reservado optaba por el corte de pelo de estilo militar, mientras que el pelo largo era sinónimo de rebelión contra la sociedad establecida. Y más concretamente quería decir: «No estoy en el ejército»^[49]. El surgimiento posterior de la oposición a la participación de Estados Unidos (y al apoyo británico) en la guerra de Vietnam convertía esta toma de posición en algo mucho más relevante.

Los Beatles lo cambiaron todo. No es una exageración sugerir que, sin ellos, el heavy metal probablemente no habría llegado a existir. Todos los músicos que participaron en la primera década del heavy metal recibieron la influencia directa de los Beatles: musical y visualmente, además de por querer componer sus propias canciones originales. Más tarde, el compromiso de los Beatles con la innovación y la experimentación, junto con su promoción y aceptación del arte de vanguardia generó una segunda ola de influencia. Los

Beatles revolucionaron la industria musical. Mostraron que el rock and roll podía ser una vía de escape a la dura vida proletaria, que con la música se podían obtener una fama y una riqueza increíbles. Normalizaron muchos comportamientos que hasta entonces se atribuían solo a la contracultura, desde el consumo de drogas hasta el esoterismo.

Esta contracultura derivó en el movimiento hippy, una subcultura que preconizaba la paz y el amor libre como solución a los males del mundo. El LSD y las setas dan un subidón de empatía que mueven a la gente a la búsqueda de la comunidad y del amor. Pero el LSD tiene un inconveniente: te puede dar un mal viaje. Una pesadilla paranoide aterradora, un horrible periplo descontrolado imposible de parar. Los viajes lisérgicos llegan a durar hasta ocho horas y puede parecerte que un mal viaje dura semanas porque el ácido te jode la capacidad de medir el tiempo. Un mal viaje puede marcarte para siempre. La vida de los Sabbath en la deprimente Aston industrial de la posguerra era el mal viaje de ácido del movimiento hippy.

Geezer, Tony y Bill eran unos obsesos del blues. Como muchos de los más importantes músicos de los sesenta, eran unos friquis de la música y rebuscaban rarezas en tiendas de discos de callejuelas perdidas mientras soñaban con tener un día su propio grupo. Cada uno formaba parte de varias bandas; Tony llegó a tocar con Jethro Tull en una breve aparición televisiva.

La influencia artística definitoria de finales de los sesenta fue la psicodelia. Dio lugar al Verano del Amor y también a la obra maestra de los Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Fue impulsada por la experimentación con las drogas alucinógenas, en especial con el LSD, una droga semisintética que producía alucinaciones, patrones visuales y una reducción de la actividad cerebral en la «red neuronal por defecto, responsable principal de nuestro ego y de la noción de uno mismo —según afirma Daniel Miller en el *Washington Post*—. Con el ego fuera de servicio, el límite entre el yo y el mundo, entre el sujeto y el objeto, se disuelve». ¿Y cuál es el resultado? Las experiencias místicas, las alucinaciones, la sensación de que se expanden los horizontes y aumenta la empatía. Paz y amor, vaya. El LSD tuvo muchos defensores a finales de los sesenta, y parecía que todos los músicos experimentaban con él. El movimiento hippy combinó esas epifanías farmacológicas con el misticismo oriental para crear un movimiento contracultural positivo, optimista y orientado a los jóvenes. Los músicos se alimentaron de esa corriente para crear una música que reflejara sus experiencias psicodélicas y la cultura que los rodeaba. Todo parecía muy positivo.

Pero la psicodelia también tenía un lado oscuro. El optimismo que se veía en la superficie del *flower power* de finales de los sesenta tenía una cara oculta: Vietnam, la pobreza, la desobediencia civil, la violencia por parte del Estado, la amenaza de una guerra nuclear que podía suponer la aniquilación total del planeta... A los habitantes de Aston, lo del Verano del Amor les sonaba a cachondeo.

El ácido tiene dos caras y los malos viajes eran parte del asunto. Black Sabbath eran la personalización del mal viaje. La cara oculta. Desde sus inicios, los Black Sabbath entendían su música como un arte que iba por libre. No eran explícitamente políticos (ni satánicos) porque carecían de la seguridad necesaria en sí mismos, pero, aun así, dieron voz a ideas que necesitaban expresarse de manera desesperada. Eran el imán de un sueño que se había vuelto amargo. Con el paso de los sesenta a los setenta, la fiesta se acabó y el suelo acabó lleno de globos deshinchados, condones usados y vómitos. Sabbath era el sonido de la resaca de los sesenta. El ambiente ya no era nada molón, sino más bien oscuro, deprimente y, en ocasiones, aterrador.

Ozzy y Tony habían ido juntos al colegio. El guitarrista era mayor y ejercía el papel de abusón sobre el diminuto Ozzy, una dinámica de poder que se mantendría durante toda su carrera. De adolescentes, todos habían tocado en grupos; Ozzy se las había apañado para cantar en un grupo llamado Approach y había tomado la insólita decisión de comprarse su propio sistema de megafonía. La posesión de algo tan codiciado y poco común le resultó muy útil cuando quiso salir de Approach y puso un anuncio en un escaparate para buscar un nuevo grupo. Las mágicas palabras «sistema de megafonía propio» llamaron la atención de Geezer, que buscaba un nuevo cantante para su ecléctico grupo, The Rare Breed. Tocaban versiones de canciones de soul y rock and roll y llevaban unas pintas bastante estrambóticas.

Mientras tanto, Tony Iommi llevaba tiempo tocando en varios grupos de la zona y estaba a punto de dar su primer paso para dedicarse en exclusiva a la música. A los diecisiete estaba a punto de salir de Aston. Había conseguido trabajo con un grupo, The Birds & the Bees, que iba a salir de gira por la República Federal de Alemania. «Justo el día que me marchaba para convertirme en profesional...» su madre lo convenció para que acabara su jornada en la metalúrgica en la que trabajaba de soldador. Ese día tuvo que usar una máquina que nunca había utilizado y que cortaba la lámina de metal que después él debía soldar. La persona que operaba la máquina no estaba y a Tony no le dieron ninguna formación previa. Los eurofascistas que nos imponen absurdas normativas de salud y seguridad en el trabajo todavía no se

estilaban (qué obsesión con la corrección política, de verdad)^[50]. «Estaba prensando una pieza de metal cuando la prensa se me cayó encima; naturalmente, quité la mano de allí y me arranqué las puntas de los dedos». Los dedos en concreto eran el corazón y el anular de la mano derecha y, como era zurdo, se trataba de los que más usaba en la guitarra. En la víspera de su primera gira profesional, aquello era un desastre. Su carrera de músico estaba acabada. Cayó en una profunda depresión. Pero recibió la visita de un amigo, quien le puso temas de Django Reinhardt, el virtuoso guitarrista de jazz que solo tocaba con dos dedos porque los demás se le habían quedado paralizados tras un incendio. Aquello le inspiró: a fin de cuentas ¡solo le faltaban las puntas! Se hizo unas prótesis con plástico fundido de una botella de lavavajillas y les pegó cuero para conseguir un mejor agarre. Bajó la afinación de la guitarra para aflojar la tensión en las cuerdas y desarrolló un estilo de digitación único. «Tenía que descubrir la fuerza con la que debía pisar las cuerdas, porque yo no sentía nada; bueno, solo dolor».

Tras su recuperación, Tony tocó en varios grupos hasta acabar en uno (The Rest) con el batería Bill Ward. Los dos grupos se vieron compartiendo cartel, tocando versiones parecidas de canciones pero sin sentir ningún entusiasmo especial por el otro. Tony cambió de barco y se fue a Mythology y Bill le siguió. Trincaron a este grupo por posesión de marihuana y se separaron. En paralelo, The Rare Breed se disolvió por un desánimo generalizado después de unos bolos desastrosos. Ozzy volvió a colgar su anuncio y, casi inevitablemente, los cuatro acabaron tocando juntos. Atraídos por una gravedad ajena a este mundo. O por una casualidad de lo más corriente. Como prefieras verlo, vaya.

Al principio se llamaron The Polka Tulk Blues Band que cambiaron después a Earth. Tocaban un rock heavy y sombrío con una base blues. Tony dejó el grupo por la oportunidad de tocar en Jethro Tull, que por entonces ya era un grupo con éxito, pero sintió que aquello no estaba bien y volvió al redil. Su experiencia con los Tull le dio el arrojo que necesitaba. Empezaron a ensayar con regularidad y a tener más bolos. Grabaron varias maquetas y ficharon a un mánager.

Como en cualquier texto religioso que se precie, en el relato de la génesis de Black Sabbath hay contradicciones. Existen varias versiones sobre el origen de su nombre^[51].

Una de ellas sugiere que Earth estaba ensayando enfrente de un teatro y que, un día, Geezer vio que había mucha cola para ver una peli de terror que se llamaba *Black Sabbath*. Le llamaron la atención dos cosas: la primera, que

las pelis de miedo tenían mucho éxito a finales de los sesenta. Durante una década, el cine británico dominó el panorama del terror: Hammer Films convirtió sus sangrientas películas de terror en Eastmancolor en un fenómeno mundial. Escribir canciones sobre estos temas podía depararles el mismo éxito: muerte, depresión, posesión, Satán, asesinatos... Y la segunda fue que Black Sabbath era mucho mejor nombre que Earth. Además, había muchos grupos con ese nombre. ¡Cambiemos el nombre a Black Sabbath!

Una versión ligeramente distinta ofrecida por Geezer en entrevistas recientes es que llevaban años dándole vueltas a ese nombre, desde que su hermano viera la película. Y Tony se atribuye el mérito de la idea de la temática del miedo en una entrevista para la BBC: «Nos encantaban las películas de terror —afirma—, esa sensación de que te asusten. Pensé que estaría bien poder hacer eso mismo con la música».

Fuera idea de quien fuese, se notaba en la atmósfera que se avecinaban cambios. Ya habían tocado un blues psicodélico «heavy», pero el nuevo nombre del grupo evidenció el cambio de enfoque. Escribieron su primera canción original basándose en un tritono para un riff «que habían tomado prestado» de *Los Planetas* de Holst. La letra era fruto de un aterrador suceso vivido recientemente por Geezer, quien estaba muy interesado por el ocultismo^[52] (era contable, podía permitirse los libros). Después de una noche de intensa lectura de libros de ocultismo, se despertó y vio una malévola figura negra a los pies de la cama. De repente, todo cobró sentido. Los planetas se alinearon (valga la redundancia). El tono de guitarra de Tony, la voz quejumbrosa y perturbadora de Ozzy. La posesión demoníaca y el ocultismo eran los temas perfectos para un sonido tan hosco.

Los Sabbath habían tenido una gran idea: escribir canciones sobre el lado oscuro de la vida. Y no como se hacía en el blues; aquello iba mucho más allá del típico «My baby left me». Por una parte era una respuesta directa al movimiento hippy de paz y amor que los alienaba y, por otra, la expresión natural de su modo de ser, sus circunstancias y sus mentes depresivas. Sus letras trataban todos aquellos temas que los hippies se empeñaban en ignorar en un intento vano y pueril de que el mundo se diera las manos y que viva el *flower power*, tío. Los Sabbath hablaban de la guerra. De la muerte que llueve del cielo y del futuro de campos de batalla y tumbas que les espera a tus hijos. Del aislamiento, de la depresión. De los gobiernos corruptos y de la contaminación. De la amenaza de la aniquilación nuclear. Por ESO eran heavy metal. Bueno, por eso y porque hablaban de Satán (aunque no tanto como se dice, por cierto).

Parte del gran atractivo de los Sabbath residía en que expresaban lo oculto. A lo largo de los años han intentado confundirnos sobre el grado exacto de implicación en el asunto. Bill Ward dice ahora que pasaron cosas turbias, que se les fue de las manos. Geezer ha dejado entrever a veces que practicaron el ocultismo de verdad, pero insiste en que «aquello fue una chorrada». Quizá lo dice porque es católico.

El hecho de que todos se fueran por la pata abajo al poco de sacar su primer álbum y que de repente empezaran a llevar crucifijos en el escenario sugiere que algo chungo debió de pasarles. Nadie cree tanto en Satán como un cristiano^[53]. Por supuesto, el cristianismo ha inspirado algunas de las mayores obras de arte que ha creado la humanidad, desde los techos de la Capilla Sixtina hasta la música de Bach, pasando por las pinturas de El Bosco o la canción *Mistletoe and Wine* de sir Cliff Richard. La creencia popular dice que todo lo bueno de la vida tiene algo de demoníaco: los Sabbath dan fe de ello cuando intentan hablar del cristianismo. Se suponía que la canción *After Forever* arrojaría algo de claridad sobre su posicionamiento religioso. Musicalmente está muy bien, tiene un punto de rock progresivo y un ritmo pegadizo. Ahora bien, la letra es una mierda. Las rimas son muy forzadas y parece un poema escrito por un chaval de diecisiete años.

Por lo menos, su tema fundamental, *Black Sabbath*, se basa en una experiencia vivida por Geezer Butler tras una noche en la que, según él, DE NINGUNA MANERA había estado experimentando con lo oculto. Por mucho que reniegue de la magia negra estos últimos años, si no fuera por el «interés» que le despertó ese tema a finales de los sesenta, Black Sabbath nunca habría alcanzado el mismo nivel de éxito.

Sacaron su primer disco y tuvieron un notable éxito de ventas y el inmediato desdén por parte de la crítica. Desde sus comienzos, el heavy metal fue un arte que iba por libre. Lester Bangs, de *Rolling Stone*, dijo que el grupo sonaba «como Cream, pero en malo». Pero no importaba. El caballo ya se había desbocado. El heavy metal ya tenía su punto de partida. Todo lo anterior al viernes 13 de febrero de 1970 era protoheavy. Este era el primer disco de heavy metal.

La carátula es perfecta. Una joven con aspecto de bruja está de pie frente a un molino abandonado: un paisaje que evoca la época en que la caza de brujas y la Revolución Industrial dividieron a la sociedad inglesa en dos extremos en conflicto. En el libreto desplegable hay una cruz invertida: parece que fue idea de la discográfica y que molestó mucho al grupo pero, joder, se trató de una genialidad.

Con la primera canción ya se amortiza el precio del disco. Tras oír el atmosférico tañido de una campana en mitad de una tormenta, ese riff de apertura, tomado prestado de *Los Planetas* de Holst, es un arreglo de tres notas engañosamente simple. Lúgubre, profundo, grave, atmosférico y estremecedor. Y la voz prístina y trémula de Ozzy se eleva por encima. Es una historia de terror que parece salida de la mano de Dennis Wheatley, pero sin el toque cursi. Es una canción perfecta.

The Wizard es una fantasía al estilo de Tolkien o una metáfora para referirse a un camello. La armónica que suena al principio recuerda las raíces blues de Earth, pero el golpeteo de la batería de Bill Ward aporta una gravedad insólita hasta el momento en una pieza de ese tipo. *Behind the Wall of Sleep* completa la trilogía de referencias literarias. Se inspira en H. P. Lovecraft y es un ejercicio de psicodelia experimental. El siguiente tema se centra en el componente satánico y metalero de Black Sabbath y construye un relato más personal. Satán narra en primera persona cómo intenta seducir a un alma descarriada. La segunda mitad del álbum se cierra con una pieza instrumental y dos versiones que hacen totalmente tuyas. ¡La versión original de tres minutos de *Warning* pasa a durar diez después de pasar por las manos de los Sabbath!

El álbum tuvo un éxito increíble. Los Sabbath estuvieron de gira por todas partes. En Estados Unidos se montó un gran lanzamiento con un estrafulario desfile en el que figuraba Anton LaVey, fundador de la Iglesia de Satán.

Es fácil magnificar lo que pasó con el primer álbum de Black Sabbath y, de hecho, con su primera canción, como el alfa y el omega de la creación del heavy metal como género, pero fue su segundo álbum el que les permitió desarrollar lo que habían creado y fijar las reglas del juego para todos los demás.

El álbum *Paranoid* se concibió y editó con gran rapidez: salió a la venta solo siete meses más tarde. Con ese disco se adentraron aún más en la oscuridad. Puede que «War Pigs» sea la canción más heavy de Black Sabbath. A Geezer le había afectado profundamente conocer a veteranos de Vietnam en sus conciertos en Estados Unidos y escribió una aterradora canción de protesta, una que miraba el problema directamente a los ojos^[54]. Además, se atrevió a rimar «masses» con «masses», una maniobra arriesgadísima (no). El resto del disco se edifica sobre estos sólidos cimientos. «Planet Caravan» es pura psicodelia. «Iron Man» es otro relato horripilante. «Electric Funeral» y «Hand of Doom» tratan ambas sobre la realidad del conflicto; la primera sobre la guerra nuclear y la segunda sobre la drogadicción en los veteranos de

Vietnam. El álbum se cierra con «Fairies Wear Boots», la historia de una pelea de Ozzy con unos *skinheads*.

Con estos dos discos, Black Sabbath inventó el heavy metal. Eran contundentes, heavies, pesimistas y REALES de cagarse. No había nadie como ellos.

Llegaron dos álbumes perfectos más, *Master of Reality* y *Volume 4*, que seguían la estela de los anteriores. Los Sabbath salieron de gira por todo el mundo y sus detractores iniciales empezaron a reconsiderar su opinión. Hasta Lester Bangs se entusiasmó con ellos.

El resto de la década de los setenta fue testigo de un bajón en la calidad de Black Sabbath, un empeoramiento de las relaciones personales entre sus miembros y su caída en las drogas.

Bill Ward bebía. Tony tomaba cantidades ingentes de cocaína. Ozzy se tomaba lo que le echaran. Geezer era vegano.

Al final llegaron a un punto en el que echaron a Ozzy «por tomar más drogas que nadie» y se reclutó a Ronnie James Dio para que lo reemplazara. Dos discos increíbles, *Heaven and Hell* (1980) y *Mob rules* (1981), revitalizaron artísticamente a Black Sabbath, pero los caracteres no acabaron de congeniar y la cosa duró poco.

Ozzy Osbourne tuvo una carrera en solitario bastante exitosa, mientras que la suerte de Black Sabbath se fue desvaneciendo. Nunca volvieron a hacer un álbum que fuera realmente genial. Tony Iommi permaneció como el único integrante original del grupo, mientras que los vocalistas iban entrando y saliendo; entre ellos, Ian Gillan de Deep Purple y el segundo cantante que más duró, Tony Martin.

Una reunión puntual con Ozzy, en el concierto Live Aid de 1985, fue decepcionante, y Tony siguió sacando álbumes de calidad variopinta. Otra colaboración esporádica con Ozzy, en 1992, sembró la semilla de la reunificación. En 1997, Ozzy, Geezer y Tony se juntaron para ser cabeza de cartel del festival que lleva el nombre de Ozzy, el Ozzfest. Y fue una maravilla. El álbum grabado en directo en el NEC de Birmingham fue un éxito de ventas e incluso grabaron dos canciones nuevas.

Extrañamente, Ozzy se convirtió en una estrella de la telerrealidad a principios de la década del 2000 con el programa *The Osbournes*. Tony y Geezer se reunieron con Dio y formaron (por requisitos contractuales) el grupo Heaven and Hell, salieron de gira mundial y sacaron un nuevo disco. Sus conciertos dejaron al pobre Ozzy en evidencia: Dio era uno de los vocalistas más potentes y enigmáticos de todos los tiempos.

Ronnie James Dio murió de cáncer de estómago en 2010. Dos años después, a Iommi le diagnosticaron un linfoma y se sometió a tratamiento con éxito. Teniendo en cuenta el abuso de sustancias de la formación original de Black Sabbath, es increíble que los cuatro sigan vivos; y mucho más que sigan saliendo de gira.

En junio de 2013, Black Sabbath sacó el álbum *13*, con la participación de Tony, Geezer, Ozzy y el batería de Rage Against the Machine, Brad Wilk. Se sucedieron las apariciones en festivales y, mientras escribo esto, los Sabbath acaban de finalizar una gira de despedida llamada «The End», lamentablemente sin Bill Ward a la batería. A pesar de la ausencia del batería que tanto contribuyó al sonido que engendró el heavy metal, es satisfactorio ver que, al final de su carrera, Black Sabbath sigue en plena forma y llenando estadios. El heavy metal nunca ha gozado de mejor salud y sus creadores disfrutan ahora del fruto de su trabajo.

Son tan ricos que probablemente Geezer^[55] tenga mayordomo.

3.

La edad de oro del heavy metal

Black Sabbath fue el primer grupo de heavy metal. Led Zeppelin había allanado el camino. Deep Purple le dio más intensidad al sonido y Grand Funk Railroad... Esto... hizo algo de música^[56]. Pero el término *heavy metal* se utilizaba alegremente y sin mucha precisión a finales de los sesenta y principios de los setenta, y se aplicó a muchos grupos que, para el oído moderno, son claramente otra cosa. Y que no es exactamente *heavy*. El significado del término ha cambiado desde entonces.

El grupo que cambió las reglas del juego sobre lo que se consideraba heavy metal «de verdad» y lo que era sencillamente hard rock, protoheavy o blues eléctrico fue Judas Priest. En su segundo álbum, *Sad Wings of Destiny*, de 1976, Judas Priest redefinió el significado del término. Recogieron todo aquello que distinguía a los Sabbath de sus coetáneos del hard rock y le dieron un vuelco. Simplificaron el sonido y lo aceleraron. El sonido de Black Sabbath tenía sus raíces en su pasado como grupo de blues, pero Judas Priest creó algo que era independiente. El heavy metal ya era un género propio por sus méritos.

Antes de *Sad Wings of Destiny*, intentar clasificar el hard rock era como meterse en el Salvaje Oeste. Cualquiera que tuviese una pistola^[57] podía disparar^[58] a otro^[59] sin previo aviso^[60]. La explosión de hard rock que tuvo lugar a finales de los sesenta y principios de los setenta fue una maraña amorfa, inclasificable y vital de sonidos y estilos producidos por un gran número de grupos. Los periodistas musicales que surgieron a la vez que esa nueva música alcanzaron un estatus jamás visto entre los críticos de pop. De resultas de ello, eran increíblemente vanidosos. Su cometido era asegurarse de que el rock se tomara en serio para ratificar sus gilipolleces pseudointelectuales. Ellos actuaban como custodios de la música y desdeñaban todo lo que les pareciera inferior. Blandido por ellos, el término

heavy metal era un insulto y, en su guerra particular contra la música que mancillaba la noción de lo que esta debía ser, utilizaron a diestro y siniestro el término peyorativo *heavy metal* como un padrastro que intenta hacerse el enrollado^[61].

El término apareció por primera vez en la literatura en 1962. Lo usó William Burroughs en su novela *La máquina blanda*, en la que aparece un personaje conocido como «Uranian Willy, the heavy metal kid». Y en su novela de 1964 *Expreso Nova* describe a la gente como «heavy metal». En 1968, Steppenwolf fue el primer grupo en usarlo en una canción; *Born to be Wild* habla del «trueno heavy metal» de las motos.

Sin embargo, el hecho de que no encajen exactamente en la noción moderna de heavy metal no les resta importancia a estas bandas setenteras de hard rock que no exactamente heavies. Sin ellas, el heavy metal no sería lo que es hoy; además, en su momento ayudaron a levantar el edificio del género, que tan ricos frutos daría más tarde. Vale, ya sé que me he liado con la metáfora. Denúnciame si te atreves.

Después de las ventas masivas de los Beatles y de la fama global de los otros grupos de la invasión británica, llegó una nueva época, la de los conciertos multitudinarios. Es famosa la anécdota del ejecutivo de Decca que rechazó a los Beatles a principios de los sesenta diciendo: «Los grupos de guitarras ya no están de moda». No podía equivocarse más^[62]. Los grupos de guitarras estaban en auge y, a principios de los setenta, los grupos de heavy rock guitarrero se habían convertido en mastodontes que llenaban estadios por todo el mundo. Un grupo en particular destacó entre los demás, pulverizando todos los récords de asistencia y sentando las bases del estilo de vida del rock and roll para siempre.

No hubo otro grupo que representara mejor esta nueva época del *rock* llenaestadios como Led Zeppelin. Son distintos, intocables y totalmente míticos. Mientras el legado de los Sabbath se ha descafeinado un poco por la publicación de álbumes mediocres y la gradual transformación de Ozzy en un payaso de los *realities*, Led Zeppelin ha conseguido mantener un aura distante e inaccesible y retener la imagen de verdaderos dioses del rock. Vendieron más discos, llenaron más estadios y con mayor capacidad y por lo menos uno de ellos se trajinó a chicas mucho más jóvenes que cualquier miembro de otro grupo.

Los orígenes de Led Zeppelin se remontan a la cadena de producción que fue la escena musical pop del Swinging London. Jimmy Page era un guitarrista de sesión muy prolífico y había colaborado en una ecléctica

variedad de grabaciones como: *The Last Time*, de los Rolling Stones; *With a Little Help from My Friends*, de Joe Cocker; *Downtown*, de Petula Clark; *It's not Unusual*, de Tom Jones, y *Hi Ho Silver Lining*, de Jeff Beck. Page quería tener un grupo propio. Se unió a los Yardbirds, una banda de blues que en un momento dado había contado con la presencia del dios de la guitarra y racista a tiempo parcial Eric Clapton. Los Yardbirds ya habían tenido éxito en Estados Unidos y Page se subió a bordo justo antes de empezar una gira mastodóntica por EE. UU. Cuando los Yardbirds se separaron, montó un grupo, los New Yardbirds, en parte por razones comerciales (los Yardbirds tenían bastantes seguidores) y en parte por obligaciones contractuales^[63].

Page montó un grupo con John Paul Jones, un bajista al que conocía de la escena londinense de sesiones, un cantante de las Midlands llamado Robert Plant, que le había recomendado Terry Reid, y un batería llamado John Bonham, a su vez recomendado por Plant.

El primer ensayo de los cuatro fue increíble. Encajaron musicalmente como nunca lo habían hecho con nadie. Salieron a la carretera de inmediato, primero como los New Yardbirds y después como Led Zeppelin, un nombre acuñado por John Entwistle, de los Who, para una colaboración anterior suya con Keith Moon y Jimmy Page que no llegó a cuajar. Apenas unas semanas después de juntarse, ya estaban en el estudio grabando su primer álbum.

Led Zeppelin triunfó primero en Estados Unidos. Firmaron un contrato muy importante con Atlantic Records y tocaron por todo el país antes de llamar la atención de verdad en su país natal. El impulso inicial por el pasado de los Yardbirds obviamente había ayudado, al igual que la perspicacia musical que Page había adquirido en sus años de guitarrista de sesión.

Otro factor muy importante en su temprano éxito fue su mánager, Peter Grant. Grant era un tipo que intimidaba bastante. Un mulo^[64]. Había sido segurata y luchador profesional, y tenía fama de recurrir a la fuerza cuando la maña no funcionaba. Grant y el mánager de gira, Richard Cole, tenían una relación muy estrecha con el grupo: ambos eran fans, cosa muy inusual en la industria musical. Establecieron un cordón protector en torno al grupo para mantener a raya a los seguidores más pesados (rompiéndoles la mandíbula si era necesario) y se dedicaban a entretenerles y mantenerles ocupados cuando viajaban de un lugar a otro.

Grant cambió el panorama de la música en directo. En vez de aceptar que el local se quedara con la mitad de la venta de las entradas, como era habitual, Grant empezó a pedir el noventa por ciento. Tenía un talento natural para el arte del chanchullo y más de una vez encontró resguardos de talonarios de

entradas escondidos porque las salas habían vendido más de las que habían declarado. Evitó que se grabaran copias piratas destruyendo equipos de grabación y entraba en las tiendas de discos para confiscar las ediciones no autorizadas.

Al firmar el contrato de renovación de Led Zeppelin con Atlantic, el ejecutivo del sello le dijo: «¡Me has arruinado!».

Led Zeppelin llegó a ser el grupo más importante del mundo, sobrepasando en ventas de vinilos y entradas de conciertos a los Rolling Stones, que eran sus compañeros de sello, aunque durante la mayor parte de su carrera sufrieron el ninguneo o el rechazo de la prensa musical. Una vez más, el heavy metal (a ojos de la prensa) era un arte que iba por libre. Ni la industria musical ni la prensa musical dominantes, custodios de la modernidad, lo pillaban. El biógrafo del grupo, Stephen Davis, lo atribuye a la juventud de su público.

«Led Zeppelin tenía un problema porque eran los más jóvenes, los hermanos pequeños de la grandiosa generación de los sesenta, quienes los adoraban. Por eso el *establishment* del rock nunca les perdonó».

Y ese *establishment* del rock sigue manejando el cotarro: el número de la revista *Rolling Stone* dedicado a «Los cien mejores artistas de todos los tiempos» no incluye el metal extremo^[65]. Tampoco sale Queen y coloca a los Beatles, los Rolling Stones y Bob Dylan en un inexpugnable podio, como si el canon que se fijó en 1969 no pudiera modificarse jamás^[66].

La música de Led Zeppelin era sublime. No es heavy metal, pero sí era su precursora directa. Y además, el uso generalizado y extendido del término debe agradecérseles en gran parte a ellos^[67]. Su sonido era una especie de mezcla de blues y folk pasada por el turbocompresor.

Si bien son claros pioneros en lo referente al sonido y al estilo del heavy, muestran sus influencias de manera tan explícita que se ha llegado a decir que practicaban una forma de *mas-hup*: tomaban prestados riffs y los sampleaban; a veces incluso versionaban canciones enteras añadiendo únicamente pequeños cambios como, por ejemplo, el título (es el caso de *The Lemon Song*, que es, básicamente, *Killing Floor* de Howlin' Wolf), y en otras ocasiones versionaban la canción sin poner en los créditos la fuente original, como con *Dazed and Confused*, que es una versión muy muy parecida de una canción de Jake Holmes llamada... *Dazed and Confused*. Hay quienes celebran este uso creativo de las influencias, mientras otros lo llaman plagio. E incluso algunas personas van más allá y dicen que son un grupo de versiones de alto copete.

Es cierto que Led Zeppelin tenía una actitud ambigua sobre el uso de sus influencias, pero también pasaba lo mismo con la escena musical de la que provenían. Era muy raro que, incluso en una fecha tan avanzada como 1969, los grupos de rock and roll crearan material por completo original. Elvis no escribió ni una sola canción. Los Beatles cambiaron esa práctica e inventaron, según *Rolling Stone*, «la idea del grupo de rock autosuficiente», excluyendo así a compositores externos o músicos de sesión. Pero es que hasta los Beatles tardaron lo suyo en crear álbumes totalmente originales: el primero, *Please Please Me*, incluía seis versiones, igual que *With the Beatles*. Solo a partir de *A Hard Day's Night* todos los temas empezaron a ser de ellos. Los Stones esperaron hasta su cuarto álbum para dejar de confiar prácticamente solo en las versiones. Hasta Hendrix empezó su carrera en solitario con una versión, *Hey Joe*.

Si echamos la vista atrás y vamos más allá de la época del rock and roll, veremos que los grupos de blues confiaban en temas clásicos para completar su repertorio. Los Yardbirds —el grupo del que surgió Led Zeppelin— eran básicamente un grupo de temas clásicos de blues. Así que no es de extrañar que Led Zeppelin se inclinara por incorporar sus canciones favoritas en sus propios discos. El problema llega cuando no se menciona la autoría. Pero, para ser justos con Led Zeppelin, parece que se debe sobre todo a una actitud general bastante laxa hacia el tema, más que a una intención de cometer una ilegalidad. Sin embargo, después de que Led Zeppelin se forrara, los compositores originales pensaron que se les debía ese reconocimiento, y se emprendieron acciones legales. Led Zeppelin solía llegar a un acuerdo antes de ir a juicio y, a lo largo de su carrera, las reediciones de sus discos han empezado a incluir los nombres de la gente que «influyó» en la composición de las canciones.

Un caso muy notorio se resolvió apenas unos meses antes de que me pusiera a escribir este libro. Desde un punto de vista puramente legal, se le dio la razón a Led Zeppelin en una denuncia por plagio. En junio de 2016, un jurado invalidó la denuncia que alegaba que el emblemático inicio de *Stairway to Heaven* se había copiado de la canción *Taurus*, del grupo estadounidense Spirit. Al escuchar el tema, es muy difícil no ver el parecido. Los riffs son tan similares que, de hecho, no se consideraron admisibles como prueba en el juicio. La postura legal no ponía en tela de juicio que fueran o no parecidos, sino si el tema era fruto del plagio o de la coincidencia. Se dio por sentado que el jurado aceptaría esa similitud como una prueba. Sin embargo, según la página web de noticias de la BBC:

Los abogados demandantes alegaron que Led Zeppelin conoció la canción de Spirit después de que los dos grupos compartieran cartel en un club de Birmingham, ciudad natal de Plant, en 1970, un año antes de la publicación de *Stairway to Heaven*, en 1971.

Increíblemente, Page afirma que tuvo un accidente de coche la noche del concierto que «podría» haber afectado a su memoria^[68]. Claro que sí, colega. Y a mí se me ha comido los deberes el perro. Oye, que esto no es lo que parece: ya estaba así cuando llegué.

Dejando al margen el asunto de las menciones a los autores originales, lo que Led Zeppelin hizo con sus influencias y «préstamos» fue un acto de transformación, de alquimia. Su primer álbum —*Led Zeppelin*^[69]— se abre con un riff colosal y potente. La batería de Bonzo es descomunal. Y de repente: ¡oh, maravilla! La combinación de luz y oscuridad hace que el sonido quede controlado. La luz aviva la parte más heavy de la música: el final de «Babe, I'm Gonna Leave You» es un pasote. «You Shook Me» es puro blues británico.

A lo largo de su carrera fueron recuperando todo aquello que les había influido y lo intensificaron. Aumentaron el contraste entre lo heavy y lo folk. El batería John Bonham se convertiría en una de las mayores influencias en la percusión del heavy.

Su sonido era excepcional y su ataque, brutal. Influido por Carmine Appice, de Vanilla Fudge, fue uno de los primeros en usar una batería más completa. A diferencia de Keith Moon, cuyo estilo extravagante carecía de precisión, Bonzo funcionaba como un reloj de precisión y, además, arriesgaba. Igual que Keith Moon, era un borrachuzo de mucho cuidado con un entusiasmo por la vida que rayaba en la psicosis cuando empinaba el codo. Moon y Bonzo eran tal para cual.

Los excesos de Led Zeppelin eran míticos. Reservar plantas enteras de hoteles se había convertido en la norma desde que grupos como los Rolling Stones sentaran precedente. Reservaban toda la planta superior del Regency Hyatt de Sunset Boulevard, cogían televisores de un ala para tirarlos por el balcón de la otra y así hacerse los suecos cuando el horrorizado personal del hotel se presentaba para llamarles la atención^[70].

Tenían su propio avión, que era tan grande que tenía una puta CHIMENEA dentro.

Sus hazañas sexuales eran igual de excesivas. A Page le ponía dar azotes a las chicas. Una anécdota que «salpica» a la banda no se quedó en un «mero» juego. Se dice que se follaron a una chica con un pescado. Concretamente, que la «complacieron» con un pargo colorado. O quizá era un tiburón. O quizá no fueron ellos y lo hicieron los de Vanilla Fudge mientras ellos miraban. Qué más da. Sigue siendo igual de horripilante.

¿Surgió esta obsesión de combinar sexo y comida de las privaciones de crecer en Reino Unido cuando todavía había racionamiento? Se dice que Robert Plant había dejado muy claro lo que quería de cena y que se enfadó cuando le dijeron que no podría rellenar a una señorita con determinado plato porque ninguna de las tiendas que abría hasta tarde tenía tartas de nata.

Jimmy Page era un gran fan del ocultista eduardiano Aleister Crowley. Tanto, que llegó a comprar Boleskine, la casa a orillas del lago Ness en la que Crowley había realizado un ritual fallido de Abramelin. Al estilo típico de los sesenta y de los setenta, Page había adoptado el mantra de Crowley «Haz tu voluntad: será toda la ley» al pie de la letra y se había entregado a una vida sexual que en un sistema un poco más vigilante habría acabado llamando la atención de la policía. Es de dominio público que mantuvo una relación sexual con una *groupie* de catorce años, Lori Maddox. Incluso la «compartió» con David Bowie. Si bien Maddox habla en términos afectuosos de sus escarceos con la élite del rock, si te apetece que le suba el ritmo cardíaco a Page solo tienes que mencionarle la operación Yewtree.

Después de once años, nueve álbumes de estudio, miles de mujeres y un pescado, Led Zeppelin llegó a un abrupto final con la muerte de John Bonham en septiembre de 1980. Había estado bebiendo mucho y se ahogó en su propio vómito. Desde entonces se han reunido esporádicamente, pero la muerte de Bonzo supuso el final del grupo.

Aunque ejerció una influencia innegable sobre todo el heavy metal, Led Zeppelin se rebeló contra el uso de esa etiqueta. «Nos parece una palabra bastarda. No la relacionamos con lo que hacemos porque lo que te imaginas cuando alguien habla de heavy metal es un riff tras otro y nosotros no nos dedicamos a eso en ningún momento. Lo que buscábamos era la dinámica interna, la luz y la oscuridad, el dramatismo y la versatilidad». Lo que tú digas, Jimmy. Que te jodan.

Para ser justos con Page, aunque Led Zeppelin tiene un sonido contundente y heavy, y además estaban interesados en la magia negra, no es un grupo de heavy metal. No tiene ese punto tétrico a lo Black Sabbath. Sus letras hablan demasiado del amor y de la huida y otra vez del amor, y no lo

suficiente de la muerte, del Armagedón, de la paranoia o de ser un hombre de hierro. Hay demasiada dulzura, delicadeza y folk en Led Zeppelin. Especialmente folk. Algo que no tiene nada de malo, entendedme, pero no es heavy metal^[71]. Tener canciones heavies no hace que tu grupo lo sea. Del mismo modo que contar chistes no te convierte en humorista.

Así pues, ¿por qué se dice que Led Zeppelin es un grupo heavy?

A decir verdad, los Led Zeppelin no eran más heavies que Cream o Jimi Hendrix; simplemente estuvieron en activo en una época en la que el término *heavy metal* se utilizaba para describir el hard rock, y fueron el grupo más importante de su clase. Fue el momento en que tocaron y no su música lo que hizo de ellos uno de los «tres grandes iniciadores» del heavy metal. Igual que Jesucristo no fue cristiano.

El tercero de estos «tres grandes iniciadores» es Deep Purple. Desprovisto de los ornamentos ocultistas de Led Zeppelin, la angustia existencial y la paranoia de Black Sabbath o de la intensidad de ambos, Deep Purple podría parecer una elección peculiar para este papel de germen del género.

Su primer álbum, *Shades of Deep Purple*, es rock psicodélico muy del estilo de mediados de los sesenta. Algunos temas encajarían a la perfección en la banda sonora de alguna peli de Austin Powers porque el teclado está muy presente y el sonido es puro pop psicodélico inglés. Si cierras los ojos, hasta podrías ver a las gogós. El sencillo «Hush» fue un exitazo en Estados Unidos, aunque el álbum naufragó en Reino Unido (¿se puede saber por qué los yanquis tenían información privilegiada sobre los grupos heavies de finales de los sesenta y nosotros no?). El siguiente disco, *The Book of Taliesyn*, recurre demasiado al teclado para ser heavy. Sigue siendo muy *groovy, baby*. Su tercer disco (homónimo) tiene hasta un puto clavecín^[72]. La canción «Bird Has Flown» tiene un ritmo marcado genial, pero lo que buscamos sigue sin estar ahí. No.

Hasta que sacaron su cuarto disco, *In Rock*, en junio de 1970, no empezaron a acrecentar la parte heavy y a convertirse en dignos aspirantes a ser un grupo heavy metal de verdad, aunque, igual que Jimmy Page, el organista Jon Lord^[73] rechazó ese término. Lo que no deja de ser curiosamente apropiado, porque en mi opinión es la contribución de John Lord lo que en gran parte los excluye de la categoría^[74]. Y, además, no tenía el aire tenebroso de *Black Sabbath*, que había salido cuatro meses antes. La influencia de Led Zeppelin en el guitarrista Richie Blackmore fue el catalizador que impulsó el cambio. Durante la carrera de Deep Purple, a Blackmore le costó encaminar al grupo hacia la oscuridad que él buscaba, por

lo que acabó pirándoselas y montando su propio grupo heavy, Rainbow, con Ronnie James Dio, que más tarde abanderaría una nueva versión de Black Sabbath y se convertiría en una figura icónica del heavy metal.

Deep Purple In Rock tiene una carátula muy literal. Representa al grupo como si ellos fueran el Monte Rushmore^[75]. El disco empieza con una declaración de intenciones: una ráfaga de guitarra a lo Hendrix que establece con firmeza la voluntad de Blackmore: esto va a ser sólido como una roca. El sonido sigue anclado en los sesenta y las letras se remontan a los días de gloria del rock and roll, con sus menciones a Little Richard, pero la canción tiene una velocidad y una energía nuevas para Deep Purple. «Bloodsucker» se inspira en Led Zeppelin. «Child in Time» apuesta por lo épico de manera consciente y tiene un comienzo que se parece a lo que haría Judas Priest cinco años más tarde. El órgano enlaza el tema con el rock progresivo y, justo cuando la cosa empieza a animarse, se lían a improvisar con la guitarra. 2/5. Necesita mejorar. «Flight of the Rat» va solo de solos. Guitarra, teclado, guitarra y teclado. ¡Ánimo, muchachos, que vosotros podéis! «Living Wreck» tiene un aire *garage*. Y, para rematar el álbum del mismo modo en que empezó, «Hard Lovin' Man» es la mejor imitación de Hendrix por parte de Blackmore.

El éxito de este nuevo rumbo hizo que Deep Purple se convirtiera en sinónimo de hard rock y se ganara que los periodistas de turno le dedicaran la insultante expresión *heavy metal*. Junto con Black Sabbath y Led Zeppelin, pasaron a ser uno de los grupos con un sonido más heavy. Pero hasta 1972 no lanzaron el álbum *Machine Head*, su contribución más importante al heavy metal. El disco no iguala la intensidad heavy de Black Sabbath, pero es el sonido de un grupo que empieza a hacerse valer por sí mismo. La primera canción, «Highway Star», es rápida y tiene ritmo e intención. Pero luego «Maybe I'm a Leo» se decanta por el electrofunk... Me recuerda bastante a la melodía de la serie *Grange Hill*... «Pictures of Home» es menos heavy que media discografía de Hendrix... Me está costando bastante ver por qué se alude constantemente a este grupo como uno de los iniciadores del heavy metal... Que sí, que está bien, ¡pero no es heavy!

En cualquier caso, todo lo anterior palidece al compararlo con el riff de apertura de «Smoke on the Water»:

¡TAN, TAN, TAAAAAN!
¡TAN, TAN, TA-RAAAAA!
¡TAN, TAN, TAN, TAN-TAAAAAN!

¡Madre mía! ¡Con un arranque así, el resto de la canción debe de ser un pasote!^[76]

La relación entre los miembros de Deep Purple era terrible. Richie Blackmore dejó el grupo, luego volvió y después empezó a echar a gente. Tuvieron más vocalistas que abogados tiene Trump para arreglar sus problemillas sin pasar por los tribunales.

Como Led Zeppelin, Deep Purple desempeña el papel de antecesor; no es protoheavy, pero tampoco heavy para el oído moderno. Siguen siendo fundamentales e importantes. Son una de las piedras angulares del sonido heavy.

En contraste con lo que hicieron Deep Purple y Led Zeppelin al rechazar el calificativo *heavy metal*, los setenta fueron testigos de la aparición de un grupo tan metalero que adoptó este término con orgullo.

Judas Priest también surgió de la floreciente escena musical de las Midlands que vio nacer a Black Sabbath y a la mitad de Led Zeppelin. Ambas bandas tuvieron mucho que ver con el rumbo que siguió este joven grupo en busca de un sonido más heavy. La formación original de los Priest era totalmente diferente de la que grabaría su primer álbum, *Rocha Rolla*. El bajista Bruno Staplehill acuñó el nombre siguiendo las instrucciones del vocalista Alan John Atkins^[77], que le pidió que pensara en «un nombre parecido a Black Sabbath».

Después de varios inicios en falso y de bastantes cambios en el grupo, a la clásica formación de Rob Halford, Alan Hill y las dos guitarras de K. K. Downing y Glenn Tipton se le unió el primero de una serie de baterías. Naturales del Black Country (atención, no hay que confundirlo con Birmingham: resulta que son sitios distintos y que es importante aclararlo), no lejos del lugar donde crecieron los Sabbath, Judas Priest se fraguaron en los mismos hornos industriales que sus paisanos, quienes ejercieron una gran influencia sobre ellos.

La interpretación que los Priest hicieron del heavy metal los distinguió de la primera ola de grupos por ir un paso más allá. Despojaron el sonido del claro influjo del blues típico de los Sabbath y (especialmente) de Led Zeppelin, en favor de una música mucho más reconocible como heavy metal para el oído moderno. Las guitarras de Glenn y de K. K. se entrecruzan y bailan entre sí, mientras que la voz de Rob Halford, bien dirigida y con un registro vocal de cuatro octavas, las sobrevuela a veces como si fuera una sirena antiaérea. Un complemento perfecto para las guitarras.

Judas Priest aumentó los tempos, dotó de un virtuosismo increíble a las guitarras y en general le añadió técnica al mejunje.

Sad Wings of Destiny cambia las reglas del juego. Es un álbum bien definido, que deja patente la importancia de la moderación y el equilibrio de la épica, y que, además, transmite una sensación de poder que sube el listón del heavy metal. Por su temática —asesinato, opresión, genocidio— fueron los primeros sucesores dignos de Black Sabbath. Musicalmente, Judas Priest cortó de raíz el blues que estaba presente en el heavy metal y revistió el género de una personalidad propia. Además, a los Priest no les avergonzaba adoptar esa etiqueta. Y no se detuvieron ahí: siguieron experimentando y volviéndose más heavies a lo largo de su carrera, hasta llegar a su apogeo con el extraordinario thrash metal de *Painkiller*. Hicieron que el heavy metal avanzara e inspiraron a una nueva generación que revitalizó el género con la enorme explosión de creatividad que fue la nueva ola del heavy metal británico. Además, le dieron al género una imagen característica que lo apartaría de sus raíces hippies.

Una consecuencia interesante de la increíble carrera metalera de Judas Priest es el hecho de que Rob Halford estuviera al frente del grupo durante la mayor parte de la trayectoria del grupo y fuera vestido como una caricatura de un hombre gay mientras mantenía su homosexualidad en secreto. Él solito introdujo el imaginario gay más underground en la cultura del heavy metal, que aceptó entusiasmada el estilismo de dominador sadomasoquista embutido en cuero y pinchos pensando que era el *look* más masculino del mundo. Algo que, en cierto modo, es. Nadie captó el inmenso significado homoerótico oculto de ese uniforme. Es un ejemplo magistral de esconderse a la vista de todos. Cuando Halford salió del armario en 1998, hubo una gran conmoción en la comunidad metalera^[78], y los jeviatas homófobos se dieron cuenta de que se habían vestido con un estilo bastante gay durante todo ese tiempo. ¡Menudo crack!

La concepción más básica y energética, pero indiscutiblemente proletaria, que tenían los Priest del heavy metal fue lo que los distinguió de los excesos del rock progresivo que lastran casi todo el resto del rock de los setenta. Se dedicaron a componer canciones pop muy potentes con estribillos, riffs y ganchos. En una etapa posterior de su carrera optarían por el formato estadio con himnos como *United* que son prácticamente cánticos futboleros.

Judas Priest cambió el significado del término *heavy metal*. En ese momento, el género todavía estaba en pañales. Mientras Sabbath potenciaba la intensidad heavy de su sonido y Judas Priest elevaba el heavy a un nuevo

nivel, el hard rock seguía progresando en paralelo y se nutría del acervo genético del heavy para sembrar una simiente que más tarde germinaría en una docena de subgéneros distintos en los ochenta, todos ellos siempre mal etiquetados (para el oído moderno) como heavy metal.

¿CÓMO? ¿MAL ETIQUETADOS?

Pues sí. Si bien en una fecha tan reciente como 1989 la revista *Kerrang!* incluía a Queen, Bad Company, The Jimi Hendrix Experience y a los Sex Pistols en su lista de «Los cien mejores álbumes de heavy metal de la historia», confundiendo al parecer la categoría «heavy metal» con la «se usa la guitarra», ahora ya se ven las cosas de otro modo. En los setenta y en los ochenta al hard rock se le llamaba *heavy metal*, sin excepción. No había distinción alguna entre los dos términos. Y, desde entonces, nosotros, taxónomos y friquis del heavy, hemos debatido sobre este tema hasta la saciedad. El infierno son los otros. El purgatorio es una sala llena de metaleros a los que se les ha dicho que no pueden salir de allí hasta que se pongan de acuerdo en qué grupos de una lista infinita son heavies o no. Vale la pena reiterar que el hecho de que un grupo sea heavy metal no implica que sea mejor que otro. En mi opinión, Booker T. & the M. G.'s son mejores que Megadeth, pero estos últimos son claramente un grupo heavy, mientras que Booker T. & the M. G.'s son claramente un grupo de R&B | funk. Vamos, creo yo.

Así pues...

Simultáneamente, el mundo del hard rock se iba llenando de grupos que presentaban un sonido más depurado, potente y moderno. Los británicos UFO y los alemanes Scorpions se formaron en los sesenta. UFO inició su andadura en el norte de Londres, apostando por un rock de finales de los sesenta con un toque espacial que pasó bastante desapercibido y tuvo un éxito modesto. Después de una gira con los Scorpions, les robaron a su guitarrista, Michael Schenker, y empezaron a sacar unos temas de hard rock espectaculares. Los Scorpions encontraron sustituto y también compusieron unos temas de hard rock espectaculares. Y todos contentos.

Aunque los Scorpions se volvieron horribles y muy glam, además de componer *Rock You Like a Hurricane* y, lo que es mucho peor, *Wind of Change*, lo que sacaron en los setenta no está nada mal. Especialmente la canción *Robot man*, muy divertida porque parece que en realidad el cantante diga «Robert man». Menos graciosa es la carátula de *Virgin Killer*. Puf. Si os contara lo que sale, no me creeríais. Y no lo busquéis en Google a menos que queráis que os prohíban acercaros a un colegio.

Ambas bandas anduvieron a caballo entre el hard rock y el heavy metal, e incorporaron virtuosismo sin ser pomposos ni perder su aire proletario.

Tras su agitado paso por Deep Purple, el guitarrista Richie Blackmore creó el grupo Rainbow, para lo que básicamente secuestró a la banda Elf, de Ronnie James Dio, y grabó el álbum *Ritchie Blackmore's Rainbow* —un título nada egocéntrico— en 1975. Blackmore despidió a todo el grupo antes de salir de gira y empezó a desarrollar un sonido que, según mi prejuiciosa opinión, cumple con todos los requisitos de lo que es el heavy metal. El disco que sacó en 1976, *Rising*, es un puto clásico: suelta este libro ya mismo, métete en Internet y escúchalo.

Blackmore, cual caníbal alemán, fagocitó a una larga retahíla de músicos. Se separó de Dio, y Rainbow descendió a la mediocridad del pop rock con temas como *All Night Long* o *Since You've been Gone*, dignos de un CD recopilatorio para el Día del Padre.

Puede que AC/DC sea el grupo que más veces se ha tildado incorrectamente como heavy metal. Es uno de los mejores grupos del mundo y su estilo de hard rock es excepcionalmente accesible^[79]. Su sonido tan depurado parece hecho a medida para que los profesores de guitarra lo usen como ejemplo. Surgieron de la escena pub-rock australiana, que produjo pocos grupos que tuvieran repercusión internacional, y reflejaban la vida obrera con un realismo que habría puesto verde de envidia a Bruce Springsteen. El nombre del grupo viene de la etiqueta de una aspiradora. Como advertiréis por las canciones *She's Got Balls*, *Ballbreaker* o *Big Balls*, claramente inspirada en Oscar Wilde, el grupo está obsesionado con cierta parte del cuerpo. Es interesante mencionar en este punto la entrada de la Wikipedia que alaba «el ingenio de Bonn Scott, cantante original del grupo y hábil letrista que, aunque no lo parezca, recurre al doble sentido para referirse a sus testículos». Estudiemos las letras, que hablan de sus «big balls», «dirty big balls» y «biggest balls of them all».

Anda, pues sí. Qué ingenioso, no se me habría ocurrido nunca. Hedonista declarado, Bonn Scott murió por complicaciones derivadas del consumo de alcohol en 1980 y fue reemplazado por el orgulloso portador de boinas Brian Johnson (cabe destacar que Noddy Holder, de Slade, fue el primero al que le ofrecieron el puesto, pero rechazó la oferta). El primer álbum que sacaron con Johnson, *Back in Black*, tuvo un gran éxito, aunque sus seguidores siguen divididos desde entonces según su preferencia por una época u otra.

En otro orden de cosas, llama la atención que el diminuto guitarrista de AC/DC, Angus Young, vaya vestido como un escolar y literalmente nadie sepa

por qué^[80]. Hace unos años que Brian Johnson padece de problemas auditivos, por lo que Axl Rose de Guns N' Roses lo reemplazó en una gira. AC/DC, droga de iniciación para cientos de entusiastas metaleros, es un grupo la mar de divertido... pero no es heavy.

Los Aerosmith, originarios de Boston, tienen dos fases muy diferenciadas. Una buena y otra que es una puta mierda. Hubo un tiempo en el que dominaron el panorama del hard rock y ocupaban una posición inexpugnable, cuando tocaban un blues rock muy del estilo de los Rolling Stones. Esta primera época influyó en los Nirvana de Kurt Cobain y en los Metallica de James Hetfield. Después, la drogadicción y las peleas se cargaron el grupo. Perdieron al guitarrista y compositor Joe Perry y su popularidad se desvaneció... Hasta que colaboraron con Run-D.M.C. y renacieron de su cuchara llena de heroína como si fueran el ave fénix. Pero, ay, todo lo que compusieron durante este renacimiento fue pop-rock del malo como *I Don't Want to Miss a Thing* o *Love in an Elevator*.

Thin Lizzy no es heavy pero es un grupo muy, muy, muy bueno que influyó en todas las bandas que tocan con dos guitarras. Y *Cowboy Song* puede que sea una de las cinco mejores canciones jamás escritas, creo yo. Sip.

La influencia de Alice Cooper en la estética del heavy metal no debe tomarse como algo menor. Su estética preludia el maquillaje cadavérico que adoptarían los chavales del black metal; aunque su espectáculo de terror sobre el escenario parece una versión Fisher Price de lo que muchas bandas de black metal y death metal harían más adelante con sangre DE VERDAD y no con salsa de tomate. Sus himnos de estadio sobre la rebelión y el lado oscuro de la vida llevaron a muchos a una senda tenebrosa y muchas chaquetas heavies lucen orgullosas su logo junto al de los grandes del género... Pero no es heavy.

Sin KISS no existiría Pantera, la escena del black metal noruego, el maquillaje cadavérico ni probablemente la pirotecnia en los grandes espectáculos. Fueron auténticos dioses del rock y le dieron al heavy gran parte de su rollito fanfarrón. Incluso superaron a los grupos de metal más repugnantes y gore cuando se atrevieron a quitarse el maquillaje para mostrar sus verdaderos rostros: unas caras aterradoras, deformadas e inhumanas. Pero no son un grupo heavy.

Los Whitesnake se pueden ir a la mierda.

Uno de los grupos de rock más experimentales y atrevidos de los setenta fueron los celeberrimos Queen. En la increíble y ecléctica mezcla de estilos producida por Queen a lo largo de los años, algunas canciones destacan como

auténticos clásicos del heavy metal. De hecho, es posible crear una recopilación de temas que sea casi tan heavy como un disco de finales de los setenta de los Sabbath. Canciones como *Stone Cold Crazy* (versionada más tarde por Metallica e interpretada por Tony Iommi y James Hetfield en el concierto de homenaje a Freddy Mercury en 1992), *Keep Yourself Alive*, *Liar* o *Brighton Rock* son hard rock. Pero no heavy.

Y los Whitesnake pueden irse a la mierda. Otra vez.

Tanto si son heavies como si no, todos estos grupos ejercieron una gran influencia en el género tal como es en la actualidad. El heavy metal moderno no se limita a ser un mero descendiente inmaculado de los Sabbath, sino que es una mezcla de influencias recibidas por el camino que incluyen el punk, el hardcore y el hard rock de los setenta. Yo incluso me arriesgaría a decir que el *heavy* habría acabado surgiendo como fruto de lo que hicieron estos grupos, incluso sin la presencia de Black Sabbath. La necesidad innata de heavy que tiene el ser humano es una fuerza irresistible.



El otro grupo que desplegaba toda su potencia heavy en el sonido a mediados de los setenta era Motörhead. Al combinar la arrogancia, la agresividad y la velocidad del punk con el volumen y la fluidez musical del heavy, Motörhead conseguía un sonido todavía más directo y depurado que el de Judas Priest, pero igual de heavy.

Motörhead se formó después de que echaran a Lemmy de Hawkwind por pasarse con las drogas^[81]. Hacía años que Lemmy estaba presente en la escena musical; le había llevado el equipo a Hendrix y había cantado en *Silver Machine*, de Hawkwind, por lo que decidió formar un grupo que combinara sus dos cosas favoritas: el rock and roll y el sonido de la guerra. Al principio se llamaron Bastard, pero los mánagers vetaron este nombre y Lemmy optó entonces por Motörhead. En una de sus primeras entrevistas para *Sounds*, dejó entrever el malévolo poder del grupo diciendo que «si Motörhead se mudara a la casa de al lado, tu jardín se pudriría».

Lemmy siempre negó que Motörhead fuera un grupo heavy y afirmaba en cambio que «somos un grupo de rock'n'roll, igual que los Beatles». No te flipes, Lemmy. Que tu grupo favorito sean los Beatles no quiere decir que tú hagas la misma música que ellos. Hay una gran diferencia entre *Orgasmatron*

y *Roll Over Beethoven*. Si Motörhead es un grupo de rock'n'roll y ya está^[82], entonces es el grupo de rock'n'roll más heavy de la historia.

La voz ronca y cazallera de Lemmy, curtida por el bourbon, era muy distinta al quejido siniestro de Ozzy y al histrionismo de sirena antiaérea de Rob Halford e Ian Gillan. Combinada con una imagen poco pretenciosa (o, mejor dicho, con una falta de ella), el grupo consiguió atraer tanto a gente del movimiento punk, que estaba en plena ebullición, como a los metaleros. De hecho, varios temas de su álbum de debut, inspirados en MC5, son tan punkis como heavies. Desafiaron las fronteras entre géneros y contribuyeron a derrumbar las barreras existentes entre el heavy y el punk. Como en una ocasión me dijo Jamey Jasta, de Hatebreed: «No existiríamos sin Motörhead. Ellos lo hicieron primero».

La gran atracción que despertaba Motörhead y su notable presencia en la televisión y en la radio hicieron que el grupo trascendiera las subculturas del heavy, del punk y del hard rock, y que durante un breve espacio de tiempo fuera la banda de éxito más heavy que existía. Lemmy se estaba convirtiendo en un icono del rock y acabaría adquiriendo más notoriedad que Motörhead. Cuando murió, fluyó un torrente de condolencias proveniente de todos los ámbitos. Gente que nunca se había comprado un disco de Motörhead experimentó una sensación de pérdida real. Al principio fui muy escéptico con toda esta movida, pero luego me di cuenta de que tenían razón. Lemmy no era solo nuestro. Era un icono para todos.

Su canción más famosa es una de las más reconocibles en la historia del hard rock. A resultas de ello, hay millones de personas que pueden cantar *Ace of Spades* pero que son incapaces de nombrar otra canción de Motörhead. Una de sus apariciones más estelares tuvo lugar en la revolucionaria serie televisiva británica *Los jóvenes*. El programa era perfecto para que hiciera su aparición una cruda banda heavy. *Los jóvenes* era anárquica, grosera, violenta y surrealista, y supuso un cambio radical en la comedia británica, plasmado a la perfección en la mítica escena en la que el violento punki-jeviata Vyvyan^[83] se carga una pantalla en la que se proyecta la amable comedia familiar *The Good Life*:

¡No, no, no y no! ¡No vamos a ver *The Good Life*! ¡La odio!
¡Es tan agradable, joder! ¡Felicity Kendall y Richard Briers,
vaya par de empalagosos! ¿Y a qué se dedican ahora? ¡A hacer
anuncios de chocolatinas, es el colmo! ¡No son más que
estereotipos reaccionarios que confirman el mito de que en

Gran Bretaña todo el mundo es de clase media y tiene un punto excéntrico adorable! ¡ES QUE LOS ODIO!

En *Los jóvenes* salía un grupo distinto cada semana porque los productores se dieron cuenta de que recibirían más financiación para el programa por una peculiaridad de las finanzas de la BBC. Motörhead también aparecía en otra «comedia alternativa»: *Eat the Rich*, creada por el grupo de cómicos The Comic Strip.

Motörhead tuvo un impacto tremendo en la parafernalia y en la imagen del heavy metal. Lemmy puso de moda los cinturones de balas: se pirraba por los accesorios militares, en especial por los de la segunda guerra mundial. La actitud de Lemmy, al que no le iban para nada las mamonadas, es el espejo en el que se mirarán todos los ídolos del heavy metal. Te descojonabas con lo directo que era. Cuando le preguntaron en un documental de la BBC sobre el porqué de su fidelidad por una marca de amplificadores, respondió: «Me gustan los Marshall y por eso los uso». Su devoción por el estilo de vida del rock and roll era casi monástica. La fórmula era sencilla: sacar discos y salir de gira para poder tocar las canciones nuevas. Beber Jack Daniels, fumar y tomar tantas anfetaminas que el médico llegó a decirle que si paraba, su corazón también lo haría.

El modo de tocar de Motörhead revitalizó el género por completo. El batería Phil «Philty Animal» Taylor incorporó dos técnicas características. La canción *Overkill* implantó el doble bombo en el heavy metal y cambió para siempre el sonido de la batería en el género. También tuvo gran repercusión lo que acabaría conociéndose como «estilo *d-beat*», que adoptarían los grupos punk de los ochenta. Recibió ese nombre porque acabó definiendo al influyente grupo Discharge y después lo utilizarían cientos de bandas cuyo nombre empezaba por la letra D.

Sin embargo, sorprende que Motörhead solo vendiera en total quince millones de discos. Su influencia fue mucho más allá y, cuando Lemmy murió a finales de 2015, gente de toda condición y lugar mostró su pena por la pérdida de una figura tan emblemática. Era irremplazable.

El éxito de Judas Priest y de Motörhead contribuyó a revitalizar el heavy metal, y una nueva escena musical siguió su estela.

La nueva ola del heavy metal británico.

4.

La nueva ola del heavy metal británico

La nueva ola del heavy metal británico (o NWOBHM, qué fácil de pronunciar, ¿verdad?) es el movimiento más importante de la historia del género. Lo que existía antes de él era algo amorfo, incoherente y solo difícilmente definible como heavy metal «de verdad». No había una escena musical: los grupos flotaban a la deriva en el ancho océano de la música pop. Lo que vino después fue el nacimiento del heavy metal como subcultura. La gran mayoría de las bandas de la NWOBHM nunca disfrutó de nada parecido al éxito masivo. La suya es la historia de una pasión de base popular que influye en el heavy hasta nuestros días.

En 1977, el panorama de la música popular cambió de manera radical, lo que incidió directamente en el heavy metal. La controversia creada por los Sex Pistols y el posterior lanzamiento de su álbum *Never Mind the Bollocks... Here's the Sex Pistols* desató la explosión del movimiento punk rock. A él se unieron grupos como The Damned, The Adverts o The Clash, que contribuyeron a despojar el rock de todo lo accesorio para reducirlo a sus componentes esenciales, además de añadirle un cariz político y un genuino aire de rebeldía. Además, emergió una ética del «háztelo tú mismo»: los grupos ya no necesitaban el visto bueno de una gran discográfica para sacar un disco: iban directamente a los fabricantes y lo hacían ellos. Durante un corto periodo de tiempo, el punk tuvo un éxito inmenso.

El grado de exhibición de esas cualidades punk rock variaba enormemente en función del grupo y del artista. Los Damned trataban más bien poco la crítica social y, lejos de ser autosuficientes, los Sex Pistols eran una especie de producto manufacturado y corporativo. Sin embargo, el punk como movimiento de idea era mucho más importante que cualquiera de sus grupos

por separado (por mucho que la industria de la nostalgia punk se empeñe en lo contrario).

El punk fue el producto de su tiempo y de su entorno. Un embate de desafección y de ira juvenil que sintetizaba a la perfección los sentimientos de una época de un modo en que la mayor parte de los grupos de hard rock y heavy metal no eran capaces de hacer. Asimismo, el punk fue una reacción musical contra el virtuosismo y el estatus de endiosados ídolos del rock de estadio como Led Zeppelin. El punk se hacía para la calle. Tenía inmediatez y parecía ser el modo más obvio de expresarse a través del formato de guitarra, bajo, batería y voz del rock and roll. Se remontaba a algunos de los padres del heavy y, en cierto modo, encarnaba sus virtudes mucho mejor que el propio heavy metal.

El punk rock nació más como una actitud que como un estilo musical definido. Sus raíces llegan hasta el *garage rock* de los sesenta, pasando por el Detroit de los MC5 y los Stooges hasta llegar a Nueva York, donde grupos como Suicide o Television tenían un sonido muy distinto pero compartían el compromiso por un arte directo y que no fuera comercial. Fueron los New York Dolls y los Ramones quienes inspiraron al emprendedor y vendemotos patológico Malcolm McLaren para regresar a Inglaterra y copiar aquel movimiento de gran potencial. Creó los Sex Pistols, el primer grupo punk manufacturado; cuya mala fama los convirtió en catalizadores de todo el punk que vendría después. Hay quienes creen que los Pistols son la cumbre del punk, mientras otros piensan que lo fastidiaron todo.

Los Pistols protagonizaron un tremendo escándalo a nivel nacional. Una aparición televisiva plagada de tacos generó titulares de impacto en primera plana de los tabloides. El 4 de junio de 1976 tocaron en el Free Trade Hall de Manchester ante cuatro millones y medio de personas^[84]. En el público estaban los Smiths, Mick Hucknall de Simply Red, Oasis, toda la alineación titular del Manchester United en 1994 y Russell Brand.

El 22 de octubre de 1976, The Damned sacó su primer sencillo, *New Rose*, oficialmente el primer disco punk británico de siete pulgadas. Rápidamente surgieron grupos de punk por todo el país. La actitud predominante en el género era que «todo el mundo es capaz de hacerlo». La revista *Sniffin' Glue... and other rock'n'roll habits* popularizó una imagen que había aparecido antes en la revista *Sideburns* y mostraba tres acordes con la leyenda AQUÍ TIENES UN ACORDE, AQUÍ TIENES OTRO, Y UN TERCERO, AHORA YA PUEDES MONTAR UN GRUPO. La brecha entre el público y los que estaban en el escenario se estaba estrechando, hasta el punto de que miles de aspirantes a

punk rockers sintieron que ellos también eran capaces de hacerlo. No era necesario ser un virtuoso: cualquiera podía tener un grupo.

Esta celebración del amateurismo en el punk^[85] es un tema que ha levantado ampollas en el heavy metal. El hecho de que no fuese necesario ser un músico de talento para tocar en un grupo supuso una revelación —«Es imposible que toque la guitarra como Jimmy Page, pero sí que podría tocarla como *ellos*»—, pero a los metaleros que sí sabían tocar les tocó bastante las pelotas que los eclipsara gente que no tenía ni idea; especialmente a los Iron Maiden, que en 1977 se las veían y se las deseaban para firmar con un sello y a quienes se les dijo que mejor que adoptaran el rollo punk. Siguen bastante resentidos con este tema desde entonces.

Pero, a decir verdad, el heavy metal necesitaba que le dieran una buena patada en el culo para que se pusiera las pilas. Los lanzamientos de The Damned, The Clash, los Sex Pistols y The Adverts hicieron que casi todos los grupos de hard rock parecieran dinosaurios: unas canciones perfectas para que tu padre se echara unos bailoteos. La juventud del movimiento punk provocó que la mayoría de las bandas cuyas raíces se remontaban a los sesenta parecieran anticuadas^[86] y más viejas que Matusalén^[87]. El punk era antisistema y el rock se había convertido en la música del *establishment* los iniciadores del género se compraban mansiones y vivían en el extranjero para no pagar impuestos mientras Gran Bretaña sufría una debacle económica.

El punk tuvo dos efectos inmediatos sobre el heavy metal. Primero, desplazó el interés por el virtuosismo y la complejidad, por los inalcanzables dioses del rock como Led Zeppelin o los pretenciosos grupos de rock progresivo como Yes o Emerson, Lake & Palmer, y lo trasladó hacia bandas más accesibles y corrientes. Grupos nuevos como Judas Priest sobrevivieron adaptándose y adoptando rasgos de otras bandas. Motörhead tuvo un gran éxito entre los jóvenes punkis porque su sonido era bastante punk y porque, a diferencia del resto de los grupos metaleros, sus miembros parecían bastante normales. Motörhead en particular derribó las barreras existentes entre los géneros. Aun así, los periodistas enteradillos que jamás habían escrito nada sobre Sabbath o Led Zeppelin se corrían de gusto con el punk y su rebelión artística. Ridiculizaron la evolución que seguía el heavy; seguro que deseaban que desapareciera, los muy cabritos.

Pero eso no sucedió... porque el segundo efecto que tuvo el punk sobre el heavy metal fue mucho más positivo.

El punk prosperó gracias a la filosofía del «háztelo tú mismo». Y, entonces, multitud de discográficas independientes florecieron cuando la

gente empezó a darse cuenta de que los grandes sellos ya no eran el alfa y el omega y que, de hecho, cualquiera podía ponerse a grabar y a sacar discos. La producción artesana de discos es una idea de una sencillez pasmosa. En vez de intentar cerrar un contrato discográfico con un sello que, básicamente, se dedica a prestarte el dinero para sacar un álbum, lo que haces es grabar el álbum y luego ponerte en contacto con las plantas de fabricación de discos y te lo prensas tú mismo. Y así el intermediario ni pincha ni corta. En la era de los MP3, del *streaming*, de Bandcamp^[88] y de todo lo demás, es un método totalmente normalizado. Mi grupo, por ejemplo, tiene su propio sello. Fabricamos nuestros discos nosotros mismos y así no nos endeudamos con nadie. Podemos hacer exactamente la música que nos gusta y todo el beneficio que sacamos lo reinvertimos en el grupo. Esta parte imperecedera de la historia del punk —y que retomó el hardcore estadounidense, el UK-82, el anarcopunk y sus ramificaciones— se encuentra extrañamente ausente de la Gran Narrativa del Punk. El impacto de los Pistols y los Clash tuvo una vida muy breve y de todos modos fue rápidamente absorbido por el capitalismo^[89]. A este punk *mainstream* le quitaron la agresividad y lo convirtieron en new wave y en una revitalización de la música pop británica, pero la noción comúnmente aceptada de que el punk se acabó cuando los Sex Pistols se separaron es una patraña y una idea elitista que va totalmente en contra de la ética del punk rock. El punk nunca ha desaparecido, y su enfoque autosuficiente y antisistema de la música sigue vivito y coleando en una rica variedad de manifestaciones por todo el mundo.



Paralelamente al desarrollo del punk, un nuevo movimiento empezaba a despertar en Reino Unido. Venía de algunos sellos independientes: Neat en Newcastle, Guardian Records en Durham, Ebony en Hull y Heavy Metal Records en los ambientes tropicales del sur de Wolverhampton. Algunos grupos que siguieron la filosofía del «háztelo tú mismo» montaron sus propios sellos para publicar sus propios discos. Otro punto de referencia de este nuevo movimiento fue un fenómeno peculiar que tuvo lugar al norte de Londres: el nacimiento de la discoteca de heavy rock. Desde 1975 hasta 1980, el carismático disc jockey Neal Kaye^[90] montó «The Bandwagon Heavy Metal Soundhouse»^[91], una sesión nocturna periódica dedicada al heavy que

atrajo a muchísimos seguidores. En su titánico equipo de sonido no solo sonaba su extensa colección de discos de rock y heavy metal, sino también maquetas de grupos amigos de la sesión de Bandwagon, como Iron Maiden. El fenómeno del *air guitar* o arrancarse a tocar una guitarra imaginaria — bueno, de cartón, para ser exactos— se puso de moda aquí. En un documental genial de la BBC, narrado por Danny Baker (que luego parodiaría el incomparable Bob Mills en *In Bed with MeDinner*), Rob Loonhouse explica que, como no tiene tiempo para convertirse en un buen guitarrista, se las apaña fingiendo que lo es^[92]. Si eso no plasma a la perfección la máxima del punk de que «cualquiera puede hacerlo», que baje Satán y lo vea.

Un concierto en el Bandwagon de Samson, Iron Maiden y Angel Witch llamó la atención de Geoff Barton, periodista del *Sounds*, cuya crónica a doble página sobre el evento fue el momento clave de lo que el redactor jefe, Alan Lewis, describiría en el subtítulo como «La nueva ola del heavy metal británico». *Sounds* empezó a incluir un ranking de temas heavy metal, basado en lo que Kaye pinchaba y la gente le pedía en el Soundhouse^[93].

Esta notoriedad de las nuevas bandas heavies en un periódico musical de tirada nacional le dio un gran impulso al resurgimiento del heavy metal. La nueva ola del heavy metal británico fue poco menos que un renacimiento. Supuso un increíble estallido de actividad y creatividad que llevó al nacimiento de (literalmente) cientos de grupos por todo Reino Unido y el extranjero. Por fin había un movimiento que se enorgullecía de su vínculo con el nombre *heavy metal*. La actitud del «yo también puedo hacerlo», proveniente del punk, llevó al surgimiento de algunos de los mejores y más influyentes grupos de todos los tiempos, cuya repercusión directa sobre el heavy alcanza hasta la actualidad.

Los nombres asociados al NWOBHM nos dan una pista sobre la imaginación y la energía creativa que abundaba en el momento: Dumpy's Rusty Nuts, Bashful Alley, Ethel the Frog (de inspiración montypythonesca), los Tygers of Pan Tang (una alusión a la obra del escritor del género fantástico Michael Moorcock), Def Leppard, Tysondog, Praying Mantis, Quartz, Virtue y grupos con más gusto por el ocultismo como Angel Witch, Witchfynde, Witchfinder General, Cloven Hoof, Satanic Rites, Satan...

Los grupos de mayor éxito firmaron con sellos importantes: Iron Maiden con EMI (como también haría Saxon más adelante), Def Leppard con Vertigo... Pero sería una discográfica independiente la que definiría de verdad la nueva ola del heavy metal británico. Neat Records, con una gestión siempre un tanto caótica, surgió de un estudio de grabación. Propiedad de

David Wood, un doble de Benny Hill, Impulse Studio se había montado en la sala de descanso para los actores de un antiguo teatro de Wallsend, ciudad del Noreste célebre por parir al defensor de la selva tropical y gurú del sexo Sting. Financiándose en su mayor parte con los ingresos provenientes de una disco-móvil, Wood empezó a publicar discos de grupos que grababan en Impulse. El jazz iba a un sello que bautizó como Wudwink (con algunas excepciones reseñables que no eran jazz como los punkis locales Angelic Upstarts) y el folk, a un sello llamado Rubber Records. También sacó grabaciones en directo de cómicos. Los primeros grupos de Sting, Last Exit y Newcastle Big Band, sacaron respectivos discos en los sellos de Wood, igual que A Tribe of Toffs, cuya canción humorística *John Kettle is a Weatherman* —publicada por el sello Completely Different Records de Wood— llegó al número 21 en las listas de éxitos de Reino Unido en 1988.

Volviendo a 1979, el grupo de Whitley Tygers of Pan Tang grabó dos maquetas en Impulse Studio, una de las cuales llegó a manos de Geoff Barton en *Sounds*. Le encantó, y la reacción positiva que recibió la cinta en ese y en otros periódicos musicales hizo que Wood les ofreciera el lanzamiento de un sencillo en el sello recién creado Neat Records. Pero el heavy era algo nuevo para David Wood y, según lo que contó en la entrevista que le hicieron para el minuciosísimo libro *Neat Sc Tidy: The Story of Neat Records*, «envié a alguien a la tienda de discos para que preguntara cosas sobre el rock y el heavy metal».

Don't Touch Me There tuvo un éxito discreto y Neat siguió lanzando discos del mismo estilo heavy como *Name, Rank and Serial Number | You'll Never Get Me Up (In One of Those)*, de Fist y *Back to the Grind | Cheetah* de White Spirit. Wood cerró más tarde un trato con una de las mayores discográficas, la MCA, relativo a estos tres grupos, acuerdo que al final quedaría en nada para desgracia de todos.

Después llegaron Raven y Venom. Ambos sacaron disco con Neat y cada uno floreció a su modo. Los Raven se fueron de gira por Estados Unidos varias veces, incluso se mudaron allí una temporada. Y Venom... bueno, eso es harina de otro costal^[94].

Hay un cierto tufillo a perdedor en la mayoría de los grupos NWOBHM. Quedaron atrapados entre dos concepciones muy distintas de lo que era ser una banda heavy. Hasta principios de los ochenta, todos los grupos seguían el modelo de la industria musical. Incluso con la influencia del «háztelo tú mismo» del punk rock, los grupos seguían aspirando a firmar por un sello, hacerse famosos, vender mogollón de discos y salir en «Top of the Pops». El

EP que Def Leppard autoeditó era un medio para lograr un fin, no un fin en sí mismo. No luchaban por abanderar una nueva manera de hacer las cosas, sino que querían entrar en el sistema. Todavía no existía una escena alternativa en la que los grupos tocaran dándolo todo sin ganarse la vida necesariamente con ello. Hoy en día, incluso los miembros de grupos tan influyentes como Neurosis conservan sus trabajos aparte de la música para llegar a fin de mes; especialmente en una época en que se venden menos discos que antes. Pero a inicios de los ochenta o tenías éxito comercial o te sumergías en la oscuridad. Y a la mayoría de los grupos NWOBHM les sucedió lo último...

Parecía repetirse la vieja historia del éxito inicial, la interferencia de un sello importante y el paso a una oscuridad relativa. Pero tres grupos alcanzaron la velocidad de escape y se volvieron estratosféricos.

Saxon disfrutó de un éxito increíble a principios de los ochenta. Componían más himnos aún que Judas Priest, pero sus letras tenían una base mucho más popular: puede que fuera el primer grupo heavy que cantó sobre lo que significaba formar parte de un grupo heavy. Saxon ES UNO DE LOS NUESTROS. «Heavy Metal Thunder», de su segundo álbum, *Strong Arm of the Law*, habla de forma velada sobre la escena heavy, pero la canción «Denim and Leather» marca el momento en que el heavy metal adquirió conciencia de sí mismo. Nunca antes un grupo había hecho algo así: nadie había hablado sobre lo que de verdad significaba ser fan del heavy metal, de lo que costaba encontrar la música que te encantaba. Saxon es totalmente lo contrario a los grupos fardones que llenan estadios. En ningún momento se tuvieron por unos cracks, y ese espíritu humilde y auténtico no se veía desde los inicios de Black Sabbath.

Def Leppard empezó sonando como la mayoría de los grupos de la NWOBHM y entonces derivó hacia lo comercial. Y les fue de perlas. A ellos, me refiero: la música era un espanto pero vendieron muchísimos discos, hicieron las Américas y llenaron estadios por todo el mundo. El EP autopublicado con el que debutaron es bastante bueno. Pero lo que hicieron después es una bazofia.

En 1984, el batería de Def Leppard, Rick Allen, perdió su brazo izquierdo en un accidente de coche. En un acto de increíble lealtad que muestra lo buena gente que son, el grupo lo mantuvo como batería. Desarrolló una técnica única para tocar con varios pedales y sigue siendo un batería impresionante. El descomunal éxito que tuvo Def Leppard en Estados Unidos es lo que buscaba el resto de los grupos de la NWOBHM, aunque ninguno de ellos lo intentó con la misma garra, amén de que tal vez carecieran del

despiadado instinto comercial y del talento necesario para componer el tipo de canciones que millones de personas ansían escuchar. Ten en cuenta que la mayoría de los seres humanos son horribles, y que si millones de ellos quieren comprar tu obra... es que seguramente no es demasiado buena.

Muy destacable por su éxito y su habilidad musical —pero especialmente conocida por su ausencia total de penes— es la banda de Londres Girlschool, formada íntegramente por mujeres. Gozó de un gran éxito en los días de gloria de la NWOBHM, una época en la que los grupos femeninos de heavy eran poco más que una rareza. Demostrando su habilidad en sus propios términos, fueron cabeza de cartel en el festival de Reading de 1981. Asociadas para siempre con Motörhead, salieron de gira con Lemmy y compañía en varias ocasiones y sacaron un EP juntos con el nombre de Headgirl, en el que versionaban *Please Don't Touch* de Johnny Kidd and the Pirates, además de varias canciones de cada grupo. Girlschool siguen tocando juntas y saliendo de gira.

Iron Maiden se formó el día de Navidad de 1975, el mismo año que Motörhead, pero, como Judas Priest, tuvo que pasar media década para que publicaran un álbum oficial. Su maqueta —*The Roundhouse Tapes*— les dio la fama antes incluso de que tuvieran un sello. Su frustración con las discográficas, que les pedían que se cortaran el pelo y optaran por una estética punk, fue a más, y explica la actitud hostil que han manifestado hacia el punk desde entonces (a pesar de su antipatía hacia este movimiento, en sus primeros temas se aprecia la huella del punk e incluso del glitter rock).

Tras reemplazar a su cantante original, Paul Di'Anno, por Bruce Dickinson, un vocalista más preparado y de estilo más operístico, tuvieron un éxito a nivel internacional solo igualado anteriormente por Led Zeppelin. Tan extraordinario fue ese éxito temprano que Dickinson se sumió en una depresión al acabar su primera gira mundial. Había alcanzado todas sus ambiciones, como Alejandro Magno cuando, al contemplar la extensión de sus dominios, «lloró porque ya no había nada más que conquistar»^[95]. La única opción que les quedaba era empezar de nuevo, pero haciéndolo mejor y a lo grande. Puede que esa sensación de haberlo conseguido todo fuera lo que lo motivó a hacerse piloto de aviones comerciales y a convertirse en el piloto oficial de Iron Maiden, que es algo parecido a tener un batería con furgoneta...

En lo referente al sonido, Iron Maiden sigue bastante la línea de Judas Priest: depuran el sonido y rompen con el blues para que el resultado sea puro heavy que te cagas. Los temas de sus primeras canciones eran bastante

oscuros: hablaban de la depresión, el deterioro urbano y el aislamiento. Más tarde ampliarían el espectro a temas más épicos, míticos e históricos^[96].

En la actualidad, los Maiden siguen tocando en estadios de todo el mundo. Como Motörhead, tienen seguidores acérrimos, y no todos son metaleros. Son una marca que vende más camisetas que Topman y hasta tienen su propia cerveza, Trooper, que no está nada mal y además es vegana.

A pesar de su éxito arrollador, los Maiden siguen sin ser un grupo «que mole». Lo que me reconforta bastante, la verdad. El sitio web de noticias de humor *The Daily Mash* dio en el clavo con su artículo «Se demuestra que los fans de Iron Maiden son inmunes a la epidemia de obsesión por el aspecto físico»:

Les gustan las cosas por lo que son: no quieren demostrar nada al enseñar sus espaldas peludas y, cuando combinan tela vaquera con vaquero y riñonera no lo hacen como un guiño irónico. Los demás nunca conseguiremos disfrutar de nada al mismo nivel que ellos, porque nuestras estúpidas aspiraciones nos han convertido en auténticos memos.

La prensa musical ningunea una y otra vez a los Maiden. Por nosotros, vale. Que hablen todo lo que quieran del concierto de Coldplay en Glastonbury: nosotros leeremos lo que se dice de los Maiden en *Metal Hammer*... Siempre serán una especie de grupo marginal con un éxito masivo. El tema tabú de la industria musical. Jamás molarán de verdad. Pero siempre serán nuestros.

Y mientras los Maiden triunfan y mantienen vivo el sonido de la NWOBHM en los ochenta, la nueva ola del heavy metal británico evolucionaría una vez más hacia distintos subgéneros como el speed metal o el thrash. Como movimiento, la NWOBHM acabó de un modo un poco patético. Los gustos cambiantes hicieron que el público se sintiera atraído por las bandas thrash que empezaban a aparecer en Estados Unidos. La NWOBHM había cumplido con su misión y ahora podía desaparecer.

En el momento en que escribo esto, parece haber un despertar del interés por los grupos de la NWOBHM. Por una parte, es una reacción contra el sonido cutre del metal comercial y, por la otra (especialmente), la obra de la superestrella involuntaria del black metal Fenriz de Darkthrone, cuyo blog con el grupo de la semana tiene una influencia bestial en la escena alternativa del metal, y que además ha abanderado un movimiento contra los grupos sobreproducidos con *triggers* para batería en favor de un sonido más

orgánico, propio de principios de los ochenta. Aunque principalmente se debe a la moda post-postmodernista del siglo XXI de la juventud, que recurre a cosas pasadas de moda y nada molonas para reivindicar algo como *cool*.

La verdadera influencia de estos grupos, limitada geográficamente sobre todo a Gran Bretaña e históricamente comprendida entre 1979 y 1985, fue dual. Primero, vio cómo el heavy metal adquiría una entidad propia. Si bien el final de los años sesenta fue el caldo primitivo necesario del que surgiría el heavy metal, la última parte de la década de los setenta fue testigo de cómo los vástagos nacidos de ese caldo se valían por sí mismos. Por último, el heavy metal no era una mera descripción de un tipo de música rock: era un modo de vida, una comunidad. El heavy metal se escindió de la música comercial y empezó a funcionar en un mundo propio, en su propio ecosistema. Y segundo, la NWOBHM actuó de catalizador y dividió el heavy en nuevos subgéneros. Siguiendo la estela de la NWOBHM apareció el black metal, el thrash metal, el speed metal, el death metal, el doom metal y los millones de subcategorías que les siguieron.

Un grupo en particular fue el prisma que dividió el haz de luz. Venom.

5.

La primera ola del black metal

Puedes rastrear cualquier suceso hasta llegar al cúmulo de factores que lo desencadenaron y diseccionar las causas hasta el absurdo. Si Hitler hubiera sido un pintor de éxito, quizá jamás habría estallado la segunda guerra mundial. Si John Lennon y Paul McCartney no se hubieran conocido, la música basada en las guitarras no habría resurgido en los sesenta y Black Sabbath y, por ende, el heavy metal, no existirían. Y si no fuera por un campamento de verano en Benidorm y un plan de formación juvenil del gobierno británico, puede que no hubiéramos tenido black metal.

Entre 1979 y 1981, un adolescente llamado Conrad Lant trabajaba para Impulse Studio como parte del programa de oportunidades para jóvenes del gobierno conservador, según el cual el gobierno pagaba a los jóvenes de entre dieciséis y dieciocho años para que aprendieran un oficio en vez de darles un subsidio. El YOP (por sus siglas en inglés, *Youth Opportunities Programme*), como era conocido, y el YTS (*Youth Training Scheme*), su sucesor, fueron blanco de mofas durante todos los ochenta porque se decía que beneficiaba a lerdos que no valían para nada y obligaba a las empresas a tragar con ellos. Pero el programa sí tuvo resultados positivos, pues gente como Conrad — pronto conocido como Cronos— consiguió trabajo en empleos a los que de otro modo no habría podido acceder^[97]. Básicamente, Lant preparaba el té, hacía recados y hasta llegó a tirar por las escaleras un cubo de basura lleno de chatarra y con micrófono incorporado para el final del primer sencillo de los Tygers of Pan Tang, situándose así en pleno meollo de la nueva ola del heavy metal británico.

La NWOBHM había supuesto un gran estímulo para una escena cada vez más debilitada. Reavivó el interés por el heavy metal y le dio una inyección de vitalidad juvenil muy necesaria. El grupo que Conrad Lant acabó liderando dejaría una huella más significativa que ninguna de las otras bandas de la

NWOBHM en el heavy metal. Iron Maiden y Def Leppard conquistaron los estadios y las listas de ventas de todo el mundo pero, desde un punto de vista estilístico, lo que hacían no era nuevo. Los Venom eran más contundentes, rápidos, heavies y satánicos que ninguno de sus predecesores.

La historia de Venom está repleta de medias verdades, cambios de opinión, reescritura de episodios, discusiones y mierdas varias. La versión oficial dice que Venom surgió de tres grupos distintos: Guillotine, Oberon y Dwarf Star. El guitarrista Jeffrey Dunn dice que ninguno de los tres era una banda de verdad. Ni siquiera el grupo en el que se suponía que había tocado él... «Sobre los otros grupos... No tengo prueba alguna que demuestre que existieron», dice en el maravilloso libro *Neat & Tidy*.

El hecho es que tres *geordies*^[98] llamados Conrad Lant, Jeffrey Dunn y Anthony Bray se rebautizaron como Cronos^[99], Mantas y Abaddon, se echaron más cuero y pinchos encima que Judas Priest el día del orgullo gay e inventaron el metal extremo.

«Decidimos muy pronto que usaríamos nombres artísticos. Me parecía bastante patético que le cantáramos a Satán, a los demonios y a las fuerzas malignas y que luego tuviéramos unos nombres corrientes y molientes. No me convenía: necesitábamos unos nombres que encajaran con nuestras personalidades pero que, a la vez, impusieran y fueran demoníacos», dijo Cronos, tal como se cita en su sitio web «oficial».

Los Venom eran una nota totalmente discordante en la NWOBHM. No se parecían a nadie. Mientras que la mayor parte de los grupos entendía el heavy igual que la vieja guardia de bandas llenaestadios (aunque a una escala menor: fijaos en la cantidad de vocalistas que se inspiraron en la puesta en escena de Robert Plant), Venom optaba por una estética rompedora y sin concesiones. Todo era extremo. Su primer sencillo, *In League with Satan*^[100] | *Live Like an Angel (Die Like a Devil)*, tuvo el mismo impacto que si alguien tira un cóctel molotov en una fiesta. Eran abiertamente satánicos. La perspectiva sobre lo infernal de los Sabbath, lastrada por un cristianismo asustadizo y compungido, se veía reemplazada por el regocijo de tener a Satán como aliado. Para Venom, Ozzy era una decepción, porque cada vez que hablaba de Satán soltaba un «¡OH, NOOOOOOOOOOOOOO!»..

Ese era siempre mi problema con Ozzy. Empezaba a hablar de figuras oscuras y de repente lo estropeaba todo con un: «¡Dios, ayúdame!». ¡Vaya cagada! Se quedaban a un pasito de donde yo quería llegar con este grupo. Estábamos preparados para ir

más allá del horror de tres al cuarto de Black Sabbath.
(Cronos, **enlace a la web**).

Por primera vez, un grupo de metal se presentaba como «el malo». Puede que tuviera algo que ver su pasión por la lucha libre y la imitación del comportamiento de los villanos de este espectáculo; los malos. No le tenían miedo a Satán, sino que eran sus aliados, ¡estaban «in league with Satan»! Ozzy te alerta contra lo que vio, mientras que Venom te avisa: ¡ten cuidado con nosotros! «LOOK OUT! BEWARE! When the moon is high and bright!»^[101] Le cantaron a la violación, a la masturbación, a las enfermedades venéreas, a la prostitución... El satanismo ya es de por sí blasfemo. ¡Pero es que ellos, además, grabaron mensajes satánicos al revés!^[102]

Neat publicó el primer álbum de Venom, *Welcome to Hell*, en diciembre de 1981. Compuesto por temas que al principio solo iban a ser una maqueta, tenía una ferocidad tan salvaje que dividió a los críticos, aunque Geoff Barton le dio cinco estrellas en *Sounds* y lo describió como «muy probablemente el disco más heavy que jamás se haya puesto a la venta para el consumo del público».

Su sonido era lo más extremo oído hasta el momento: crudo, potente, pasado de vueltas... HEAVY. Su música quedaba apuntalada por un bajo que sonaba como una apisonadora, un efecto conseguido de modo fortuito cuando Cronos tuvo que hacerse cargo del bajo con poca antelación y lo tocó con el equipo de su guitarra. La distorsión de las guitarras es dura y la voz de Cronos suena como un Lemmy muy cabreado: la agresividad que le da a su ejecución jamás se había visto en ningún otro cantante de metal, y a lo que más se parece es al furioso gruñido de Cal, de Discharge. Si bien otros grupos de Neat creían que el estudio los limitaba, para Venom funcionó a la perfección. Ya desde su primer sencillo habían creado una atmósfera envolvente. Los grupos de black metal han buscado desde entonces un sonido *lo-fi*, que encaja a la perfección con el de este subgénero, donde la atmósfera supera a la perfección del sonido.

Su siguiente álbum, *Black Metal*, engendró el siguiente subgénero del metal. Muchos de estos micronichos del metal han sido bautizados por periodistas y han recibido su nombre algún tiempo después de su concepción. El caso del black metal, en cambio, es más claro: El 1 de noviembre de 1982, el álbum *Black Metal* marcó el inicio del black metal. Y ya está. Venom acuñó el término para diferenciarse del resto del heavy metal, que para ellos era una especie de pop flojete.

Al contrario de lo que suele ser normal, los Venom se hicieron famosos por NO dar conciertos. Decían que los locales corrientes eran demasiado pequeños para su espectáculo y rechazaban la mayoría de las ofertas. No obstante, se fueron de gira por América y Europa, y afirmaban que eran el mejor grupo de heavy metal independiente del mundo, lo que es un poco como afirmar que eres el mejor escritor de libros de humor sobre la historia del heavy metal del mundo... Bueno, sea como fuere, se fueron de gira con teloneros tan convincentes como Metallica o Slayer^[103].

En esa época, nadie se tomaba en serio a los Venom. Pero, y eso es todavía más importante, tampoco lo hacían ellos mismos. Tenían una actitud hedonista: animaban al oyente a que pactara con el diablo para que se uniera a la fiesta. La canción *Teacher's Pet* acaba con la bonita tonadilla tradicional «Get your tits out for the lads» (sácate las tetas y enséñanoslas), que hace las delicias de sacerdotes y tías solteras por igual. No todo el mundo captó que a ellos les daba igual lo que pensaran los demás. El grupo hardcore punk Black Flag fue telonero de Venom en Nueva Jersey. Henry Rollins, líder de la banda, los puso a caldo en su diario de la gira, *Get in the Van*:

Venom es un grupo flojo. En todos los sentidos. Es que ni saben tocar. Tienen a unos cuantos pipas, que son los que se lo hacen todo. Son muy poca cosa. Ojalá pudiera tocar más a menudo con estos grupos «heavies» de mierda. Nos mola aplastarlos. Si les quitas el maquillaje y las luces se quedan en nada. Vaya mamonada. Venom es una porquería. No se los cree nadie; son una broma. No sudan y seguro que tampoco follan.

Incluso hacía referencia a *Spinal Tap* diciendo que «esperaba que se pusieran a cantar *Sex Farm Woman* en cualquier momento». Pero, ay, con esta comparación el joven Henry se hace un flaco favor a sí mismo, porque demuestra que no ha entendido nada: A los Venom les iba la ironía. Mejor dicho: se pirraban por la ironía. Vaya, que prácticamente inventaron ellos la palabra. Aunque esa despreocupación por el qué dirán encaja a la perfección con los Venom, no se verá reflejada en el black metal que inspirarán. Lo que está bastante bien, porque la ausencia de humor de la segunda ola del black metal es lo que le da su atractivo único^[104].

Venom son importantes por varios motivos. Su sonido extremo llevó a la división del heavy metal en subgéneros. Después de ellos llegó el speed metal, el thrash metal, el death metal y, más directamente, el subgénero al que dieron nombre, el black metal.

La primera ola del black metal es, en gran medida, una clasificación retroactiva. Venom acuñó el término para distinguirse de los demás grupos heavies y ofrecer algo único pero, igual que pasó con la expresión *heavy metal*, el término no fue recibido con entusiasmo por los iniciadores de este sonido. Estas categorías no quedarían bien definidas hasta bastante más tarde.

Es posible remontarse a Venom como influencia directa y explícita sobre cualquiera que hiciera un heavy metal oscuro y extremo a principios de los ochenta: Metallica, Slayer, Possessed, Voivod... y luego le pasarían el testigo del black metal a un grupo que desarrollaría este género hasta volverlo irreconocible: Bathory.

Venom fueron los primeros, pero quienes de verdad influyeron en el estilo y en la puesta en escena en general del black metal actual eran vecinos de Noruega, su hogar espiritual. Los suecos Bathory eran principalmente el proyecto de un hombre, el vocalista y guitarrista Quorthon (Tomas Forsberg para los amigos). Aparecieron por primera vez en un álbum recopilatorio, *Scandinavian Metal Attack*, en 1984, y sus dos temas, increíblemente extremos, tuvieron un impacto enorme. Recibieron toneladas de cartas de sus seguidores. Volvieron a grabarlos para incluirlos en su primer álbum homónimo, pero dándoles todavía más intensidad y rapidez: el disco entero es un primer esbozo de lo que sería el sonido del black metal moderno. En los dos álbumes siguientes, *The Return...*, de 1985, y *Under the Sign of the Black Mark*, de 1987, perfeccionaron ese sonido hasta el punto de que el segundo de ellos es el mejor álbum de black metal de todos los tiempos^[105].

La imagen de Quorthon es increíble: sale en fotos echando fuego por la boca, vestido con harapos o luciendo un collar hecho con huesos de pollo. Lo copiarán hasta el infinito.

Bathory legitimó el concepto del grupo de black metal entendido como hombre-orquesta^[106]. Aunque recurrió a otros músicos (en especial a Jonas Åkerlund, que tocó la batería en el recopilatorio *Scandinavian Metal Attack* antes de dejarlo para abrirse camino como un exitoso director de cine)^[107], las notas que había en el interior de los primeros discos de Bathory solo mencionan a Quorthon y por eso caló la idea de que el grupo solo estaba formado por él.

Era la gente a la que no le gustábamos la que decía eso.
Nuestros seguidores también difundían rumores, pero de otro

tipo. Todo empezó porque cuando se hablaba de BATHORY aparecían mis fotos y mi nombre... pero la primera formación estuvo junta un año, principalmente porque éramos buenos amigos y porque ellos siempre encontraban sitios gratis para ensayar. Cuando la cosa se puso seria, después de grabar los dos temas para el recopilatorio *Scandinavian Metal Attack*, en enero de 1984, ya no pude seguir con ellos. ¿Qué sentido tenía estar con un bajista que solo sabía darle a la primera cuerda y con un batería que no sabía qué tocar? Y encontrar a dos tíos en el frío clima sueco que tuvieran buena pinta, captaran el rollo y supieran componer era prácticamente imposible. En Suecia, todo el mundo ha tenido acceso a una buena educación y no hay nada por lo que luchar en el rock. La gente preferiría cortarse el pelo para no perder su puesto de trabajo o quedarse en casa para cuidar a su novia enferma antes que ensayar. No tenía sentido que continuaran en el grupo, por eso acabábamos echándolos. Siempre hay nombres nuevos. No queremos confundir a los fans ni que piensen que esto durará poco. Por eso nunca publicamos fotos. Y como parece que este halo de misterio hace que la gente se interese más por el grupo, nosotros seguimos el juego.

Esta hipocresía es el sello distintivo de Bathory:

—¡No me puedo creer que todo el mundo diga que somos un proyecto de un solo hombre! ¡Lo dicen porque nos odian!

—¡No, lo dicen porque en los créditos de los discos solo sales tú!

—¡QUE NO! NOS ODIAN Y PUNTO.

En realidad, Quorthon no se deshizo de los demás músicos hasta su sexto disco, *Twilight of the Gods*. Sin embargo, es innegable que él era la fuerza creativa que había detrás del grupo. El que manejaba el cotarro. El pez gordo. El mandamás^[108]. Al tiempo que se hacía el sueco y daba por buena la creencia de que él era el que lo hacía todo, Quorthon también negaba la (clarísima) influencia de grupos como Venom, Slayer y, más tarde, Manowar^[109]. Sin embargo, Jonas Åkerlund contradice esto y afirma que sobre todo recibieron la influencia de Venom.

—Es increíble que todo el mundo diga que Venom influyó en nuestro grupo.

—Bueno, es que suena casi igual. Y las canciones tienen los mismos títulos. Y algunas letras hasta se repiten. Y son la única banda que sigue el mismo estilo que vosotros.

—NO. TODO EL MUNDO NOS ODIA.

Posiblemente para eludir cualquier acusación de trato preferente, Quorthon también negó la existencia de algún vínculo entre él y el dueño de Typhon Records, que le dio a Bathory su primera oportunidad en el recopilatorio *Scandinavian Metal Attack* y después creó un sub sello especializado, Black Mark Productions^[110]. El vínculo era que el dueño del sello —Börje Forsberg — era su padre.

—No me puedo creer que todo el mundo diga que tengo algo que ver con el sello discográfico.

—Pero ¿el dueño no es tu padre?

—CÁLLATE, TODO EL MUNDO ME ODIA, ME VOY AL JARDÍN A COMER GUSANOS.

Aunque la influencia de Venom es obvia, Quorthon desarrolló el sonido de Bathory y, en los primeros tres discos, lo acercó considerablemente a lo que sería el black metal moderno. El sonido es crudo, pero mucho menos rock and roll que Venom y bastante más atmosférico. Y luego está la voz... A diferencia de los bramidos roncós y guturales de Cronos, la voz de Quorthon es un grito de dolor. En 1984 era sin duda el sonido vocal más extremo jamás oído en una banda de metal. Prácticamente todos los grupos de black metal que vinieron después de Bathory adoptarían este enfoque.

Al llegar a su tercer disco, Bathory había dado un paso más allá del terreno conocido por sus influencias y se había convertido en algo mucho más sombrío e incluso aterrador. Con *Under the Sign of the Black Mark*, Bathory probablemente fuera el primer grupo que de verdad consiguió lo que quería Black Sabbath: hacer un disco que diera tanto miedo como una película de terror.

Como los demás pioneros de verdad del heavy metal, la inquietud artística de Quorthon era insaciable y se alejó del sonido primitivo del black metal para llegar a algo bastante diferente. Estaba disconforme con la etiqueta *black metal* y con cualquier otra en general. En una entrevista con *Metal Forces*, en 1987, afirmó lo siguiente:

Creo que es un grave error ponerle etiquetas a la música de un grupo porque debería permitirse a la música que hablara por sí misma. Qué más da que lleves huesos de pollo, cuero con tachuelas, pinchos o cruces invertidas: tu modo de vestir no tiene nada que ver con la música. Lo que quiero decir es que no tocas mejor por llevar cuero y tachuelas, ¿a que no?

Su cuarto álbum, *Blood Fire Death*, es más melódico, épico y heroico, y sus letras tratan temas como el paganismo o los vikingos. Después, con *Hammerheart* se inventa de verdad el viking metal. Volveremos a ello más adelante.

Quorthon murió de una insuficiencia cardíaca en 2004. Dejó tras de sí un legado en el metal extremo que muy pocos han podido igualar^[111].

Uno de los que sí pudo hacerlo fue Tom Gabriel Fischer, un hombre único y fascinante. Conocido por los metaleros como Tom G. Warrior, Fischer tuvo una infancia horrenda. Con un padre ausente, fue criado solo por su madre, y a los siete años se quedaba solo en casa durante largos periodos mientras ella introducía diamantes y relojes de contrabando en «países del tercer mundo». Tuvo que cuidar solo de los gatos de su madre —llegó a tener noventa—, cuyas heces hacían que su hogar fuese prácticamente inhabitable. Como siempre iba sucio y apestaba, sus compañeros de clase, sus vecinos y hasta sus profesores se metían con él, lo maltrataban y le hacían la vida imposible.

Debido a esto, se volvió misántropo hasta la médula y quedó marcado para siempre como alguien que vive al margen de la sociedad. Hay muchos en el heavy metal que adoptan esta actitud como una pose, pero en el caso de Fischer es cien por cien real. Se sintió atraído hacia la música más oscura que supo encontrar, como válvula de escape y evasión, y sintió el profundo deseo de crear su propio sonido heavy metal: el más lúgubre y heavy que fuera capaz de conseguir. Su infancia, además, lo dotó de una determinación tal que no solo lo ayudaría a superar sus severas limitaciones geográficas y económicas, sino que también le permitió producir música con una visión increíble.

Fischer vivía en un pueblecito de las afueras de Zúrich, y los primeros grupos que fue capaz de formar en esta escena musical un tanto asfixiante no satisficieron sus necesidades. Estaba tan adelantado a su tiempo que solo halló una persona que compartiera su idea de tener el grupo más oscuro y heavy de todos: Urs Sprenger. Se rebautizaron como Tom G. Warrior y Steve

Warrior, fingiendo ser hermanos, y empezaron a crear música bajo la influencia de Venom, Motörhead, Discharge y la NWOBHM.

Con el tiempo encontró al grupo de locos por el metal que necesitaba y nació la primera formación de Hellhammer. Y si la brutal infancia de Fischer te parecía poco heavy, ¡que sepas que ensayaban en un puto búnker nuclear! ¡Que encima se llamaba *Grave Hill*^[112] ¡Y que estaba bajo una guardería! Bueno, dos de tres no está mal...

Cuando consiguieron dar con un batería que les gustara, grabaron una maqueta. Dos maquetas, de hecho. En la primera, *Death Fiend*, aparecían sus primeros temas, mientras que en la segunda, *Triumph of Death*, salían los últimos. Descartaron la primera y lanzaron la segunda.

El sonido de estas grabaciones es extraordinario. Se grabaron en un ocho pistas portátil en su sala de ensayo barra búnker. El resultado es tosco y a ratos poco profesional, y el estilo es primitivo, con un tempo comedido y la energía adolescente de un grupo desesperado por derribar a lo bestia cualquier barrera. A pesar de todas esas limitaciones, los temas están preñados de sentimiento.

El ingeniero de sonido, un amigo del padre de Fischer, se burló de ellos durante la grabación (y al parecer también después y por siempre jamás). Más significativamente —y del mismo modo que sucedió con Black Sabbath solo trece años antes—, a Hellhammer los hizo trizas la prensa musical. Las críticas de la cinta fueron atroces. Hasta la *Metal Forces* de Bernard Doe, revista que apoyaba con vehemencia la causa del metal extremo inicial de grupos como Exciter o Slayer, vilipendió la maqueta.

A mí me gusta el metal muy potente —y que no os quepa duda: Hellhammer son MUY potentes, ¡consiguen que Venom parezcan los Bee Gees!—, pero en algún lugar hay que poner el límite, ¿no?

¿De verdad, Bernard? ¿Tú crees?^[113] Este varapalo por escrito molestó tanto al grupo que prometieron no tocar jamás en Reino Unido. Por suerte cambiaron de opinión años después.

Se sucedieron más cambios en la formación: echaron a Steve Warrior sencillamente por no saber tocar bien su instrumento. Lo reemplazó Martin Eric Ain.

Mientras tanto, empezaba a correrse la voz... Las críticas negativas consiguieron llamar la atención de chiflados con ideas parecidas y pronto Hellhammer recibió un aluvión de correspondencia. La red de grabaciones

piratas los dio a conocer todavía más. Al poco, el interés generado bastó para despertar la atención de un nuevo sello discográfico: Noise. Les ofrecían un contrato a cambio de producir una maqueta mejor. *Satanic Rites* fue un avance respecto de las grabaciones anteriores, pero sigue destacando por su inconfundible crudeza. Pero consiguieron el contrato y grabaron el EP *Apocalyptic Raids*.

La prensa seguía odiándolos. Como les fastidiaba que tuvieran tan buena acogida, decidieron cargárselos...

Pero Hellhammer no se moría. Porque el grupo tiene dos historias. La primera es bastante sombría. Lastrado por problemas personales, limitado por objeciones familiares y laborales y al final destripado por la prensa musical de la que tanto había dependido, el grupo parecía estar sumido en el fracaso más absoluto... pero la influencia y la fama de Hellhammer no hicieron sino crecer. Cuando estalló la segunda ola del black metal, ellos ya eran parte incontestable de la historia del metal extremo.

No fue solo la música lo que hizo que Hellhammer se convirtiera en un grupo de culto, sino su compromiso incondicional. Eran unos fanáticos: ¡sacaban boletines antes de haber grabado una sola nota e incluso le tiraron a Venom una cinta con su maqueta en plena conferencia de prensa! Preparaban sesiones de fotos en un esfuerzo por ofrecer el lote completo. Lo vivían: se embutían en cuero y pinchos en los ensayos y pintaban con espray las guitarras y los amplificadores para darles un toque más siniestro. Tenían una base local de seguidores muy leales. No es difícil entender por qué las bandas de la segunda ola sentían tanta debilidad por ellos, en contraposición al rechazo que manifestaban por el death metal de alta fidelidad. La crudeza de las grabaciones de Hellhammer supuso una gran inspiración para ellos. Y la falta de formación musical en sus principios acabó derivando en que crearon un estilo propio: le dieron muchas vueltas al tipo de música que querían producir y optaron por la innovación en vez de por la imitación. Ese estilo tan extraño y parco es inconfundiblemente propio.

Pero Fischer y Ain querían más. Después de dar por finiquitado el proyecto Hellhammer, pasaron una agitada noche en vela planeando cómo sería su próximo grupo, además de ideas para TRES álbumes elaboradas hasta el más mínimo detalle: material gráfico, letras, música... Ese grupo sería Celtic Frost.

Lanzaron un comunicado de prensa para anunciar la muerte de Hellhammer y otro para presentar su ambicioso nuevo proyecto, en el que se incluían títulos de canciones que todavía no habían escrito. Por suerte, su

sello les siguió el rollo y les garantizó la continuación del contrato que tenían con Hellhammer.

Celtic Frost retomó el hilo que el proyecto anterior había dejado, a pesar de sus esfuerzos por distanciarse de Hellhammer^[114]. *Morbid Tales* es básicamente Hellhammer pero con más nivel. Fischer afirma que: «Nuestra meta principal era escapar de las restricciones que nos imponía el black metal. Los temas de nuestras letras iban mucho más allá».

En el transcurso de sus tres álbumes, Celtic Frost se transformó radicalmente. Cada uno de los discos tenía algo nuevo. Experimentaban sin cesar, totalmente reticentes a quedarse dormidos en los laureles. En *To Mega Therion*, el dominio musical y la producción alcanza nuevos niveles, y su tercer álbum, *Into the Pandemonium*, es una obra de arte revolucionaria, magnífica, difícil y de gran alcance.

Aunque el legado de Hellhammer siempre los persiguiera y tardaran años en quitarse de encima la mala fama, Celtic Frost acabaría teniendo una influencia determinante en el metal extremo. Y eso a pesar de que lo siguiente que hicieron fue malísimo. Pésimo.

Algo pasa con Escandinavia y el heavy metal. Finlandia tiene el mayor número de grupos de metal del mundo per cápita. Suecia no le va a la zaga y produce el mejor death metal de largo. Noruega es sinónimo de black metal. La excepción a la norma es Dinamarca, que no ha hecho una mierda por sacar un grupo decente. Bueno, una cuarta parte de Metallica y los Mercyful Fate.

Mercyful Fate, algo así como un miembro honorario de «los cuatro grandes» del black metal, tiene un sonido más elaborado y melódico que Venom, Bathory o Hellhammer. Lo que los distinguió de cualquier otra banda heavy de principios de los ochenta fue su compromiso serio y sin complejos con el satanismo. Mientras que Venom lo decía de boquilla, King Diamond, el líder de Mercyful Fate, era miembro numerario de la Iglesia de Satán de Anton LaVey, además de amigo personal de este. Su satanismo era sincero, comparado con el enfoque más intrascendente que le daban los Venom o con la noción de satanismo como metáfora de Bathory y Hellhammer. Su interés por el ocultismo era auténtico.

Musicalmente, los Mercyful Fate le deben mucho a Judas Priest: tocan con dos guitarras y cantan con falsete, aunque, si bien Rob Halford utiliza ambos extremos de su espectacular registro vocal, King Diamond siempre se queda en el registro agudo, lo que les da un estilo característico y polémico a la vez. (Atención, alerta: a mí no me gusta. Ya, ya lo sé: se me empieza a ver el plumero).

En cualquier caso, los Mercyful Fate tienen una gran influencia sobre la escena noruega y siguen siendo relevantes y enormemente populares.

Los cuatro grandes de la primera ola del black metal ya no son lo que eran. Venom se ha dividido en dos frentes rivales: Venom, capitaneado por Cronos, y Venom Inc., que agrupa al resto de la formación clásica, abanderada por Tony Dolan, alias «Demolition Man» (que grabó cuatro álbumes con una versión de Venom en la que no estaban ni Cronos ni Mantas, entre 1989 y 1992, además de ser líder de la genial banda Atomkraft). Venom no ha desaparecido como tal, pero son una fuerza dividida.

Bathory apostó por el viking metal y Quorthon —mostrando un gran egoísmo por su parte— se murió. Hellhammer pasó a ser Celtic Frost y se alejó de la crudeza del sonido black metal para adentrarse en terrenos más experimentales. Se volvieron *glam* y se separaron: Tom crearía el grupo de metal industrial Apollyon Sun. En 2001 volverían a juntarse y sacarían un disco de puta madre. Después se separarían otra vez y Warrior formaría Triptykon, un grupo cojonudísimo al que tienes que escuchar ya mismo. Los Mercyful Fate también se separaron y King Diamond siguió en solitario con un estilo bastante parecido.

Pero este puñado de grupos no eran ni de lejos los únicos que hicieron black metal antes de que llegaran los noruegos. La llama negra ardía con fuerza prácticamente en todo el mundo.

En mayo de 1984, el grupo alemán Sodom lanzó un pepinazo bestial llamado *In the Sign of Evil*. La voz extrema, el sonido como una sierra eléctrica de las guitarras y el ritmo frenético les hacen más heavies que Venom y más dentados que la mayoría de los grupos de *black metal*. Su siguiente álbum, *Obsessed by Cruelty*, mantiene el mismo estilo. Después tomaron otro rumbo y en sus últimos años fueron un referente del movimiento thrash metal alemán, ¡pero sus primeros trabajos siguen siendo muy influyentes! Su oscura reputación recibió un valioso espaldarazo del primer cantante de Mayhem, Per Ohlin, alias «Dead», que llevaba una camiseta de Sodom en casi todas sus fotografías. El capo del black metal noruego, Euronymous, bautizó su sello como «Deathlike Silence» por la canción de Sodom.

Los trabajos que tenían los miembros de Sodom eran todavía más heavy metal que los de Black Sabbath. Montaron un grupo para no tener que seguir

TRABAJANDO EN UNA MINA DE CARBÓN. ¡Ellos se llevan el gato al agua en esta competición de trabajos que parecen sacados de la Revolución Industrial!

A menudo, los grupos más ingeniosos y originales del heavy metal vienen de escenas musicales aisladas geográficamente. Como no experimentan la homogeneización de las escenas más grandes —los grupos no pasan por ahí en sus giras ni influyen en todo el mundo por igual—, los músicos de lugares más remotos tienen que apañárselas para divertirse a su manera, al igual que hicieron los británicos durante la guerra. Brasil es un ejemplo perfecto. En 1985, Belo Horizonte tenía una escena black | thrash metal muy fértil de la que había surgido Sepultura, Sarcófago, Vulcano y Mutilator. Como en el caso de Sodom, las primeras grabaciones de Sepultura son thrash crudo y tenebroso. *Bestial Devastation* es genial, primitivo y muy heavy. Su siguiente álbum, *Morbid Visions* (el título le debe bastante a *Morbid Tales*, de Hellhammer), tiene una producción más ligera, pero igual de efectiva. El vocalista original de Sepultura, Wagner Lamounier (alias «Antichrist») se las piró | lo echaron^[115] antes de que pudiera grabar con ellos, pero después creó Sarcófago, un referente importantísimo. Las letras hablaban de blasfemia (en un tosco inglés) y se enmarcaban en un sonido thrash metal tocado de manera primitiva, grabado con crudeza y más oscuro que los retretes del averno. La carátula de su primer disco, *I.N.R.I.*, tuvo una gran influencia en la estética de la escena black metal noruega, especialmente en el uso de un maquillaje siniestro que acabaría evolucionando al maquillaje cadavérico en blanco y negro que definiría el género. El inglés rudimentario de sus letras les da un punto fascinante de tosquedad y nos regalará la frase de culto más imperecedera del black metal: «IF YOU ARE A FALSE DONT ENTRY!»^[116].

A principios de los ochenta, los pioneros del black metal hicieron que saltaran chispas... Unas chispas que más tarde provocarían una gran llamarada.

A blaze...

... in the Northern...

... sky^[117].

6.

El ascenso del thrash metal 1981-1989

Adrenaline starts to flow! You're thrashing all around!

Acting like a maniac! WHIPLASH!

METALLICA, *Whiplash*^[118]

El thrash metal es el hermano pequeño adolescente del heavy metal. Está en plena pubertad, tiene la cara marcada por el acné y es hiperactivo; además, acaba de zamparse un montón de caramelos, se ha puesto hasta el culo de refrescos, ha visto una película sobre la guerra nuclear y está acribillando a preguntas a la novia de su hermano mayor: «¿Alguna vez has visto un muerto? ¿Has visto lo que les pasa a los cadáveres en una guerra nuclear? Una vez me tiré un pedo, eructé y estornudé a la vez y Colin Beverley de mi colegio dice que si haces eso la puedes palmar. ¿Te vas a dar el lote con mi hermano?».

Hacia 1981, el heavy metal seguía buscando incesantemente lo extremo. Y esta búsqueda tomó un desvío muy fértil. A raíz de la movida satánica de Venom, surgió de las sombras de la nueva ola del heavy metal británico un puñado de grupos que, embriagados por la velocidad y radicalidad de aquel sonido, quisieron llevarlo a su extremo^[119]. Estos adolescentes entusiastas y creativos estaban desperdigados por todo el planeta. Adictos a lo extremo, sus colecciones crecían con cada disco heavy que cayera en sus manos: Motörhead, Judas Priest, Iron Maiden, Diamond Head, Tank, Tygers of Pan Tang... acompañados de punk cañero británico y hardcore estadounidense: Black Flag, Dead Kennedys, GBH, D.R.I., The Exploited y Discharge, los más influyentes de todos. De esta suma de influencias surgió el thrash metal. Un movimiento heavy arrogante, rápido como un relámpago, agresivo e

inequívocamente adolescente. Dominado por Metallica, Slayer, Megadeth y Anthrax o «los cuatro grandes del thrash metal», como son conocidos (aunque en realidad hay cientos de grupos más que también son dignos de elogio), se convertiría en el subgénero más prolífico y exitoso del heavy metal; dominaría la escena durante casi toda la década y pariría al mejor grupo heavy. Y, por primera vez en la historia del género, el centro de este nuevo movimiento no estaba en Reino Unido, sino en Estados Unidos, una mudanza que lo alejaría para siempre de la cuna del heavy metal.

La influencia de la NWOBHM en el heavy metal estadounidense llegó a través de canales indirectos. Antes de la irrupción de Iron Maiden en 1982, la NWOBHM había tenido una resonancia relativamente pequeña en la escena musical estadounidense. Aunque los Maiden y Venom eran muy populares en Europa (no olvidemos que Mantas dijo que Venom era «el mejor grupo de heavy metal independiente del mundo»), nadie los distribuía en Estados Unidos. Dependían de friquis obsesivos como Lars Ulrich^[120], de Metallica, y Scott Ian, de Anthrax, que rebuscaban discos de importación en las tiendas o los pedían por correo (igual que cuando John Lennon y Keith Richards les compraban oscuros discos de blues estadounidense a los marineros que atracaban en los muelles de su zona, veinte años atrás). Vérselas y deseárselas para encontrar música parece ser el rasgo distintivo de muchos pioneros^[121].

Los orígenes del thrash ya están presentes en algunos de los primeros temas heavies, como estas dos canciones de Black Sabbath: Children of the Grave tiene un patrón que no está nada mal y Symptom of the Universe tiene un riff con palm-mute que es un precursor directo del sonido característico del thrash:

¡PAM PAM PAM PAM PAM PAAAAAM!

¡PAM PAM PAM PAM

PAM PAM PAM PAAAM PAAAAAAM!

Judas Priest fue el primer grupo heavy en tocar realmente rápido, alcanzando una velocidad endiablada en canciones como *Exciter*, *Hell Bent for Leather* y *Rapid Fire*. Introducen el palm-muting en *Victim of Changes*; una técnica de guitarra que es la piedra angular del thrash metal. La influencia que tendría posteriormente el thrash en Judas Priest es muy evidente en su tema de 1990 *Painkiller*^[122], Pero fue el álbum que sacó Motörhead en 1979, *Overkill*, y en especial la primera canción que da nombre al disco, con la entrada del doble bombo, lo que creó el patrón inicial de lo que sería el thrash metal. Los

baterías de jazz ya usaban el doble bombo desde principios de los sesenta, pero fue el batería de Motörhead «Philthy Animal» Taylor quien lo incorporaría al heavy y le daría ese sonido tan inconfundible a la batería en el género^[123].

Motörhead tuvo una influencia directa en todos los grupos iniciales de thrash, pero es que además propició la creación de dos bandas intermedias que, a su vez, serían decisivas para darle forma al subgénero.

La primera era Discharge. Después de Venom y de Motörhead, este es el grupo que más veces aparece cuando los precursores del metal extremo hablan de sus influencias^[124]. Discharge, un grupo creado en 1977 en Stoke-on-Trent, cantaba como una almeja entre sus coetáneos punkis. Su primer disco, *Hear Nothing See Nothing Say Nothing*, de 1982, es un durísimo muro sónico, mucho más agresivo que cualquier cosa grabada por grupos del estilo de los Clash o los Sex Pistols. En torno a ellos y a otros dos grupos, The Exploited y Charged GBH, se forjó una escena musical a la que se llamó «UK82» para distinguirla de la del punk del 77, de sonido más comercial. Dicha escena, junto con la presencia de grupos más experimentales como Amebix, tuvo un efecto sísmico en la noción de lo que se convertiría en el thrash metal.

Los temas sociales y políticos de las letras de Discharge también serían copiados por sus vástagos thrash. Su interés por la guerra nuclear, en especial (con su emblemático *sample* del desgarrador documental *The War Game* de la BBC), tuvo una gran influencia en ellos. Probablemente, la paranoia nuclear sea la principal preocupación que se refleja en los temas de thrash metal.

Los Discharge incluso parieron un género propio: el *d-beat*, llamado así por su característico aporreo a lo Motörhead de la batería^[125]. Un montón de grupos empezó a imitar el sonido de Discharge, y casi todos se las apañaron para ponerse de nombre *dis* seguido de algo más. La gran escena *d-beat* en Suecia fue una parte importante de lo que acabaría siendo el death metal sueco, con grupos como Anti Cimex y Mob 47. Mientras el punk del 77 influyó a la NWOBHM a la hora de escribir temas más sencillos y de autoeditar sus discos, la influencia de la segunda ola del punk británico en el heavy conllevó un increíble aumento de la velocidad, la agresividad y la conciencia política.

El segundo precursor del thrash influido por Motörhead fue Venom. Hay quien dice que Venom es el primer grupo de thrash. Para no liarnos, vamos a dejar a Venom en su casilla de género creada por ellos mismos y vamos a llamarlo black metal. Los candidatos que tienen más puntos para ser el primer

grupo de thrash metal vienen de Canadá. Se juntaron en 1978 con el nombre de Hell Razor. Más adelante se pusieron el nombre de la canción homónima de Judas Priest y se convirtieron en Exciter. En 1980 grabaron una maqueta y, en agosto de 1982, su primer disco, que saldría a la venta en enero de 1983. Así pues, un claro ganador... Pero, ah, esperad. Todo esto se complicaría con la aparición de un nuevo término para definir el género, porque un puñado de gente cree que Exciter no es thrash, sino SPEED METAL.

¿Y ahora qué pasa?

Bueno, pues eso: que hay una gente muy chungu por ahí que dice que el speed metal y el thrash metal son lo mismo. ¿Se puede ser más tonto? El speed metal y el thrash metal se parecen como un huevo a una castaña. No tienen nada que ver. El speed metal es muy rápido y más agresivo que la NWOBHM. Su clave es la velocidad. El thrash metal, en claro contraste, es muy rápido y ligeramente más agresivo que el speed metal. Su clave es la «velocidad». ¿A que está claro?

Casi todos los que intentan justificar que el speed metal es una categoría independiente ponen como ejemplo a grupos que para mí son claramente thrash. Hay quien dice que el speed metal es más melódico. Pero el thrash también usa la melodía, aunque quizá no tanto. Tal vez tiene algo que ver con que el grupo sea de Canadá. A decir verdad, nadie lo sabe a ciencia cierta y quien diga que lo sabe miente como un bellaco. Y, además, seguro que es racista.

Así pues, con Exciter como primer grupo thrash, por lo menos en lo relativo a la publicación de discos, ¿quién vino después? Exodus se formó en 1979, pero los cambios en la formación y los problemas con el material gráfico (¿?) impidieron que sacaran un álbum completo hasta 1985. Lo siento, chavales, os habéis quedado fuera. Y luego llega un pequeño grupo de L. A. que responde al esotérico nombre de Leather Charm y que más tarde se convertirá en Metallica, un grupo tan conocido que le suena hasta a tu abuela.

La historia de Metallica está muy bien documentada. Lars Ulrich era un chaval danés rico con un futuro muy prometedor como jugador de tenis profesional, siguiendo la estela de su padre. Después de mudarse a Estados Unidos, Lars se obsesionó con la nueva ola del heavy metal británico y aprendió a tocar la batería. Conoció a Lemmy y se hizo colega de los Motörhead después de seguirlos durante su gira por California. Viajó a Reino Unido, siguió la gira de los Diamond Head (incluso llegó a dormir en el suelo de la habitación de Sean Harris) y regresó a L. A. decidido a montar su propia banda.

Metallica debe agradecerle en gran medida su existencia a un amigo de Lars, Brian Slagel, que hacía fanzines y era un loco del heavy. Como una extensión de su actividad, decidió sacar un álbum recopilatorio que representara el sonido de la escena heavy alternativa californiana. Lars preguntó si podía meter un tema en el disco. El único problemilla de Lars era que todavía no tenía grupo...

Por aquel entonces, el vocalista y guitarra rítmico James Hetfield había tocado en varios grupos: en Obsession, que versionaba temas de Sabbath, Led Zeppelin y Deep Purple, y en Syrinx, que versionaba a Rush. Después llegó Phantom Lord (¡vaya nombre molón!), que se convertiría en Leather Charm (¡vaya nombre de eme!) y escribiría algunas canciones originales, como *Hit The Lights*, que sería la semilla de la que nacería Metallica. En 1981, Lars hizo una prueba para entrar en Leather Charm, pero le dijeron que no porque lo hacía de pena. Sin embargo, después de regresar de su año sabático con la nueva ola del heavy metal británico y habiéndose asegurado un tema en el álbum recopilatorio que preparaba Slagel, Lars volvió a llamar a Hetfield, ahora con el aliciente del disco. Los Leather Charm se habían dado un respiro al quedarse sin batería. James y Lars lo probaron de nuevo, cambiaron el nombre a Metallica y grabaron una versión primitiva de *Hit the Lights* para el recopilatorio en un cuatro pistas Tascam: Lars a la batería, James a cargo de voz, bajo y guitarra rítmica. Un guitarrista llamado Lloyd Grant les hizo un solo y le pasaron la cinta a Brian Slagel justo a tiempo para que la incluyera en el disco.

Metal Massacre #1 apareció en junio de 1982. Se vendió una cantidad sin precedentes de discos y consagró a Metallica (o «Mettallica», como aparece en su primera edición) como el grupo más rápido jamás oído. El tema se volvió a grabar para la segunda edición; esta vez con un nuevo guitarrista principal, Dave Mustaine, y con Ron McGovney al bajo. Esta versión es más rápida que la primera y tiene más garra.

Después llegaron los directos, al principio con Hetfield solo al micro. Su segundo bolo, conseguido gracias al contacto que tenía Ron McGovney con los Mötley Crüe, fue en el Whiskey A Go-Go como teloneros de los míticos Saxon de la NWOBHM. Grabaron varias maquetas y una de ellas —*No Life 'Til Leather*— despertó el interés de quienes se intercambiaban cintas a escala internacional, y Metallica empezó a tocar ante un público más numeroso en la zona de Los Ángeles y especialmente en San Francisco.

Si el núcleo geográfico del heavy metal está en las West Midlands, el núcleo geográfico del thrash metal está, sin duda, en el puñado de pueblos y

ciudades que conforman el área metropolitana de la Bahía de San Francisco.

La decimonovena actuación de Metallica tuvo lugar en el Stone de San Francisco. Les sorprendió enormemente la cantidad de gente que se congregó y su entusiasmo. Era la primera vez que el público se sabía sus letras; nada que ver con la chusma de Los Ángeles, que prefería el pop glam de mierda de grupos como Mötley Crüe al sonido extremo sin adulterar de Metallica. La Bahía de San Francisco ya era el hogar de algunos inadaptados de mentalidad afín que formaban parte de una floreciente escena de metal extremo.

Cuando Ron McGovney, su bajista, se marchó (o lo echaron, según la versión que te creas), su candidato favorito para reemplazarlo, Cliff Burton (del grupo Trauma, del área de la Bahía), accedió a sustituirlo a condición de que el grupo se mudara a San Francisco. Fue una decisión muy fácil. Cliff era el mejor bajista que habían visto jamás y la escena del área de la Bahía era su hábitat natural. De modo que lo empaquetaron todo en la furgó y se marcharon al norte.

La escena thrash del área de la Bahía estaba hecha por y para los chavales, y puede que fuera la primera de este tipo en el heavy. Siguiendo el ejemplo de la escena hardcore punk, no había distinción entre el grupo y el público. Todo el mundo se conocía y todo el mundo era un pirado del heavy. El grupo thrash más destacado de la zona era Exodus. La banda había iniciado su andadura en 1979 —con Kirk Hammett, más tarde guitarrista de Metallica— pero no consiguió lanzar un álbum hasta 1985, viéndose privado del estatus de «grupo influyente» que recibirían otros grupos que sacaron disco entre el 83 y el 84 (aunque la influencia de sus conciertos y sus maquetas en otros grupos thrash más importantes es innegable, nunca alcanzaron la popularidad de «los cuatro grandes»).

La escena musical guitarrera en California a principios de los ochenta era muy variopinta. El panorama radiofónico estaba dominado por los grupos de rock para adultos excesivamente producido, como Boston o REO Speedwagon.

El grupo más importante que saldría de California a finales de los setenta sería The Eagles. Que no está nada mal, es verdad, pero no vendría a ser la banda sonora de tu rebelión juvenil. En el otro extremo estaba el movimiento alternativo hardcore punk de la Costa Oeste, marcado por el predominio de los incomparables Black Flag y la ira politizada de los Dead Kennedys, que infundieron juventud, energía, velocidad, agresividad y, lo que es más importante, una filosofía underground del «háztelo tú mismo» que evitaba pasar por un sello normal y conseguir un agente para poder triunfar. Black Flag se pasaba semanas pegando flyers con cola casera para hacer

autopromoción de sus bolos en unas maratónicas jornadas de diez horas, sustentadas por la montaña de comida con la que llenaban la bandeja (no el plato) en los bufés autoservicio. Su compromiso con la música era total: hacían las cosas a su manera y tan bien como sabían. Es sabido que incluso ensayaban el día de Navidad. Hacer música era un fin en sí mismo: no buscaban la fama ni el dinero. Renegaban de la autoridad, eran subversivos de verdad y, sobre todo, tenían los pies en la tierra. Además, su guitarrista, Greg Ginn, solo rasgaba las cuerdas de la guitarra con la púa hacia abajo y tocaba a una velocidad de la hostia.

Todo esto tendría una influencia increíble en el thrash, debido a su estética callejera, sus letras comprometidas, su limitada ambición (por lo menos al principio) y su firme compromiso por tocar a una velocidad endiablada con la mano derecha.

Igual de importante para el thrash era lo que rechazaba; especialmente todo el rollo narcisista del glam metal, Sunset Strip, etc. que tenía lugar en Los Ángeles.

En 1980, Los Ángeles fue testigo del nacimiento de una escena que recuperó los excesos del hard rock de los setenta y multiplicó su sordidez. El glam metal, el hair metal, el poseur metal... aquello era un despropósito y no molaba nada. Se le daba más importancia a la imagen que a la música, se buscaba el éxito y no la integridad, había una obsesión por el sexo y las drogas que prevalecía por encima del amor al rock'n'roll... El glam metal representaba todo lo que odiaba el thrash metal. Su influencia era negativa. Metallica la rechazó. Slayer adoptó algunos elementos pero después cambió de idea. Exodus reaccionó contra él con la misma virulencia que Damien en *La profecía* cuando lo llevan a la catedral de Guilford.

En diciembre de 1982, Metallica metió a un tío en el grupo que no podía estar más en las antípodas de toda aquella mierda glam. Cliff Burton llevaba hasta pantalones de campana... Le dio un dinamismo nuevo al sonido del grupo: tocaba el bajo como si fuera un instrumento principal, tenía un modo de agitar la cabeza de lo más peculiar, a medio tiempo, e irradiaba un gran magnetismo escénico. Metallica grabó otra maqueta que le aseguró un contrato con un sello emergente, Megaforce. Querían ponerle de título a su primer disco *Metal Up Your Ass*, pero desistieron cuando les convencieron de que podía repercutir negativamente en la distribución. Se fueron a grabarlo a Nueva York, pero todavía les quedaba una cosa por solucionar.

Poco antes de meterse en el estudio, echaron al guitarrista Dave Mustaine del grupo por beber demasiado (teniendo en cuenta que la banda no tardaría

en ganarse el apodo de «Alcohólica» es una hazaña a la que no hay que quitar mérito)^[126]. Mustaine no ha vuelto a sacar el tema demasiado y parece que no les guarda ningún rencor^[127]. James y Lars metieron en el grupo al guitarrista de Exodus, Kirk Hammett, un personaje pausado, casi sumiso, que era todo lo contrario al caótico y conflictivo Dave. Su primer álbum, *Kill 'em All*, salió el 25 de julio de 1983 y constituyó un momento clave en la música extrema. Tuvo una gran repercusión en la escena alternativa: les salieron imitadores y, además, fue un acicate para que grupos de otros géneros buscaran un sonido más rápido y heavy. Y fue la zona cero del thrash metal^[128]. La revista *Metal Forces* dijo en su impresionante crítica:

Es uno de los discos más geniales, rápidos y heavies que jamás he escuchado. Le pido a todo *fan* del heavy metal que se precie que se haga con una copia de este álbum. Si no te gusta *Kill 'em All*, olvídate: no eres heavy. No entiendes de qué va el tema.

Kill 'em All es mucho más heavy que sus maquetas. La voz de Hetfield no se limita a ser una copia barata de la de Sean Harris, de Diamond Head. Influido por la agresividad punkarra de Venom, grita, berrea y gruñe. El disco suena mucho mejor, es más rápido y tiene una producción —teniendo en cuenta las limitaciones de presupuesto y de tiempo— fresca y extrema^[129]. La exhibición instrumental de Cliff Burton en «(Anaesthesia) Pulling Teeth» constituye una pieza única y experimental que le da categoría al disco: ya no pueden decir que no tienen luces (y eso no tiene por qué ser necesariamente un problema. Venom ha vivido de ello, aunque no ha tenido la misma carrera que Metallica, claro...).

Después vino la gira con los vástagos predilectos de Neat Records, Raven, que estaban en plena promoción de su álbum *All for One*. La bautizaron como la gira *Kill 'em All for One*^[130].

Mientras tanto en L. A. empezaba a percibirse un rumor satánico en la escena alternativa...

Los Slayer no eran tan de la «calle» como Metallica o Exodus: les iban bastante el cuero, los pinchos y el maquillaje escénicos. Originarios de L. A., en sus inicios tenían un tufillo glam que, no obstante, no les quitaba un ápice de fiereza ni el punto malote que los convertía en el grupo más heavy de toda la zona de la Bahía^[131]. Slayer surgió de grupos de la zona que tocaban versiones y empezó copiando a Judas Priest y a Iron Maiden. La pasión de Jeff Hanneman por el hardcore los motivó a componer riffs más rápidos y

agresivos. La puesta en escena de Slayer los distinguía de la escena glam de Los Ángeles que brotaba a su alrededor. Adoptaron el cuero y los pinchos de Judas Priest^[132] y se hicieron una sesión de fotos chorreando sangre e higadillos. Siguiendo el ejemplo de Venom, incluyeron pentagramas y cruces invertidas; una iconografía que está un poco demodé y trillada en la actualidad, sí, pero que en 1982 —y en un país que sigue siendo muy fundamentalista en lo religioso— era bastante atrevida.

Como Metallica, los Slayer consiguieron darse a conocer gracias a uno de los álbumes recopilatorios *Metal Massacre* compilados por Brian Slagel —en concreto, el tercero—. La influencia de los dos discos previos se nota en su afán por buscar un sonido aún más duro y heavy. La canción «Aggressive Perfector» se grabó para ese recopilatorio y volvió a subir el listón de lo extremo una vez más. Gracias a ese único tema, Slagel les ofreció un contrato, pero sin ningún anticipo, lo que hizo que el grupo tuviera que financiarse la grabación de su primer álbum con los ahorros de Tom Araya y con el Real Banco Paterno de Kerry King. El disco se grabó de modo muy poco ortodoxo: por ejemplo, el ingeniero de sonido le dijo al batería, Dave Lombardo, que los platillos tenían que grabarse por separado del resto de la batería.

Aunque se esforzaban por poner a prueba los límites^[133], el álbum de debut de Slayer, *Show No Mercy*, es básicamente un resumen de sus influencias: Iron Maiden, Judas Priest, una pizca de Venom. La voz de Tom Araya combina gruñidos agresivos y un inconfundible estilo vocal heavy clásico con quejidos a lo Rob Halford. Los riffs son muy pegadizos, pero el disco también transmite una gran oscuridad. Es bastante más atmosférico que el debut de Metallica. Igual que otros muchos grupos de éxito y con una larga trayectoria, Slayer desdeña la producción de sus primeros discos, si bien luego resurgirá el interés por álbumes como *Show No Mercy*, en el que ya se reconoce el sonido familiar con el que se asociará al grupo. Los partidarios de un sonido más tosco y crudo han reevaluado *Morbid Visions* y *Bestial Devastation*, de Sepultura, e *In the Sign of Evil* y *Obsessed by Cruelty*, de Sodom. *Show No Mercy* tuvo un gran éxito dentro del panorama alternativo heavy y, al año, Slayer sacó un álbum «en directo»^[134], *Live Undead*, y un EP, *Haunting the Chapel*. La canción que marca el momento en que Slayer pasa de ser un grupo que toca una versión aceleradísima de la NWOBHM a convertirse en el titán del thrash metal fue la incendiaria *Chemical Warfare*. Su velocidad y su agresividad marcan un punto de inflexión.

El primer álbum thrash de 1984 fue *Fistful of Metal*, de Anthrax. Tres años antes y a unos 8000 kilómetros del área de la Bahía de San Francisco, nacía este grupo neoyorquino. Herederos tanto de la dinámica escena hardcore punk de Nueva York como del heavy metal, Anthrax era la única banda importante de thrash de la Costa Este. Dos de sus miembros originales —Dan Lilker y John Connelly— crearían Nuclear Assault, un grupo con un sonido más heavy y con mayores influencias del hardcore. El uso del término thrash se lo debemos en parte a Anthrax...

¿Y de dónde sale este nombre? Bueno, muy posiblemente el nombre no naciera de Venom ni de Exciter ni de Metallica ni de Exodus ni de Slayer. En el principio fue la palabra. Y la palabra era thrash. Y el hombre que acuñó el término thrash metal estaba muy lejos de California. Malcolm Dome no es lo que te viene a la cabeza cuando proyectas el heavy metal en una forma humana: se parece más a una persona pegada a unas gafas. La palabra thrash ya flotaba en el ambiente antes de que Dome la cazara al vuelo y le clavara un alfiler para clasificarla como un subgénero concreto. La revista *Thrasher* se publicó por primera vez en 1981 y, en 1982, se lanzó un recopilatorio de hardcore punk llamado *New York Thrash*. Es muy probable que el letrista Scott Ian, un loco del hardcore, tuviera este álbum, porque, en enero de 1984, Anthrax sacó el disco *Fistful of Metal*, en el que aparecía la canción «Metal Thrashing Mad». Y en su reseña de ese álbum, en el número del 23 de febrero de la revista *Kerrang!*^[135] Dome acuñó la expresión *thrash metal*. Y este término fue el responsable de la formación del thrash metal. No tanto de su nacimiento como de su barrido y colocación en un montoncito ordenado. Igual que sucedió cuando Alan Lewis acuñó la expresión la nueva ola del heavy metal británico, el término se convirtió en un punto de referencia para otros grupos. De repente teníamos un nombre para describir lo que diferenciaba a Metallica de Iron Maiden: ¡Metallica tenía el poder del thrash! Y así empezó un patrón que se repetiría hasta el infinito en el heavy metal. El término que define el género ayuda a comprender qué sonido tiene dicho género. Cuando un chaval usa la palabra thrash en un anuncio para encontrar músicos para su grupo, estos saben de inmediato qué sonido busca esa banda. Y, como le pasa a Vim en la comedia *Bad News*, ya discutirán más tarde sobre si quieren o no salir de esa categoría^[136], pero las etiquetas de los subgéneros nos permiten saber qué límites rodean este espacio. Ahora tenemos un punto de referencia. Antes, lo que teníamos era el género de Schrödinger. El bajista original de Metallica, Ron McGovney, dijo que eran

power metal. *Show No Mercy* se describió como «heavy metal punk» en la revista *Rock Hard* y como speed metal y hardcore metal en *Metal Forces*.

Yo diría que el término *thrash* es una especie de cajón de sastre que se usa para definir un amplio abanico de subgéneros como el death metal, el black metal, etc. Por lo que se refiere a la taxonomía moderna del metal, su uso sería parecido al que se hace del término *heavy metal* para describir el género como un todo pero también el sonido de los grupos clásicos de principios de los setenta o el de quienes lo imitan. ¿Lo pilláis?



Cuando llegó esta clasificación «oficial», había tantas bandas de thrash en el área de la Bahía de San Francisco que casi no podías moverte. Los Testament aparecieron en esa escena un poco más tarde, pero ocupan un lugar parecido en el panteón del thrash: quedan fuera del grupo de «los cuatro grandes» solo por los pelos. Por cierto —abro paréntesis—, a la peña de esos grupos le jode bastante el temita de que sean cuatro y ya está... Eric Peterson dijo en *Hard Rock Magazine*: «Podríamos ir añadiendo números: los diez grandes, los cinco grandes, los cuatro grandes... qué más da. Además, casi todo el mundo lleva diciendo los últimos cuatro años que hay cinco grupos y no cuatro; y tiene sentido, porque así tiene forma de pentagrama —cierro paréntesis—. También del área de la Bahía eran Possessed —volveremos más adelante a ellos—, Death Angel, Forbidden, Hexx, Lääz Rockit y Vio-lence. Muchos de estos grupos compartían integrantes. Por Testament han pasado por lo menos catorce baterías.

Mientras tanto, los pioneros del género seguían pisando el acelerador. En 1984, Metallica continuó *Kill 'em All* con el impecable *Ride the Lightning*. Aunque la producción sea más profesional; los riffs, más rápidos, y la voz de Hetfield, considerablemente más agresiva, ya se nota que empiezan a potenciar la profundidad en paralelo al desarrollo de un furioso thrash mediante la incorporación de toques melódicos e incluso una balada. Bueno, es una balada para los que esperaban encontrarse con otro arranque furibundo de thrash, claro. «Fade to Black» es en realidad un angustioso lamento a la depresión^[137]. Pero vaya, que no es Chris de Burgh, precisamente. En vez de eso, toda la potencia de un grupo de heavy metal se pone al servicio del oscuro lamento para darle empaque. Esto llevó a que surgieran voces que

decían que se habían vendido^[138]. Los demás temas son más rápidos y heavies: algunos son arquetipos perfectos de lo que es el thrash metal. «Trapped Under Ice» es una de las canciones más tontas, geniales y divertidas de todo el thrash metal. Habla, literalmente, de quedarse atrapado bajo el hielo. ¡Alucinante!

En abril de 1985, Exodus consiguió grabar finalmente su álbum de debut, *Bonded by Blood*. Los problemas con el diseño de la carátula retrasaron su lanzamiento, y entonces optaron por un dibujo propio de preescolar de unos gemelos siameses. Ah, y uno de ellos es malo. Vale. Lo captamos. Bueno, pues valió la pena esperar para eso, ¿no? Ejem. El tema que da título al disco es un himno que habla de la violencia desatada en los conciertos de Exodus en su ciudad natal, en concreto de lo que pasó en Ruthies Inn cuando un vaso se hizo añicos en la primera fila y el escenario acabó bañado en sangre. ¡Todo muy metal!

El álbum de 1985 de Slayer muestra una evolución hacia algo nuevo. Después de sacar un EP y un disco en directo para ir trampeando, el lanzamiento de *Hell Awaits* supone un increíble salto adelante. La canción que da título al disco es potentísima y espectacular. Las escalofrantes primeras notas nos llaman —«únete a nosotros»— y luego el tema estalla como un cohete. La voz de Tom va a velocidad ultrasónica y el efecto vocal en *Hell Awaits* parece salido de *El exorcista* o de *Posesión infernal*.

En 1985, el thrash ya estaba extendido por todo el mundo. Empezaron a aparecer discos de grupos rápidos y cañeros por doquier: en Reino Unido, *Power from Hell*, de Onslaught, en Brasil, *Bestial Devastation*, de Sepultura; en Suiza, *To Mega Therion*, de Celtic Frost... Se formaron muchísimas bandas: Xentrix y Carcass en Reino Unido, Sarcófago y Mutilator en Brasil... Possessed sacó *Seven Churches*, que era tan extremo que se merecía una nueva categoría.

1986, no obstante, fue el año del máximo esplendor del thrash metal. Tres de «los cuatro grandes» sacaron posiblemente sus mejores discos: *Master of Puppets* de Metallica, *Reign in Blood* de Slayer y *Peace Sells... But Who's Buying?* de Megadeth. Y junto a ellos, una sucesión de álbumes thrash cojonudos como *Carnivore* de Carnivore, *Convicted de Cryptic Slaughter*, *Darkness Descends de Dark Angel*, *Eternal Devastation* de Destruction, *Pleasure to Kill* de Kreator, *Mayhemic Destruction* de Mortal Sin, *Game Over de Nuclear Assault*, *The Force* de Onslaught, *Beyond the Gates* de Possessed, *Malicious Intent* de Razor, *Morbid Visions* de Sepultura, *Obsessed by Cruelty* de Sodom y *Rrröööaaarr* de Voivod.

Cuando en 1986 salió el tercer álbum de Metallica, *Master of Puppets*, eran tan populares que habían trascendido el metal alternativo y teloneaban a Ozzy Osbourne en estadios^[139]. Y musicalmente seguían sin dar su brazo a torcer. *Puppets* es todavía más rápido y brutal. Desde el primer tema, el cañero «Battery», hasta el último, el también cañero «Damage Inc.», pasando por el pantanoso y aciago «The Thing That Should Not Be», sigue subiendo de intensidad al tiempo que consigue ensanchar horizontes y ser todavía más musical. Canciones como «Welcome Home (Sanitarium)» son atmosféricas y tienen melodía. La luz y la sombra añaden dinamismo y también potencian la intensidad heavy. Y la —ahora clásica— pieza instrumental «Orion» no va falta de épica. Un magnífico ejemplo de lo que puede conseguir el thrash metal en todos los aspectos: maestría musical, velocidad, potencia y envergadura.

A estas alturas, Metallica (y en particular, Lars)^[140] empezaba a mostrar cierta incomodidad por las limitaciones asociadas al término *thrash metal*. Y aquí se está pasando por alto algo muy importante: más que verse limitados por el thrash, ¡lo que estaban haciendo estos cuatro tipos era ampliar el alcance del término! El thrash evolucionaba y avanzaba con las innovaciones de Metallica. Sus tres álbumes se vendían bien y en los conciertos superaban a Ozzy noche tras noche. Las cosas marchaban viento en popa y Metallica disfrutaba de un nivel de éxito nunca visto en un grupo que hacía una música tan heavy.

Ese mismo año Slayer sacó su tercer álbum, *Reign in Blood*. Para mí es el mejor disco de todos los tiempos. Dura veintiocho minutos y es sencillamente perfecto (en los ensayos duraba más de treinta y cinco minutos, pero los Slayer son muy competitivos). No solo es un disco de thrash sublime, sino que también posiblemente sea el más intenso y heavy de todos. Es tela de siniestro. Possessed ya había sacado el primer álbum de death metal, y *Reign in Blood* NO encaja en esta categoría, pero es brutal. Perturbador. Inquietante. Se abre con un ataque de púa con la palanca de trémolo cogida, un grito inhumano y, a continuación, la palabra «AUSCHWITZ». Bien hecho, chavales. Qué mejor modo de empezar vuestro ÁLBUM que con la palabra que resume la mayor atrocidad cometida en la historia de la humanidad. En un momento en que la mayoría de los grupos de thrash incorporaba alguna que otra observación política un tanto inocentona en sus canciones —la guerra es mala; los políticos, unos corruptos; el sistema sanitario, una mierda—, vais vosotros y os sumergís en los confines más siniestros de la humanidad. En una época en que la mayor parte de los grupos thrash buscaba aspectos más

melódicos, un tono más ligero e incluso un toque de humor, Slayer buscaba el sonido más brutal que pudiera encontrar.

Es un hito importante para la percepción histórica que se tendrá del género. De 1986 en adelante, *Reign in Blood* en particular y Slayer en general se convertirán en los referentes del heavy metal. Tomarán el centro de gravedad del heavy y lo alejarán todavía más del estilo de Led Zeppelin o Deep Purple. El metal extremo se convertirá en la opción por defecto que definirá el heavy metal. Las expresiones más tradicionales del género tendrán una subcategoría propia que las definirá en oposición a la norma, que será el metal extremo.

Todavía hoy hay cierta controversia en torno a *Reign in Blood*. Hay lerdos que creen que su método narrativo —según el cual adoptan el punto de vista de alguien que hace las cosas horribles que se describen— implica que dan su aprobación a lo que se dice. Slayer trata a su público como adultos que son capaces de llegar a sus propias conclusiones, y parece que eso es demasiado para algunos. Si te fijas en la letra de «Angel of Death», verás que la opinión del grupo está bastante clara. Las atrocidades cometidas por Joseph Mengele son obviamente terribles. Es una canción de terror. En las películas de miedo no existe la necesidad de subrayar que matar a gente está mal. Como público, se supone que tenemos algo de sentido común y que sabemos pensar por nosotros mismos. La pregunta que hay que hacerse es otra: ¿por quién toma partido el oyente? Cuando yo escuché, con catorce años, «Angel of Death» mientras repartía periódicos durante mi ronda, obviamente me horroricé por la descripción de los crímenes de Mengele, joder. Me identifiqué con las víctimas. Slayer presupone que su público no está compuesto por psicópatas que apoyan el genocidio...

No obstante, los acusaron de ser nazis. Y no ayudó en absoluto que adoptaran una iconografía pseudonazi ni que su club de fans se llamara Slaytanic Wehrmacht... Sin embargo, Tom Araya es chileno y la obsesión por la segunda guerra mundial de Jeff Hanneman no nace de una tendencia filonazi, sino del respeto hacia su padre, que luchó en esa guerra^[141]. Además, en el mismo álbum está la canción «Altar of Sacrifice», que habla de rituales satánicos y sacrificios humanos. Tom Araya canta ese tema y es católico. Lo hace adoptando un punto de vista opuesto al suyo.

Esta teoría quedó reforzada con la canción «Jihad», aparecida en el álbum *Christ Illusion*, de 2006. En ella narraban lo sucedido el 11-S desde el punto de vista de uno de los terroristas. Se esperaba que la canción generara una aburrida y esperable polémica, aunque lo que acabó pasando al final es que el

álbum se retiró de la venta en la India, y eso se debió principalmente a que incluía canciones anticristianas. Hoy en día, escandalizar a la gente es mucho más difícil de lo que parece.

El primer concierto de Slayer al que fui me causó daños auditivos permanentes. Fue el 7 de julio de 1996 en el Brixton Academy, cuando estaban de gira con *Undisputed Attitude*, su polémico álbum de versiones de temas punk. En esa época yo tenía un equipo de música que emitía un pitido apenas audible cuando lo dejabas en modo *stand-by*. Bueno, pues después de pasarme todo el concierto en primera fila, nunca más volví a oír ese sonido. Jamás en la vida había oído nada tan fuerte^[142].

Slayer ocupa un puesto único en el heavy metal. Durante gran parte de su carrera ha sido el grupo más extremo en alcanzar un nivel de popularidad tan alto^[143]. Son un punto de encuentro entre el metal comercial y el alternativo. A resultas de eso, tienen un aura mítica y legendaria (aunque son muy cercanos, amables y nada altivos)^[144]. El genial humorista metalero Brian Posehn resume la magia de Slayer en un chistecillo: «Si un tío te la está chupando, todo lo que tenga de gay ese momento desaparece si gritas “Slayer”». Slayer es el primer grupo que te viene a la mente cuando hablas de heavy puro y duro.

Slayer, Metallica y Anthrax son tres cuartos de lo que se conoce como «los cuatro grandes del thrash metal». Es una expresión polémica, ya que se basa en los cuatro primeros grupos que consiguieron un contrato discográfico con uno de los grandes sellos, y no en la influencia real que tuvieron. Omitir a Exodus es algo imperdonable, y Testament, Kreator, Destruction y Sodom también merecen engrosar esta lista^[145].

El último de los cuatro grandes grupos de thrash se formó igual que cuando se corta un esqueje de un rosal.

Después de que lo expulsaran de Metallica por tener un ego bastante desmedido^[146], Dave Mustaine creó Megadeth. En un primer momento eran musicalmente muy parecidos a Metallica, lo que es lógico, pues Dave compuso bastantes de sus primeros temas. Tuvieron un gran éxito con su álbum de debut, *Killing is My Business... And Business is Good!* y también con el siguiente, *Peace Sells... But Who's Buying?*, uno de los álbumes de thrash más importantes de la historia. Pero, ay, han tenido muchos problemas con sus miembros, en parte debidos a la drogodependencia de Mustaine^[147].





Aunque el thrash metal sea una subcategoría del heavy metal, un género más amplio, sigue representando a una variedad bastante amplia de estilos. ¿Qué elementos definen el thrash metal? ¿Cuáles son sus características?

Si la fuerza de Black Sabbath venía de la lenta intensificación de un sentimiento de fatalidad acuciante, como si te estuviera aplastando un camión de diez toneladas, el thrash era el equivalente sonoro a que te atropellara un tren bala. Tenía una energía juvenil. Sabbath era como combinar sedantes con vino y el thrash como tomar anfetaminas y cerveza barata. Un elemento que se suele pasar por alto cuando se habla del thrash es su profesionalidad. De modo radicalmente opuesto a lo que pasaba con Venom (y con los primeros grupos de black metal en general; Hellhammer, ya te puedes dar por aludido), las bandas de thrash metal eran increíblemente ambiciosas musicalmente. El thrash es rápido y agresivo, pero también muy preciso. La inclusión de elementos clásicos y de músicos con formación en el campo amplió los límites del género. La educación musical de Cliff Burton tuvo una gran repercusión en el (entonces) espléndido y característico sonido de Metallica; como dijo James Hetfield, «Cliff incorporó melodías a nuestros temas gracias a sus conocimientos de música clásica. Conocía la armonía y sabía qué sonidos funcionaban».

La incorporación de Kirk Hammett —discípulo de Joe Satriani— y de sus solos a Metallica le dio al grupo un toque europeo clásico. Abro paréntesis: Sepultura también se desviaría radicalmente de su primitivo sonido black thrash en busca de algo más depurado con la incorporación de Andreas Kisser, que había recibido una formación clásica e idolatraba a Metallica...

La base del sonido thrash es el palm-muting. Al silenciar las cuerdas con la base de la mano, el guitarrista obtiene un sonido más compacto y percusivo. Con la distorsión, el resultado es un agradable sonido «CHUG». Un ataque de púa con la palanca de trémolo cogida —o, lo que es lo mismo, un ataque rápido de púa— combinado con el palm-muting resulta en el característico sonido «CHUGA-CHUGA-CHUGA» típico del género. Tocar las cuerdas hacia abajo en vez de hacerlo púa contra púa crea un sonido todavía más heavy y pone a prueba la velocidad con la que el guitarrista mueve la mano derecha^[148]. En el thrash, las letras abarcan una mayor variedad de temas, entre ellos —como en la NWOBHM— la propia vivencia del heavy metal. Metallica habla en sus canciones de «habitaciones de hotel y autopistas» y afirma que nunca dejarán de tocar ni abandonarán «¡porque

somos Metallica!». ¿Qué grupo heavy se había incluido en sus letras antes? Sabbath no, eso seguro.

Uno de los elementos más interesantes del thrash metal es su experimentación con los estilos vocales. Hasta que Venom desafió las normas y lo cambió todo, prácticamente todos los grupos heavies cantaban con claridad y nitidez, lo que daba a entender que detrás había una cierta formación vocal. Black Sabbath estableció la norma con el registro agudo y gélido de Ozzy por encima de unas guitarras graves con la afinación bajada. Pero después de que Cronos, de Venom, empleara un tono cavernoso, hostil y tosco, los vocalistas del heavy probaron de todo para transmitir una mayor agresividad. Como consecuencia, el thrash es heterogéneo y hay muchas bandas del género a las que no soporto simplemente por su estilo vocal.

En mi tierna e inocente adolescencia me tenía por un fan acérrimo del thrash metal. Mientras me documentaba para preparar el espectáculo de humor que ha acabado dando forma a este libro, me puse a escuchar a muchos grupos a los que no les había prestado demasiada atención. Bueno, pues resulta que, a pesar de que entre mis diez grupos heavies favoritos^[149] estén Metallica, Slayer y Sepultura, me gustan muy pocos grupos thrash «esenciales». Disculparse es muy poco metal, así que no pienso hacerlo: no me gustan Anthrax, Megadeth, Exodus ni Testament...^[150] Resulta que soy muy quisquilloso en lo que se refiere a la voz del thrash. Para mí, un estilo vocálico «malo» suena muy preparado. Me desconcierta enormemente que alguien escuche Megadeth y no oiga la voz de un adolescente insoportable. Me recuerda al niño pesado que repite lo que le han dicho sus padres pero con el típico sonsonete del «na, na, na, na, na, na». Los riffs son tan buenos que lo compensan, pero me parece que eso es lo único que puede hacer que le gusten a alguien; a pesar de la voz, y no debido a ella. Pero oye, para gustos los colores, ¿no?



Fuera de Estados Unidos, el thrash cuajó con más fuerza que la NWOBHM. La escena thrash floreció por todo el mundo. Alemania dio a tres de las mejores bandas; Sodom y Kreator empezaron con un sonido más parecido al black metal, como ya vimos en el capítulo dedicado a este subgénero, a ellas se les

unió Destruction y se convertirían en «los tres grandes del *thrash metal* alemán».

En Canadá, a Exciter se le unió el vanguardista grupo Voivod, los sublimes Slaughter y también Razor y Annihilator, que tuvieron cierto éxito. El efecto de esta explosión thrash en el heavy británico fue brutal. La NWOBHM parecía desfasada y los grupos locales, demasiado provincianos y pasados de moda. Algunas bandas siguieron el ejemplo estadounidense. El segundo disco de Onslaught, *Metal Forces*, es una puta maravilla. El enfoque británico del thrash destacó por su sentido del humor guasón. A los grupos británicos les suele limitar su incapacidad de tomarse a sí mismos en serio. Pongamos por ejemplo el caso de Lawnmower Deth (fíjate en que han escrito «deth» igual que en Megadeth) y su álbum *Ooh Crikey It's... Lawnmower Deth*. Ahí se percibe un distanciamiento, como si comprometerse con la intensa seriedad de Slayer, por ejemplo, pudiera hacerlos susceptibles al ridículo. «Ya, bueno, no lo decimos en serio». Empezó a percibirse una división, que sigue existiendo en la actualidad, entre el *fun-core* y el «vamos a echarnos unas risillas» de Lawnmower Deth, Acid Reign y grupos de su ralea y el planteamiento más serio del extremo satánico del thrash. Venom vendría a ser como el test de Rorschach: que te los tomes en plan irónico o no te indica dónde estás^[151]. Esta brecha en el thrash acabaría convirtiéndose en una falla. La ropa playera y el sentido del humor de muchos grupos death metal acabaría generando una reacción de rechazo que se materializaría en la segunda ola del black metal.

A finales de los ochenta surgió el crossover thrash: grupos de hardcore punk que se inspiraron en el thrash metal y combinaron ambos géneros. Los DRI —básicamente el grupo más rápido que existía— eran de Texas, pero sintieron de inmediato la atracción del área de la Bahía de San Francisco. En 1983 sacaron *Dirty Rotten EP*, que inspiró a Dave Lombardo, el batería de Slayer, a acelerar la velocidad y, a su vez, hizo que el grupo evolucionara hacia un sonido más thrash metal a finales de los ochenta. Los Cryptic Slaughter, de Santa Mónica, compartían con DRI el planteamiento antiautoritario de sus letras, además de su velocidad y su pertenencia al mismo sello. Metal Blade también contrató a Corrosion of Conformity, que más tarde cambiaría de sonido y viraría hacia un heavy metal más marcado por el blues y el rock sureño, pero que empezó en el crossover. Otros grupos como Suicidal Tendencies o Cro-Mags le añadieron un toque testosterónico y rudo como consecuencia de sus humildes orígenes pandilleros, lo que

contrasta bastante con la onda adolescente de barrio de clase media que caracteriza a casi todo el thrash.



Y, mientras tanto, en la cima... el 27 de septiembre de 1986 se produjo un terrible giro argumental. Como parte de su gira europea, Metallica cruzaba Suecia en autobús. A eso de las siete de la mañana, el vehículo patinó y volcó. El bajista, Cliff Burton, salió despedido por una ventana y el autobús lo aplastó, matándolo al instante.

Igual que les pasa a muchos fans de Metallica, y aunque no había oído hablar del grupo cuando Cliff murió (tenía siete años), en cierto modo sigo echándolo de menos. Su papel había sido fundamental para que Metallica fuese tan increíble: las innovaciones melódicas eran suyas. Fue James quien pisó el acelerador, pero Cliff añadió la profundidad y la atmósfera que harían de *Master of Puppets*, en concreto, un álbum tan sensacional y único. Los miembros supervivientes de Metallica honran su formación musical como el motor que los impulsó en nuevas direcciones musicales más interesantes y complejas. Su sustituto, Jason Newsted, dijo en la revista *Guitar World* que «Lars es el líder logístico de Metallica, pero Cliff era su líder musical y espiritual». Tras su muerte se convirtieron en un grupo más simple, sin menospreciar los complicadísimos arreglos de ...*And Justice for All*.

La muerte de Cliff sería un punto de inflexión en el devenir artístico y comercial de Metallica. El grupo no bajó el ritmo, enterró su pena y fichó a Jason Newsted, de Flotsam and Jetsam. Al pobre novato le hicieron todas las perrerías del mundo: le dejaban la cuenta en los restaurantes, le decían que el wasabi era helado de menta, que iba muy bien para refrescarse la boca y que por eso tenía que comérselo a puñados... pero siguieron con la gira, grabaron un EP de versiones y acabaron sacando un disco nuevo.

The \$5,98 EP: Garage Days Re-Revisited, que costó en su momento el precio que le daba título, es una joya, una de las mejores grabaciones de Metallica. Suena mucho mejor que el álbum que lo siguió. Versionando a grupos de la NWOBHM y de hardcore, y mostrando así las influencias que dieron forma al grupo, Metallica suena mejor y más rápido que nunca. Lars nunca ha tocado mejor que en ese disco (Jason aparece en los créditos como Master J. Newkid).

Y, sin embargo, después de alcanzar alturas vertiginosas, su cuarto disco de estudio, ...*And Justice for All*, es imperfecto. Las canciones son demasiado largas y los arreglos, autocomplacientes. Querían mostrar su habilidad musical y así justificar su enorme éxito, pero el público se aburría considerablemente con sus épicas y desmedidas canciones de diez minutos. La producción es extraña: el bajo está por completo ausente. Aunque Jason diga que se trata de un problema causado por el choque de las frecuencias de sonido, James admite que básicamente lo bajó al hacer la mezcla. Un modo curioso de manifestar su duelo por la muerte de Cliff...^[152] El álbum no es para nada malo: es un rotundo 8/10, un disco brillante se mire por donde se mire, pero no olvidemos que se trata de la continuación de tres discos sencillamente perfectos. Carece de la coherencia y la elegancia de *Master of Puppets*, y de la inmediatez de *Kill* y de *Ride*. Un tema destaca en particular: la canción «One», basada en la novela *Johnny cogió su fusil*, que cuenta la desgarradora historia de un hombre destrozado por una mina en las trincheras de la primera guerra mundial y condenado a vivir sin brazos ni piernas y sin la capacidad de hablar, ver u oír. La introducción es engañosamente tranquila, en tono menor, mientras describe su situación. La canción acaba con el thrash a tope: el grito de Hetfield se acaba fundiendo con un solo de guitarra atronador.

«One» fue otro momento decisivo en la carrera de Metallica, pues les inspiró la decisión de hacer su primer videoclip. Hasta ese momento, Metallica se había negado a sacar ningún vídeo de sus primeros tres álbumes. En el contexto de la industria musical de mediados de los ochenta, era algo totalmente insólito. Conseguir tal nivel de éxito solo a través de la radio, los conciertos y corriéndose la voz fue algo verdaderamente extraordinario, y más teniendo en cuenta que los demás grupos se gastaban miles de dólares en videoclips para la MTV.

Metallica hizo finalmente un videoclip. Pero según sus propias condiciones. Se rodó en blanco y negro, era sobrio y muy deprimente. Ilustraba la letra de la canción con metraje de la adaptación cinematográfica de la novela. El vídeo acaba con el desesperado monólogo interior del protagonista, que pide inútilmente que lo maten. Teniendo en cuenta que la MTV ponía todo el rato esa aberración llamada *Girls, Girls, Girls...*, de Mötley Crüe, es una jugada bastante valiente. Incluso consiguieron pactar que si el resultado no les gustaba, las cintas se borrarían.

El vídeo tuvo reacciones encontradas. Era muy bueno e hizo que creciera la popularidad de Metallica. Pero, ay, algunos pensaron —de nuevo— que

Metallica se había vendido. Pues bien, a esa gente le esperaba una buena sorpresa. Aquello no era nada. La frecuente aparición de «One» en la televisión les proporcionó tal éxito comercial que decidieron ir más allá de sus ambiciones, al ver lo grandes que podían llegar a ser. El siguiente álbum sería descaradamente comercial. Cuando el thrash entró en los noventa, estaban a punto de producirse grandes cambios.

El thrash estaba evolucionando. Ya no era el principal foco de interés del movimiento alternativo: el death metal dominaba el panorama y algo todavía más oscuro y negro se estaba gestando en Noruega. Se puede argumentar que, si bien el death metal y el black metal se desarrollaron en paralelo al thrash metal, los dos primeros pueden verse como subcategorías del último. En el libro de Malcolm Dome dedicado al thrash metal, publicado en 1990, sale Cronos, de Venom, en la portada y en él aparecen Napalm Death, Carcass y Morbid Angel, además de los cuatro grupos de referencia. El death metal le hizo al thrash lo mismo que el thrash le había hecho a la NWOBHM: desfasarlo y quitarle el cetro en el reino del metal extremo. Pero, a diferencia del desmoronamiento que sufrieron la mayoría de los grupos de la NWOBHM a mediados de los ochenta, la mayoría de las bandas de thrash siguió tocando con el indicador luminoso encendido; un indicador que más adelante prendería y daría lugar a un movimiento thrash totalmente distinto, como veremos más adelante en el capítulo que trata sobre los movimientos de *revival* del heavy metal.

Como dijo con gran elocuencia la banda crossover de neo thrash Kremated:

THRASH AIN'T DEAD!
THRASH AIN'T DEAD!
THRASH AIN'T DEAD!
BANG YOUR HEAD!^[153]

7.

Puto glam, puto metal^[154]

La culpa es de Marc Bolan.

En la extraña época que siguió al declive del idealismo de los sesenta, Gran Bretaña volvió a convertirse una vez más en un lugar gris y deprimente. Casi parecía que los coloridos y psicodélicos años sesenta habían sido un sueño, y que la sombría realidad de la triste posguerra en blanco y negro se había hecho visible otra vez de un mazazo. Esta sensación deprimente y de bajón explica el nacimiento del heavy metal y de grupos como Black Sabbath, que reaccionaban contra el idealismo de los sesenta plantando cara al desolador panorama que se avecinaba. Pero no todo el mundo quería que le recordasen la verdad. Y en el Reino Unido de los años setenta, la verdad era muy amarga. Hendrix había muerto. La violencia de Altamont había acabado con el sueño hippy. Una crisis energética provocaba cortes de luz en todo el país y el deterioro de las relaciones laborales resultaba en problemáticas huelgas cada tanto. Y entonces, en 1971, Marc Bolan salió en *Top of the Pops* con purpurina en la cara y al país entero se le fue la puta olla.

Mark Feld llevaba tiempo intentando labrarse una carrera musical antes de conseguirlo, tocando canciones en las que predominaba la guitarra acústica y consiguiendo un par de éxitos menores en un estilo muy distinto al que le daría la fama. Tuvo una fase mod y se cambió el nombre por el de Marc Bolan porque Mark Feld le parecía demasiado normalito. Sus amigos comentan que siempre quiso ser famoso. Dice la leyenda que llamó a la puerta del mánager Simon Napier-Bell y «declaró que iba a ser una gran estrella y que necesitaba que alguien se ocupara de todo». Ahora compara esto con la actitud más pragmática de «monta un grupo y luego ya te las irás apañando» de los Sabbath, prácticamente sus contemporáneos. El deseo de alcanzar la fama por encima de conseguir el mérito artístico o la expresión musical es una constante en el glam. El estrellato importa mucho más que el

arte, y la fama puede resultar muy engañosa. Se ha hablado mucho del aspecto de Bolan. Bueno, pues en realidad era un tío del montón. Carecía de la rareza alienígena de Bowie y de la mirada azul penetrante de alguien como Kurt Cobain, quien consiguió que las camisas de leñador fueran lo más veinte años más tarde. Hablaba con el mismo tonillo aburrido que un vendedor de electrodomésticos. Pero embrujó al público. Sus apariciones en 1971 en *Top of the Pops* con purpurina en los pómulos —una decisión improvisada— cantando *Hot Love* y más tarde con sombra de ojos de purpurina en *Get it On* se convirtieron en la comidilla del país. Se habían desafiado las normas del género y había nacido el glam rock. Y en ese momento se instauró la tradición de los padres desconcertados que preguntan incrédulos si es un chico o una chica. Bolan ofrecía *glamur*, en el sentido mágico de la palabra. Su arte era puro escapismo; ni siquiera era idealismo, sino mera fantasía. «Es imposible ser real —dijo en una entrevista aparecida en uno de sus DVD recopilatorios—, en el escenario estoy en un reino de fantasía». Sin embargo, la fama de Marc Bolan no solo se basaba en el *glamur*, sino también en un sólido talento para la composición. Había trabajado mucho su técnica musical y su firme ética de trabajo fue un ejemplo para la mayor parte de los grupos de glam rock que vinieron después de él. Slade, Wizzard, The Sweet... todos sabían componer canciones (o comprarlas). La estética de Bolan puso en marcha un movimiento en Reino Unido. Y a la gente le gustaba ver a ese tipo que parecía una muñeca en sus televisores.

Y entonces, al año siguiente, David Bowie salió en *Top of the Pops* con un mono y al país entero se le fue la puta olla.

David Jones llevaba tiempo intentando labrarse una carrera musical antes de conseguirlo, tocando canciones en las que predominaba la guitarra acústica y consiguiendo un par de éxitos menores en un estilo muy distinto al que le daría la fama. Tuvo una fase mod y se cambió el nombre por el de David Bowie porque David Jones le parecía demasiado normalito. Eligió «Bowie» porque era su cuchillo favorito^[155].

Bolan y Bowie, motores gemelos, impulsaron con su androginia y su *glamur* extraterrestre un movimiento que dominaría la escena pop de principios de los setenta. Todos los grupos empezaron a echarse purpurina y a ponerse la ropa de sus novias. El ritmo marcado y rápido de *Hot Love* sirvió como patrón musical y una docena de grupos británicos se unieron de inmediato al movimiento, echando mano de sus adornos navideños para sus actuaciones televisadas. Wizzard, The Sweet, Mott the Hoople, Alvin

Stardust. La música era divertida, pegadiza, no era del todo seria y tenía un gran atractivo.

Los grupos de glam rock tenían la rara habilidad de componer unas canciones navideñas cojonudas. *I Wish It Could be Christmas Every Day*^[156] de Wizzard y *Merry Christmas Everybody* de Slade competían en diciembre de 1973^[157]. Ambas canciones han perdurado hasta hoy y tuvieron multitud de imitadores. Los Mud liberaron al Elvis que llevaban dentro con su *Lonely This Christmas* y sacaron un vídeo de lo más desconcertante con un muñeco ventrílocuo y gente que les tiraba nieve desde lo alto de unas escaleras^[158].

Queen le siguió un poco el juego al glam rock y le añadió una bisexualidad auténtica a una escena en la que abundaban los peones de albañil disfrazados. Black Sabbath compartía mánager —Don Arden— con Wizzard y no fue inmune a la osada estética que promovía el glam rock.

Slade tuvo una serie de sencillos fallidos —y unos cuantos cambios de imagen— antes de conseguir el éxito. En 1969 les animaron a que se vistieran como *skinheads*. Se dieron cuenta enseguida de que eso implicaría meterse en alguna pelea con gente que lo era de verdad, así que pasaron del tema y optaron por ese rollo glam que tanto se llevaba.

Slade es el grupo glam rock con el que más a gusto podrás darle al *headbanging*. Son originarios del Black Country, la cuna del heavy, y la combinación de su sonido rock and roll clásico con la voz áspera de Noddy funciona a la perfección. En 1980 reemplazaron a última hora a Ozzy Osbourne en el festival Monsters of Rock de Donington. A resultas de ello, su popularidad se disparó y desde entonces se convirtió en uno de nuestros grupos más queridos.

En el otro extremo del arco del glam rock estaban los grupos con formación artística, como Roxy Music. A pesar de los desafortunados comentarios de Bryan Ferry sobre los nazis, cuyo imaginario calificó de «espectacular» (una afirmación que, evidentemente, comparten muchos grupos heavies), quedan fuera del alcance de este libro.

La estética del glam rock es extrañamente inorgánica. Tiene un punto vulgar. En los vídeos de los setenta que recogen las actuaciones más destacadas de este género abunda el plástico, el nailon y el aluminio de aspecto baratuno. Además, a excepción de Bowie y de Bolan, la imagen resulta falsa, impuesta. Casi parece que incluso a los Spiders from Mars, el grupo que acompañaba a Bowie, les hubieran obligado a vestirse así. Prácticamente en todos los grupos glam se veía por lo menos a un integrante que no se sentía nada cómodo yendo embutido en aluminio y llevando botas

de plataforma: eran de esos tíos que esperabas encontrarte en un bar hartándose de cerveza y no comprando maquillaje en unos grandes almacenes.

El gran tema tabú del glam rock es, por supuesto, la presencia del prolífico pedófilo Gary Glitter^[159]. El país no tenía ni idea en ese momento de que cuando cantaba «Do you wanna to be in my gang?» (¿Quieres entrar en mi pandilla?) tenía un sórdido trasfondo. No, Gary, paso de tu pandilla. «Do you want to touch me there?». (¿Quieres que te toque ahí?). No, Gary. Ya te he dicho que no^[160].

A medida que la década avanzaba, el glam empezaba a perder fuelle. Bowie cultivó otros estilos, la popularidad de Bolan decayó y Slade estaba de capa caída. La música disco iba ganando fuerza. Y entonces, durante un breve paréntesis, el punk tomó el control de la situación y cambió el modo de hacer las cosas de todos los grupos con guitarras. Parecía que el glam había muerto^[161].

Y entonces algo espantoso ocurrió en L. A.



Al tiempo que el thrash empezaba a escapar de la influencia de la NWOBHM y buscaba autenticidad y una imagen cercana a la gente de la calle, en el Sunset Strip de L. A. empezaba a emerger una escena que tenía todo lo que odiaban los precursores del thrash.

«El heavy metal empezó en Sunset Boulevard», dice Vince Neil de Mötley Crüe en el documental de la VH1 que me he obligado a ver a fin de documentarme para este capítulo. Para que veáis que no tiene ni pajolera idea. No empezó ahí ni de broma, Neil. Léete los tres primeros capítulos de este libro.

En cualquier caso, el Sunset Strip de L. A. llevaba un tiempo siendo el núcleo de la actividad musical de la Costa Oeste. En 1980 predominaban los grupos punk y new wave, el sonido del desafío a la autoridad y la rebelión. En los siguientes años, el péndulo político osciló hacia la derecha. En Reino Unido ya estaba al mando el gobierno conservador de Margaret Thatcher y, en Estados Unidos, Ronald Reagan promulgaba lo que se conoció como la *Reaganomía*: rebajas fiscales para los ricos para que, según él, la economía floreciese y los beneficios «fueran descendiendo» hasta las clases más bajas.

En resumen: una soplapollez inmensa. Si bien esta coyuntura política proporcionó una gran inspiración a la escena punk rock, en el panorama general se tradujo por un culto al consumo y un afán de riqueza, ejemplificado en el eslogan «Greed, is Good» (La avaricia es buena) de la película *Wall Street* y en el fenómeno *yuppie*. Esa repugnante filosofía se reflejaba en la ambición y el hedonismo del glam metal.

El glam metal tenía predilección por una sexualidad escandalosa y por el consumo de absolutamente todo: drogas, chicas, laca de pelo. La misoginia estaba a la orden del día: el Strip estaba lleno de clubes de estriptis y tenía una especie de obsesión por las luchas en el barro. Todo esto no estaría tan mal si por lo menos la música fuera buena. Pero, ay, nada de eso. En absoluto.

El glam metal apenas es digno de tener la palabra *metal* en su nombre. Es lo último a lo que la asociaría yo, pero sé que hay quien no lo ve así y, como yo no soy responsable del uso que se hace del lenguaje^[162], supongo que tendremos que aceptar que se llame así.

El primer grupo en triunfar en esa escena fue Mötley Crüe. Sus andanzas han quedado documentadas en dos libros muy interesantes, *The Dirt* y *The Heroin Diaries*, de Nikki Sixx. Básicamente eran una peña horrible y además muy puerca. Hale, ya está. Dos libros menos que os tenéis que leer.

Según su diario publicado, los Crüe se unieron para dar forma al proyecto del bajista Nikki Sixx, quien quería montar «la banda de rock and roll definitiva», algo que para él tenía que ver con el aspecto, la actitud y el estilo de vida. Mientras que grupos como The Who o Led Zeppelin recurrían al sexo, las drogas y el vandalismo como válvula de escape a la presión de una fama conseguida gracias a su extraordinario talento, los Mötley Crüe existían por y para el sexo, las drogas y el vandalismo. El talento musical era secundario. Utilizaron la imagen del glam rock pero ignoraron totalmente su excelente habilidad para componer canciones.

En los documentales —de una factura impecable— que describen esa escena, la gente de su círculo habla de su aspecto, de su actitud, de sus travesuras, de sus numeritos pirotécnicos... de todo menos de la música.

Su primer álbum salió en 1981. *Too Fast for Love* tiene un inicio prometedor: el *riff* de apertura del tema «Live Wire» está bastante bien... pero el resto del disco es un puto horror. Una voz de mierda canta unas letras de mierda que compiten en mediocridad con unos interludios de batería que parecen una broma y unos solos de guitarra que de tan malos que son te hacen gracia. Al prestarme el libro de Nikki Sixx para que me documentara, el excelente periodista musical Marc Burrows me dijo: «Te engañará y hará que

creas que te gusta Mötley Crüe hasta que te acuerdes de que tienes que escucharlos». Vale la pena recordarlo, es cierto. Escúchalos pero intenta al menos no pagar por ello.

Contra todo pronóstico (a menos que, como yo, sientas un profundo desdén por el gran público), el álbum tuvo unas ventas espectaculares. Pero aquello no era nada comparado con lo que estaba por venir.

En septiembre de 1983 tocaron en el US Festival de San Bernardino, California. En el «día del heavy metal» compartieron cartel con gente como Ozzy Osbourne, Judas Priest o Van Halen... Y lo hicieron de putísima pena.

«Les salió como el culo. Dieron vergüenza ajena. Tocarón fatal», dice alguien de su equipo en el documental de la VH1. Lo hicieron tan mal que cuando su batería, Tommy Lee, se enteró de que la actuación se había grabado, se puso a llorar.

Que fueran tan malos no era ninguna sorpresa. El cantante Vince Neil se había ganado el puesto, según afirma el pipa John Crouch en el mismo documental, porque «tenía el aspecto que buscaban, aunque la voz era un poco sospechosa, así que decidieron apostar por lo primero e ir trabajando en lo segundo». Veámoslo con un poco más de detenimiento:

COMO CANTANTE ERA UNA MIERDA PERO ERA GUAPETÓN, ASÍ QUE LE
DIERON EL PUESTO.

Pues vale. Sigamos con lo nuestro. El productor de su segundo álbum se quejó de que Nikki Sixx no sabía tocar el bajo. «No jodas —le contestó su mánager—, pero si nunca ha sabido. Es una especie de animador». Qué más daba. Al público del US Festival le encantaron. Porque la gente es idiota. Su actuación tuvo un gran éxito y acabaron sonando mucho en la radio y vendiendo un montón de discos.

La razón más obvia de su éxito era su aspecto físico. Llevaron la ambigüedad sexual del glam de los setenta a su conclusión natural. Se travestían de pies a cabeza, llevaban maquillaje y tacones y casi podían pasar por mujeres. Y se peinaban que parecía que llevaran un PELUCÓN. Todo aquello causó un gran revuelo y podía haber sido subversivo de la hostia en los conservadores inicios de los años ochenta. Pero la cagaron dedicándose a hacer vídeos propios de misóginos del copón y renegando de cualquier trasfondo *queer*.

Y esto tiene que quedar bien clarito. No eran gais. Segurísimo, vamos. No señor, no. CERO gais. Te das cuenta enseguida por la cantidad de chicas que revolotean a su alrededor. Un montón. Y, por si te quedara alguna duda, tienen una canción que se llama *Girls, Girls, Girls*^[163]. ¿Lo ves? Te

multiplican la palabra por tres. Matemática pura. Hasta casi parece que se esfuerzan *demasiado* en demostrar que les van las chicas.

Como lo suyo era la imagen por encima del contenido, los Crüe eran perfectos para la MTV. Con su segundo álbum, que lleva el hilarante título de *Shout at the Devil* (Grítale al diablo), sacaron su primer videoclip, «Looks That Kill». Menudo despropósito. Salen ellos con antorchas y meten a unas mujeres en una jaula. Vale. Luego aparece de repente una mujer gigantesca que las libera y el pentagrama de la batería sale volando por ahí hasta que aterriza en el escudo de ella y luego salen unos pinchos y, madre mía, cómo se les ocurre andar trasteando con fuegos artificiales con las toneladas de laca que me llevan en el pelo.

Si hay algo positivo que pueda decirse de Mötley Crüe es que lo dieron todo. Apostaron por el estilo de vida rock and roll y quisieron ser el grupo definitivo del género. «Yo sabía que iba a estar en Mötley Crüe —dice Nikki Sixx—. Sabía qué aspecto tendríamos, cómo sonaríamos y cómo nos comportaríamos (lo peor que pudiéramos, claro está)».

Se drogaron muchísimo, montaron unas fiestas del copón, se estamparon con el coche (y mataron a gente)^[164], dispararon armas de fuego, se casaron con estrellas del porno y *strippers*, se forraron, se lo gastaron en drogas, luego las tiraron por el retrete. Tommy Lee soñó que tocaba la batería cabeza abajo y se las apañó para que le hicieran una que se diera la vuelta mientras tocaba. Llevaron al límite la máxima de «sexo, drogas y *rock and roll*».

Es una lástima que sonaran como una mierda pinchada en un palo.



A raíz del éxito de Mötley Crüe, pasó lo peor. Muchos grupos parecidos triunfaron.

Lo malo es que todas estas bandas que van apareciendo son malas copias de los Crüe. Las discográficas quieren forrarse y, como no le pongan freno al asunto, acabarán con nosotros... (Nikki Sixx, *The Heroin Diaries*).

Ellos allanaron el camino a sus compañeros del Sunset Strip, inspiraron a multitud de imitadores y... Virgencita, que se acabe esto ya. Solo me veo

capaz de nombrar algunos grupos para deciros lo rematadamente malos que eran, ¿vale? Venga pues. Quiet Riot versionó *Cum on Feel the Noize* de Slade y el resultado fue una mierda. Skid Row, Cinderella, Warrant... mierda que te crio. ¿Twisted Sister? Otro truño. Los WASP eran bastante escabrosos y querían sorprender. Copiaron a Alice Cooper y subieron de nivel. En sus espectáculos le tiraban carne a la gente, un truco que repetiría más adelante el grupo *redneck* de death metal Deicide y las estrellas del black metal satánico Watain. Blackie Lawless inventó un cacharro para que le salieran chispas de la entrepierna. Volvemos a lo de antes: la música era una mierda.

Todo lo que necesitas saber de Bon Jovi^[165] se resume perfectamente en el hecho sencillo y revelador de que el tipo tenga un tatuaje de Superman. Si hasta a Nikki Sixx le parecían patéticos. Dice en *The Heroin Diaries*: «Jon siempre me cayó bien... Lo que no me gustaba nada era la música que hacía su grupo. Era lo opuesto a todo lo que me gustaba y en lo que creía».

Los Poison eran incluso menos heavies que los Crüe y podría decirse que inventaron la balada glam con su pésima *Every Rose Has a Thorn* (Toda rosa tiene una espina)^[166]. Qué PROFUNDO, chavales. Qué gran verdad. Qué gran mojón.

Lo peor del glam era su omnipresencia. Incluso empezó a hacer mella en grupos impecables hasta el momento como Discharge o Celtic Frost: ambos sacaron unos discos horribles de glam metal, se peinaron como caniches y soltaron unos cuantos gorgoritos. El poder de la balada glam hundió a los Scorpions. Y no es cosa menor teniendo en cuenta que prácticamente habían recurrido a la pornografía infantil para la portada de su disco. Ah, y luego llegamos a la época en que Lars^[167] se juntó con los Guns N' Roses y Sebastian Bach y empezó a lucir una chupa blanca...

Intenté no dejarme llevar por los prejuicios al documentarme para escribir sobre este movimiento. Empecé aborreciéndolo totalmente, y salgo de él sintiendo cierta debilidad por algunos de los personajes pero odiando hasta el tuétano su música, su imagen, su misoginia y egoísmo descarados.

Pero algo que me ha llamado la atención ha sido el respeto que le he acabado teniendo (muy a mi pesar) a un grupo al que antes odiaba: Guns N' Roses^[168].

No es de extrañar que los GN'R lo petaran tanto: muchos grupos de ese panorama musical se habían hecho famosos poco más que por su imagen de roqueros hedonistas. Estos tíos tenían una ventaja sobre los demás: sabían escribir canciones. Su primer disco, *Appetite for Destruction*, es, muy de lejos, la mejor música^[169] que salió del Sunset Strip. Más arraigada en el

punk y el heavy que en el glam, tenía una agresividad mucho más pronunciada que cualquier tema de Mötley Crüe o de Poison, además de unos ganchos de verdad y —vale, lo admito— unos riffs bastante geniales.

No explotaban demasiado el rollo glam. Eran bastante normalitos y lo mejor de todo era que sabían tocar. Pero, ay, les restaba bastantes puntos la imbecilidad supina de su líder, Axl Rose^[170]. En el diario de Nikki Sixx se dice: «Ese nuevo grupo mola mucho pero el cantante es un capullo integral».

Axl se mostraba cada vez más irascible y solía llegar tarde a los conciertos. Su falta de respeto por el público es mítica: ha llegado a retrasar horas enteras los conciertos. Cuando GN'R se fue de gira con Metallica, el choque entre ellos fue brutal. Se fraguó una rivalidad de medio pelo entre los dos grupos (bueno, para ser más exactos, entre sus dos líderes).

Guns N' Roses desapareció inevitablemente tras caerse por el gigantesco orificio de su ombligo. Dejaron de parecerse a gente con la que te podías identificar y se gastaron millones de dólares en pretenciosos videoclips. Las drogas hicieron de las suyas y su música se resintió. Y acabaron yéndose al garete.



A principios de los noventa, el glam seguía pareciendo algo intocable. Estaba en todas partes. Todos los sellos se habían abonado al género y en la MTV no hacías más que ver cardados y ropa hortera. El término *heavy metal* había quedado inextricablemente asociado con la escena más insustancial que había creado.

Por suerte, en paralelo a toda esta mierda, un movimiento radicalmente opuesto —el death metal— empezaba a cobrar fuerza. Y en el lluvioso estado de Washington ganaba peso una escena que tenía debilidad por las camisas de cuadros. Y tanto peso ganó que acabó creando una avalancha. Y el glam estaba al final de la pendiente. Esquiando. O haciendo algo, no sé. Esta metáfora se me ha ido de las manos. Pasa página y lee lo que te explico sobre el death metal. Vamos.

8. El death metal

Something inside me, it's - it's coming out

I feel like killing... YOU^[171]

Dice mucho de la percepción popular que se tiene de mi música favorita que el heavy metal se haya usado como método de tortura en Guantánamo^[172]. A mí me parece que se equivocan. El heavy metal es tonificante, como una ducha bien fría. Se soporta perfectamente y te puedes acostumbrar a él. Las cancioncillas tontas y pegadizas, en cambio, son un arma mucho más letal. Las de *Barrio Sésamo*, sin ir más lejos, se usan mucho más. Personalmente, yo elegiría *Pajaritos a bailar*^[173] o alguna canción del verano repetida en un bucle infinito. Eso sí que es pesadillesco de verdad. En cualquier caso, el uso de la música heavy como instrumento de tortura plantea unas cuestiones muy interesantes: ¿qué hace que algo suene de verdad heavy? ¿Es *heavy* sinónimo de desagradable o molesto? ¿Cuáles son los grupos más heavies? ¿ES EL MONSTRUO DE LAS GALLETAS HEAVY? Los *metaleros* —para variar— no se ponen de acuerdo. Para los puristas, el heavy tiene que ver con el SENTIMIENTO, tronco. A su entender, comprende desde la explícita sensación de fatalidad que transmiten los Sabbath o Trouble a la potencia de los riffs de Diamond Head o de Judas Priest. Para ellos, la clave no está en buscar lo extremo a nivel sonoro, sino ese profundo peso emocional que te comunica la música. Es algo más abstracto que se siente en el alma. Hay quien piensa, en cambio, que ese peso, lo heavy, debe sentirse en los oídos. Según ese principio, el death metal y el grindcore son dos expresiones máximas de lo heavy. A lo largo de los años se ha ido diciendo que Obituary, Agoraphobic Nosebleed, Napalm Death, Deicide y Cattle Decapitation eran «el grupo más heavy de la historia»^[174]. Los seguidores de los grupos de *noise* electrónico

dirán que Whitehouse o Merzbow son muchísimo más heavies que cualquier grupo metalero. Y luego está Swans... Todo depende del cristal con el que se mire. Sea cual sea tu opinión sobre el tema, lo que sí está claro es que con el death metal se alcanza una de las cimas en el mapa del heavy metal en la geografía sonora del género. Aquí encontraremos muchos de los ejemplos más extremos. Con el death metal, el heavy sube la potencia a chorrocientos mil. Los pioneros del death metal y la nueva cosecha de músicos que siguen sus pasos tienen en común un ansia irrefrenable por lograr un sonido extremo. El death metal responde a la pregunta: ¿cómo podemos hacer que esto sea todavía más heavy? Bueno, pues pillas lo más heavy que haya hecho nadie jamás y partes de ahí. ¿Que los Sabbath bajan la afinación? Pues tú la bajas todavía más. ¿Que los Sabbath tocan despacio? Pues tú también bajas el ritmo. ¿Que Anthrax toca rápido? Pues tú aceleras. ¡O haces las dos cosas EN LA MISMA CANCIÓN! Te buscas unos pedales y unos amplis que distorsionen las guitarras hasta el punto de que no sean ni remotamente reconocibles. ¿Cómo nos las apañamos para que las letras sean más extremas? Bueno, pues en vez de contagiar una sensación de fatalidad acechante o de entonar un lamento solitario de aislamiento, describes con todo lujo de detalles la tortura o el asesinato más horripilante que se te pueda ocurrir. Después, coges esas letras y las profieres de manera que parezca que salgan de la boca de un monstruo de verdad. Como el de las galletas de Barrio Sésamo...



Cuando los Black Sabbath decidieron en 1969 trasladar a la música la sensación que transmitía una película de terror, inventaron el heavy metal. A mediados de los ochenta, la influencia de este género cinematográfico en el heavy era muy distinta, porque el propio horror había evolucionado en ese intervalo. Las películas de terror que influyeron en Black Sabbath eran bastante amables: los primeros filmes de la Hammer eran ingeniosos, elegantes y contenidos. En su mejor versión, son obras de arte atmosféricas que plasman a la perfección una creciente y angustiosa sensación de pavor. En gran parte esto se debe a que los directores tenían que sortear los límites de la censura y de la clasificación y, a medida que estas se relajaban, las películas perdieron sutileza y finura y apostaron por la exageración. (Las películas clásicas de terror en blanco y negro de la Universal con las que

crecieron los creadores de la Hammer eran todavía más comedidas). En el transcurso de los setenta, el género se volvió más sangriento y extremo, y después del punto de inflexión marcado por *La semilla del diablo*, de Roman Polanski, un nuevo «realismo» ocultista empezó a abrirse paso sigilosamente. El *summum* se alcanzaría con *El exorcista*, cuya maléfica influencia sigue presente en el cine actual y en la menguante fortuna del sector del puré de guisantes.

La llegada del reproductor de vídeo a los hogares revolucionó la industria cinematográfica. De repente, las películas se consumían en un entorno distinto y los filmes de bajo presupuesto podían recuperar el dinero invertido sorteando los canales de distribución cinematográfica y, por ende, también la censura. A consecuencia de ello, se acentuó la tendencia por el cine de explotación y las películas perdieron finura y buen gusto. Era la época del *video nasty*^[175]. Estas películas *underground* extremas eran devoradas (casi siempre) por los mismos jóvenes varones que consumían la música también extrema y *underground* de Hellhammer y Bathory, Discharge y GBH. Mientras los Sabbath se esforzaban por crear el equivalente musical a la adaptación cinematográfica de una novela de Dennis Wheatley, estos chavales querían crear el equivalente musical a *Nueva York bajo el terror de los zombies*. Eso era el death metal.

Vale la pena recordar que, a principios de los años ochenta, los subgéneros extremos estaban amalgamados^[176] y no entendían de distinciones ni de categorizaciones como las que usamos ahora. Lo que acabó convirtiéndose en thrash metal, black metal, death metal y grindcore formaba parte de un conglomerado definido provisionalmente por términos como *hardcore metal*, *speed metal* o *música para sacudir la cabeza hasta descoyuntarse a gusto* (perdonad, me he dejado llevar por el locutor radiofónico que llevo dentro). Los cinco años comprendidos entre 1982 y 1987 son el periodo más fértil y creativo de toda la historia del heavy metal. En ese lustro tenemos black metal, thrash metal, death metal, grindcore y doom. Los géneros del heavy metal experimentan una diversificación y una estratificación explosivas.

En la maraña de subgéneros existentes a principios de los ochenta, no había distinción alguna entre el death metal, la vertiente más sucia del thrash o la primera ola del black metal. Todo desembocaba en el mismo lugar y las influencias se mezclaban e interactuaban por doquier.

Cuando se habla de la evolución del death metal, se dice por lo general que es el paso siguiente al thrash metal. Pero esto puede llevar a confusión. El

death metal tiene las mismas raíces que el thrash, se desarrolló en paralelo e influyó en su progreso. El thrash avanzó en una dirección distinta a la determinada por la inevitable e inexorable senda que va de Venom al apogeo del death metal^[177]. En cierto modo, el thrash puede verse como proto-death metal.

Fijémonos en la cronología de su desarrollo:

1982 - Venom publica *Black Metal*.

1983 - Metallica publica *Kill 'em All*, Slayer *Show No Mercy* y Exciter *Heavy Metal Maniac*.

Aunque son hitos en el avance del thrash, siguen bañados en el líquido amniótico de la NWOBHM. El thrash todavía no es un género viable. Y, paralelamente, van surgiendo otros grupos en busca de más oscuridad...

1984 - Por fin ha llegado el death metal, aunque no tiene forma de lanzamiento oficial, sino de maqueta. En este año, Mantas | Death, Repulsion | Genocide, Slaughter y Possessed sacarán una maqueta de proto-death metal. Y todas serán mucho más heavies que cualquiera de los temas jamás compuestos por Exodus o Slayer, aunque sigue diciéndose que todos forman parte del mismo estilo hardcore metal. Nadie usa el término thrash metal, aunque Possessed llama «Death Metal» a uno de los temas de su maqueta. Mientras tanto, los grupos de thrash siguen unidos por un cordón umbilical a la NWOBHM.

1985 - Possessed lanza su álbum de debut, *Seven Churches*, el primer disco oficial de death metal.

El thrash metal no maduró plenamente hasta 1986, con el lanzamiento de *Reign in Blood*, de Slayer, y de *Master of Puppets*, de Metallica. Así pues, el punto cumbre del thrash (especialmente en lo relativo a su sonido extremo) se alcanza en 1986. Es curioso entonces que Possessed pariera el death metal con un álbum publicado el año anterior...

Todo empezó con el intercambio de cintas.

Una de las mejores maneras de descubrir nuevos grupos era a través del elaborado circuito internacional de intercambio de cintas, que distribuía maquetas y fanzines de heavy metal

alternativo. El proceso solía ser tedioso: las cintas eran grabaciones caseras que se enviaban por —lento— correo postal utilizando sellos de respuesta internacional. (Thomas Gabriel Fischer, *Only Death is Real*).

Ese circuito internacional de intercambio de casetes, tan crucial para el desarrollo del thrash metal, también dio a luz a una escena incluso más alternativa y heavy. En casi todos los temas de proto-thrash y de continuación de la NWOBHM que circulaban, los grupos intentaban imitar el sonido de los primeros discos de Metallica y de Slayer, pero algunos inconformistas, que deseaban producir algo mucho más extremo, empezaron a conectar entre sí para llegar a un nuevo nivel de intensidad.

Esta ambición llevó, por ejemplo, al tosco y crudo black metal europeo de grupos como Hellhammer o Bathory, como esbozamos en uno de los capítulos anteriores. En Estados Unidos, sin embargo, estalló una escena muy distinta y bastante más cruenta.

Possessed fueron los primeros en crear intencionadamente el «Death Metal», una especie de epifanía que los metaleros de verdad no podían ignorar. Por aquel entonces no se había hecho nada ni remotamente parecido a lo que hicimos nosotros con *Seven Churches*, y creo que hicimos que muchos se dieran cuenta de que era posible hacer un metal muchísimo más heavy. (Jeff Becerra, líder de Possessed, entrevista en MetalSucks.com).

Possessed nació en la fértil área thrash de la Bahía de San Francisco, pero compartía el mismo apetito por lo extremo que había impulsado a Venom y a Hellhammer a buscar una mayor contundencia heavy en el sonido. Su primer álbum, *Seven Churches*, suele tomarse como el primer disco de death metal «puro», algo impresionante teniendo en cuenta que es un disco aparecido en una fecha tan temprana como 1985. Aunque tuvo una inmensa influencia en el death metal, es el único disco de ese género que sacaron (el siguiente, *Beyond the Gates*, está más en la onda thrash). Previamente ninguneados como meros clones de Slayer, los Possessed se estrenaron con un primer disco que tenía todas las características propias del death metal y se apartaba del sonido del que eran herederos. *Seven Churches* empieza con la música de *El exorcista* antes de dejarse caer en un torbellino de puro sonido death. El ambiente es oscuro, desagradable y aterrador. La voz de Becerra es LO más

extremo que se había grabado hasta entonces en un vinilo. El estilo todavía es reconocible como una variedad de thrash metal, pero las guitarras son más heavies y las canciones influyen detalles adicionales como demoníacas letras grabadas al revés.

En cada etapa del desarrollo del heavy metal hay grupos que destacan por su compromiso a la hora de ensanchar los límites del género. Es un noble linaje que va de Sabbath a Priest y Motörhead, y de Venom a Slayer, Hellhammer y después Possessed. La búsqueda de un sonido más heavy es un testigo que pasa de un grupo al siguiente.

La trayectoria del grupo fue bastante efímera. Después de su segundo disco se separaron en 1988. El guitarrista Larry LaLonde siguió con su carrera musical, creó el grupo de funk metal Primus con Les Claypool y ha participado en varios discos de Tom Waits.

En 1989, Becerra recibió un disparo en un robo que lo dejó paralítico de cintura para abajo. El pistolero le apuntó a la cabeza, pero se le atascó el arma y Jeff logró sobrevivir al ataque. Confinado ahora en una silla de ruedas, su silueta resulta imponente y característica al frente de unos Possessed otra vez en activo. ESO sí que es heavy. ¡Menudo ídolo!

Puede que Possessed acuñara el término death metal, pero es que los Death^[178] se llamaban así, death. Sutileza cero. Tenemos a un grupo que hace death metal, se llama Death, tiene una maqueta titulada *Death by Metal* y cuya carrera se vio truncada por la inesperada muerte de su líder. Os juro que no me lo invento. ESO sí que es compromiso con una idea.

Possessed fue un grupo muy influyente, pero la obra de Death sentó unos cimientos mucho más sólidos para el importantísimo movimiento death metal que seguiría su estela. El grupo constaba de una formación rotatoria de músicos que orbitaba alrededor del genio creativo del guitarrista, cantante y compositor Chuck Schuldiner. Además de la repercusión inicial que tuvo en el aumento de la popularidad de lo que ahora llamaríamos el death metal clásico (el movimiento original), su afán de experimentación musical y los avances obtenidos en sus siete álbumes de estudio allanaron el camino a subsubgéneros del death metal como el gore metal, el death metal técnico o el death metal melódico^[179]. Schuldiner fue uno de los iniciadores del género y después fue una pieza clave en su desarrollo más allá de sus raíces. Death inició su andadura de un modo un tanto primitivo, con unas letras cruentas y nada sutiles, inspiradas en el cine de terror, pero a lo largo de los años progresó hasta convertirse en un grupo más hábil técnicamente que trataba problemas reales y tenía una visión del mundo mucho más meditada y

profunda. Schuldiner, al igual que los mejores pioneros de los diferentes géneros, nunca quiso dormirse en los laureles. Buscó constantemente la innovación y la invención. Para él Death era la expresión personal de su ser.

Schuldiner creció como un chaval de clase media de un barrio residencial. Nació en Long Island, Nueva York, y creció en Tampa, Florida. Sus padres le apoyaban tanto moral como económicamente y financiaron sus iniciativas musicales. Le permitían que ensayara en casa e incluso ofrecían comida y bebida —«sin alcohol»— al grupo. Esta puntualización de la madre posiblemente sea mi cita favorita sobre el death metal. Como dice ella misma en el libro *Choosing Death*. «Cuando [Chuck] nos llamó a las dos semanas para informarnos del cambio de planes, le ingresamos dinero para que se subiera en un avión y volviera a casa. Su padre y yo respetábamos sus decisiones y le dimos libertad económica para que fuera allá donde lo llevara su carrera». ¡KVLT!

Este apoyo de los padres también forma parte de la historia del grupo de Florida Obituary, quienes dan las gracias en la primera línea de su lista de agradecimientos de su primer disco «a nuestros padres, por soportar las movidas de estos melenudos». Nada que ver con los orígenes de Hellhammer...

Totalmente opuesta a la vida de pobreza, aislamiento y abandono sufrida por Tom G. Warrior en su pueblo suizo era la realidad de Chuck, que lo tenía todo. No tenía estrecheces económicas, sus padres lo apoyaban de una manera increíble y él quería hacer algo en la vida. Inspirándose en el sonido de Venom, decidió que necesitaba hacer la música más extrema jamás creada, y en 1983 creó Mantas y lanzó una maqueta llamada *Death by Metal*.

Hoy en día es fácil encontrar a gente para un grupo de death metal. Pero cuando solo unos pocos avanzados a su tiempo cultivaban este estilo, la cosa resultaba bastante más ardua. A Schuldiner le costó lo suyo encontrar a la formación adecuada: tocó primero con Kam Lee y con Rick Rozz (con quien más adelante volvería a tocar en algunos discos de Death), y después con Matt Olivo y Scott Carlson de Repulsion, quienes se mudaron a Florida un par de semanas para ver si la cosa funcionaba y se volvieron de inmediato al ver que no...

Repulsion inició su andadura como un grupo de versiones thrash metal llamado Tempter, ubicado en Michigan. Matt Olivo y Scott Carlson incorporaron más tarde al batería Phil Hines^[180], que tenía un estilo hardcore punk, y compusieron temas originales con una notoria influencia de Slayer. A heavies no les ganaba nadie, estaban muy adelantados a su tiempo.

Como nos gustaba la música extrema, queríamos forzar sus límites al máximo; hacer algo de lo que pudiéramos ser fans nosotros mismos. Intentamos llevarla al extremo. (Scott Carlson).

Su estilo fusionaba el death metal con la sensibilidad y la estética hardcore: sus conciertos eran muy punk y destrozaban los oídos de la gente. Aunque su primera formación duró muy poco, fueron muy prolíficos grabando maquetas, que tendrían una gran influencia en el futuro grindcore, hasta tal punto que Carcass montó su propio sello para lanzar las maquetas, así como el álbum *Horrificated*.

Después de su brevísimo devaneo con Repulsion, la siguiente jugada de Chuck fue ir a San Francisco, hervidero del thrash, para tocar con Eric Brecht, batería del grupo de crossover DRI. Como una fatalidad inevitable, la colaboración fue muy breve y regresó a su hogar cual yoyó galáctico. Después se marchó a Canadá para tocar con los increíbles Slaughter. Como aquello tampoco salió bien^[181], se volvió una temporada a Florida y después se fue a San Francisco para tocar con el batería Chris Reifert (que más tarde crearía el grupo Autopsy, muy parecido a Death). Finalmente, con estos integrantes, Death grabó su primer álbum, *Scream Bloody Gore*. Lanzado en 1987, es mucho más heavy que *Seven Churches*, de Possessed: la producción le da mucho más empaque y la voz es más extrema y agresiva. En ese sentido rivaliza con *Seven Churches* por el puesto de primer álbum de death metal.

¿Por qué Florida tuvo una escena de death metal tan influyente? ¿Qué tenía de particular esa zona? Quizá fue el legado de Chuck Schuldiner, o los efectos sobre el cerebro de ese calor tan pegajoso que tienen allí. O el rollo racista, derechón, proarmas y proinvasión cubana que me llevan. O quizá la culpa sea de Las chicas de oro. Ya lo tengo: seguramente sea la influencia maligna y sobrenatural de Walt Disney y la NASA.

El grupo con sede en Florida Obituary proclamó muchas veces que era el grupo más heavy del mundo. Su álbum de debut, *Slowly We Rot*, muestra a la perfección qué se entendía tradicionalmente como death metal. Los ritmos son más lentos, y qué decir de esas voces...

Hay dos cosas destacables del cantante de Obituary, John Tardy. Una es que tiene el pelo largo rubio y rizado, lo que le da un aire a la Sarah Jessica Parker de los noventa en *Sexo en Nueva York*^[182]. La segunda es que su voz era la cosa más extrema jamás oída en un disco en aquella época. No cantaba gritando ni berreando, sino que directamente VOMITABA las palabras. ¡Cómo

casi no se entiende nada, ni siquiera se molestó en escribir letras para algunas de las canciones de su álbum de debut! Se limitó a soltar un «¡BLEEEEEEEEEEEEEERRG!»^[183].

Se apartaba bastante de los gritos punzantes de Scream Bloody Gore.

Ese estilo vocal gutural es la característica definitoria por excelencia del death metal^[184]. Se le llama gruñido de la muerte, dethvox, vokills o «voz del Monstruo de las Galletas»...

No me gustó la primera ola de lo que se conoció como death metal. La voz como del Monstruo de las Galletas era demasiado para mí. Si no me gusta un cantante, es muy difícil que me guste la música. Y ahora mismo hay cincuenta grupos que suenan igual (Kerry King, Slayer).

Es muy gracioso que el rey de lo extremo crea que este estilo es demasiado para el body. Aunque, para ser justos con él, el estilo vocal es precisamente lo que más puede chocarle al profano. Supongo que todos tenemos nuestros límites.

Ahí empezó entonces una especie de carrera armamentística en la que los cantantes se esforzaban en parecer cada vez menos humanos y en buscar un sonido más y más profundo. Tanto si les influyó directa o indirectamente la voz de los zombis o de los seres poseídos de las películas de terror —la de Regan en *El exorcista*, por ejemplo— fueron mucho más allá de lo que nadie había ido antes en la música. Chris Barnes, vocalista en los primeros discos de Cannibal Corpse, forzó tanto la voz en su cuarto álbum, *The Bleeding*, que casi no parece humana.

Que un cantante lleve su voz al límite es algo que ha sucedido desde que existen los discos. En la música pop, por ejemplo, el tema de los Beatles *Twist and Shout* es un ejemplo perfecto de garganta desgañitándose. Screamin' Jay Hawkins, Little Richard y Howlin' Wolf también lo habían hecho antes. Y luego, por supuesto, está Tom Waits, que debe de tener las cuerdas vocales más tiesas que la mojama.

En la evolución de la voz en el heavy metal hay una genealogía bastante clara que empieza con el rugido seco de Lemmy, pasa por: Cronos, de Venom; Tom Araya, de Slayer, Tom G. Warrior, de Hellhammer | Celtic Frost, y llega a Jeff Becerra de Possessed.

Aunque al principio esta técnica vocal estaba dominada por los hombres, ahora es igual de posible encontrarse con mujeres cantantes de death metal. Angela Gossow, la excantante de Arch Enemy, fue la primera mujer conocida

en usar una voz gutural (lo que le valió muchos comentarios machistas y condescendientes). Cientos —quizá miles— de mujeres siguieron su ejemplo y demostraron que tener pene no te da ventaja alguna para sonar como un monstruo. Me vienen a la mente Grace Perry, de Landmine Marathon, y Makiko, del genial grupo japonés Flagitious Idiosyncrasy in the Dilapidation. Abro paréntesis: el nombre no hay por donde cogerlo. Quizá se perdió algo en la traducción. O tal vez les gusta mucho Carcass. Cierro paréntesis.

No todos los vocalistas de death o de grind son capaces de producir sonidos inhumanos por sí mismos, como sugiere el grupo de grindcore de nombre harto explícito Anal Cunt en su canción *Benchpressing Effects on Kevin Sharp's Vocals*. Morbid Angel utiliza moduladores de anillo y phasers para conseguir un sonido monstruoso en *Where the Slime Live*.

Si bien los primeros grupos de death metal se centraban mucho en zombis y asesinatos, la banda de Florida Deicide decidió seguir un camino mucho más agresivo y optó por un satanismo a medida de tintes cristianos.

Deicide empezó su andadura como Amon. Grabaron un álbum, *Feasting the Beast*, que nunca llegó a ver la luz del día. Se cambiaron de nombre y se pusieron Deicide —literalmente, «deicidio, asesinato de Dios»— y optaron por un estilo beligerante y abiertamente blasfemo que provocó la ira del extremismo religioso tan en boga (incluso en la actualidad) en Florida.

El sonido intimidatorio de Deicide es obra de los hermanos Hoffman, a la guitarra, y de Steve Asheim, a la batería, pero su notoriedad se debe casi por completo a su pintoresco líder, Glen Benton.

Benton se grabó en la frente una cruz invertida, probablemente para que pasar por los controles de seguridad del aeropuerto fuese menos aburrido. Asheim dijo en una entrevista que seguramente lo hizo para ser más que Brian Hoffman, que despertó el interés de los medios al grabarse una cruz en el brazo con un cigarrillo. Benton dijo que apenas le dolió, «porque esa parte de la cabeza no tiene demasiados nervios». Se creó su propio personaje satánico, realizó declaraciones impactantes de las que ha ido renegando con el paso de los años, mostrando así que ese personaje era un artificio, especialmente si se compara con el estilo de vida y el comportamiento auténticamente extremos de la escena black metal noruega. No está claro que el comportamiento de Benton tuviera una incidencia directa en esa escena, pero parece bastante lógico que el hecho de que un personaje tan conocido en el death metal soltara según qué barbaridades a la prensa animara a los noruegos a competir y superar a sus rivales de Florida.

Existía el riesgo de que las excentricidades de Benton acabaran eclipsando su música. Una ex mía me dijo en una ocasión que eran de ese tipo de grupos «que vende más camisetas que discos». Esto era en los noventa, cuando todavía se vendían discos, claro está. Ahora la venta de camisetas es lo único que mantiene a flote a los grupos... Así que a rascarse el bolsillo en la zona de merchandising de los conciertos, gente.

Deicide fue el primer grupo satánico que escuché. Si bien su compromiso con lo blasfemo es innegable, la teología de su satanismo confeso es un poco confusa, cuando menos. El suyo es un Satán de telepredicador, de Cinturón Bíblico. Ese Satán que sería la peor pesadilla de tu abuelita católica. Una rebelión de extrarradio, útil en sí misma (en mi caso me llevó a cuestionarme mi educación católica), pero teológicamente vacía.

Una teología más interesante y ponderada es la de otro grupo de Florida, Morbid Angel. Menos agresivo que Deicide, pero con una oscuridad sobrenatural mucho más atmosférica, el grupo exploró los relatos de Cthulhu, de H. P. Lovecraft, y su *Necromicón* para darle mayor apariencia de autenticidad y esoterismo a su mitología ocultista. Y, según parece, también a su racismo: a principios de los noventa era *vox populi* que David Vincent, su líder, era muy racista, cosa que les hizo perder muchos seguidores. Él alega que «la gente malinterpreta las cosas» y que lo que él pretendía era «ilustrar cómo se pueden desafiar ciertos patrones de pensamiento». Es sin duda uno de los grupos más interesantes y creativos en el nivel superior del death metal y su último disco —que tiene mucho *industrial dance* de mierda— consiguió cabrear pero bien a todo el mundo.

Los grupos de Florida cuentan con una extraña ventaja: la existencia de un productor que entendió a la perfección los sonidos extremos que buscaban. Scott Burns, de Morrisounds Studios, era muy fan del death metal. Suponía un soplo de aire fresco que nada tenía que ver con los productores que no ocultaban su sorpresa ni su fastidio al escuchar aquel sonido tan radical que buscaban los grupos de death metal. Burns fue una pieza clave en la evolución del sonido death metal, que pasó de ser tosco y primitivo a tener claridad, dinamismo y una producción pulcra. Da la impresión de que produjo casi todos los discos importantes de death metal entre 1988 y 1996. Grabó a Death, Obituary, Cannibal Corpse, Master, Pestilence, Sepulture, Deicide, Suffocation... Cuando Napalm Death decidió que quería un sonido más propio del death metal, acudió a Scott Burns.

Así pues, el death metal encontró su hábitat natural en Florida. Un lugar cálido, cenagoso y muy de derechas. Extrañamente, el género también

prosperó en un ambiente totalmente opuesto: en la fría y socialdemócrata Suecia.

El metal extremo empezó en Suecia con Bathory, pero la música extrema ya había calado antes con el crust punk. El sonido *d-beat* de Discharge arraigó con fuerza en Suecia y tuvo muchísimos seguidores: podría decirse que a prácticamente toda la población de ese pequeño país le gusta el *d-beat*. Pero la escena *d-beat* no es nada comparado con el descomunal número de grupos de death metal per cápita que hay en Suecia, muchos de los cuales surgieron de esa fértil escena punk.

Las estrellas de ese panorama son Entombed, un grupo cuyo álbum de debut —*Left Hand Path*— es tan perfecto que la única cosa razonable que podían hacer era encaminarse en otra dirección: su tercer disco, *Wolverine Blues*, combina la distorsión de su pedal HM-2 con un ritmo rock and roll que sigue resultando increíblemente heavy. Los problemas en la formación lastraron muchísimo su carrera y, al igual que Venom, en la actualidad hay dos versiones del grupo: Entombed y Entombed AD.

La piedra angular del sonido de Entombed (y de prácticamente cualquier otro grupo de DM sueco) es el pedal de distorsión para guitarra Boss HM-2. Fabricado en Japón a mediados de los ochenta, el HM-2 no suena una mierda si se usa de modo convencional, pero si lo subes todo a diez y bajas la afinación de la guitarra a un *Do*... ¡Tachán! Ya suenas como un grupo sueco de death metal.

Dismember, una banda que se parece tanto a Entombed que bien podría ser su hermana, es la creadora del tema más increíble de death metal de todos los tiempos: *Dreaming in Red*.

No contenta con tener un solo estilo de death metal, Suecia dio con otro a raíz del éxito de At the Gates and In Flames, un grupo con un enfoque característicamente más melodioso que sería conocido como «el sonido Gotemburgo» o «death metal melódico».



Mientras el death metal hallaba su sonido característico en Florida y Suecia, en Reino Unido se engendraba una bestia parecida pero de muy distinto pelaje: ¡el GRINDCORE! A los profanos les parece que el grindcore y el death

metal tienen un sonido muy parecido. Los entendidos sabemos que tienen un sonido... muy parecido. Sí, vale, de acuerdo.

El punk empezó en Detroit a finales de los sesenta con MC5 y The Stooges. Nueva York tomó el relevo a principios de los setenta con los Ramones, Television, Suicide y los New York Dolls. Y después empezó el partido de tenis transatlántico del punk: nosotros teníamos a los Sex Pistols, The Clash, The Adverts, The Damned... Y ellos contraatacaron con el hardcore punk: Bad Brains, Black Flag, Dead Kennedys, Minor Threat, Deep Wound. Entonces apareció en nuestras filas el anarcopunk: Crass, Discharge, Conflict, Amebix. La pelota fue a parar al equipo estadounidense y no pasó gran cosa más. Ah, sí, que nos llegó una bola en la que ponía «Green Day» y la tiramos a la basura.

Después del anarcopunk, ¡llegó el GRINDCORE a Reino Unido!

Los creadores del género son de Birmingham y se llaman Napalm Death. Si es cierto que lo bueno, si breve, dos veces bueno, entonces los Napalm Death se llevan la palma. A breves no les gana nadie. Empezaron su andadura como un grupo punk de contenido político y fueron adquiriendo intensidad heavy y rapidez a medida que grababan maquetas y cambiaban de miembros. La velocidad aumentó notablemente con la incorporación del hiperactivo batería Mick Harris, inventor del término *blast beat* para definir su forma increíblemente rápida de tocar la batería, la cual será desde entonces una característica omnipresente en el metal extremo. Los Napalm inventaron el concepto de microcanción, que tuvo su culmen en la épica *You Suffer*, de un segundo de duración.

La rápida rotación de personal al inicio de su trayectoria se plasma a la perfección en el hecho de que en su álbum de debut, *Scum*, de 1987, aparezcan dos formaciones distintas. En la cara A, Nick Bullen está a cargo de la voz y el bajo y Justin Broadrick de la guitarra, mientras que, en la cara B, Lee Dorrian se ocupa de la voz, Jim Whiteley del bajo y Bill Steer de la guitarra. En ambas caras se desboca la energía desmedida de Mick Harris a la batería. John Peel pinchó muchísimo el álbum en la Radio 1 de la BBC y el disco tuvo un enorme e inesperado éxito. Napalm Death se convirtió rápidamente en el referente a seguir para conseguir un sonido brutal.

La salida de Bill Steer en 1989 fue consecuencia de su compromiso con un grupo igual de vertiginoso y brutal: Carcass. Empezaron con un ruidoso estilo grindcore y optaron por el contenido extremadamente sangriento tanto de sus letras como de sus piezas de *collage*, extraídas de libros de texto médicos para que la crudeza fuera más verosímil^[185]. Sacaron su primer disco

en 1988. *Reek of Putrefaction* es todavía menos coherente que *Scum* para el oído del profano. Carcass fue refinando su sonido a lo largo de varios álbumes y se convirtió en una banda más melódica y menos obsesionada por la sanguinolencia. Influyó tanto en el subgénero del goregrind como en el movimiento del death metal melódico que florecería más tarde en Suecia. Con su álbum *Necrotism: Descanting the Insalubrious* también influyeron en todos los grupos que se pirran por unos títulos más largos que un día sin pan.

Otro grupo que evolucionaría del punk al metal es el imponente Bolt Thrower, de Coventry. Sus canciones versan casi exclusivamente sobre la guerra y su nombre se debe a un arma del universo megafriqui de *Warhammer*. Hasta fichan a los artistas de *Warhammer* para que les hagan las carátulas de los álbumes.

Les da tan igual lo que piensen de ellos que acaban siendo los más molones de todos.

Ya de vuelta en Estados Unidos, el grupo de death metal más importante de la historia empezaba a cobrar forma. Para mí, Cannibal Corpse es el arquetipo perfecto de lo que es el death metal. Es un ejemplo fantástico y, además, el primer grupo de death metal que escuché. Son famosos por sus carátulas obscenas y horripilantes, además de por títulos de canciones tan extremos como *Entrails Ripped from a Virgins Cunt*, *I Cum Blood* o *Necropedophile*. Y, a pesar de ser conocidos por su radicalidad, son también unos músicos excelentes. Sus composiciones son complejas, técnicas e increíblemente rápidas. Recurrir a la maestría musical de las bandas extremas para defender este tipo de sonido quizá sea un argumento un poco torpe, pero también vale la pena aclarar que mientras estos grupos forzaban los límites del sonido heavy y del horror, también innovaban y abrían nuevos caminos.

El death metal se expandió como la plaga sobre la que versaban sus letras. Australia parió a Slaughter Lord y Sadistik Exekution (su sello los intentó clasificar como un grupo de black metal porque quedaba más moderno, a lo que ellos contestaron con un sonoro «WE ARE DEATH... FUKK YOU!»^[186], y la discográfica creyó erróneamente que ese era el título del álbum). Brotaron escenas en todos los países imaginables (excepto Noruega).

Y luego pasó algo raro. El death metal se volvió increíblemente popular. No tenía que suceder, pero así fue. Durante un breve espacio de tiempo y junto a su género hermano, el grindcore, el death metal sonó continuamente por la tele y por la radio.

Todo empezó con John Peel. Su programa en la emisora Radio 1, de la BBC, era una amalgama única y ecléctica de estilos. Entre el *dub*, el tecno

alemán y el oscuro *bluegrass* de 78 rpm, el entusiasmo de Peel por hallar nueva música lo llevó a recibir con los brazos abiertos aquella nueva escena floreciente del death metal británico, y grupos como Extreme Noise Terror, Carcass o Napalm Death sonaron día sí y día también y fueron invitados a tocar en directo en el programa. Tal repercusión tuvo el espacio de Peel que pronto se les dio cobertura televisiva y aquello acabó convirtiéndose en el típico circo mediático que se monta cuando aparecen los grupos pop más importantes. En cualquier caso, parecía que a los medios les interesaba (y les gustaba) sinceramente el death metal.

En 1989 Napalm Death salió en el programa para niños de la BBC *What's that noise?*, con Craig Charles. Es muy fácil encontrar el vídeo en Internet, y es sencillamente adorable. Lee Dorrian y los demás se quedan pasmados no solo porque la gente se toma en serio el ruido que hacen, sino porque además lo utilizan para abrir las mentes de los niños y enseñarles que hay distintos tipos de expresiones musicales. Y eso pasó el mismo año que Bill Steer, de Napalm Death, apareció en la tele junto a Craig Charles en una situación televisiva distinta, esta vez con su compañero en Carcass Jeff Walker. En un episodio de la serie *Enano Rojo* interpretan al grupo de Dave Lister, Smeg and the Heads. ¡Una banda experimental, prácticamente *ambient*, que poco tiene que ver con el sonido goregrind de Carcass!^[187] La BBC perdió un poco la cabeza por el heavy metal en 1989. La serie documental *Arena* produjo una película un tanto peculiar sobre el heavy metal en general, en la que salía otra vez Bill Steer, esta vez en un dormitorio con el bajista Shane Embury, y hablaban como dos entrañables adolescentes sabelotodo sobre los grupos más rápidos del panorama.

El seguimiento que los medios de comunicación hicieron del death metal y del grindcore no solo fue algo inédito, sino que no ha vuelto a repetirse desde entonces. El death metal se volvió *mainstream*, los principales sellos metieron baza y se les dio una cobertura general. Y, para ponerle la guinda al pastel, en 1994 Cannibal Corpse apareció en la película de Jim Carrey *Ace Ventura, un detective diferente*. Carrey era muy fan del death metal y su aparición en la película fue una petición personal. El death metal empezaba a salirse de madre.

En la actualidad, el death metal es tan conocido que parece que todo el mundo sepa algo del subgénero más heavy del heavy metal^[188]; de esa música de indescifrable voz gutural e imaginario de película de terror extremo. Sí, la que tiene esos logos ilegibles y el brutal *blast-beat* de la batería. Ha pasado a formar parte de la conciencia colectiva de la cultura

popular. Como término, el death metal resulta ahora tan familiar que se usa por doquier sin contexto y para referirse a otros subgéneros erróneos. Su radicalidad bien definida y contenida se ha convertido en un meme, en una etiqueta comodín para la música heavy. Cuando quiero hablar de música extrema en el escenario con fines humorísticos, no hablo de grindcore ni de black metal, sino que recurro a un término que sé que mi público, predominantemente «civil», reconocerá. Si quiero hablarle de mi antiguo grupo, SunStarvedDay, a una gente que ha venido a ver mi monólogo de humor, no le digo que es un grupo de «metalcore caótico parecido a KISS It Goodbye, a la primera época de Cave In o a Botch»... sino que digo que hacíamos death metal y punto. Casi es una marca. Una abreviatura lingüística. Si hasta hay un grupo que se llama Eagles of Death Metal que no hace death metal. Es para cagarse. El posmodernismo ha despojado de significado a nuestra cultura. La serpiente se muerde la cola^[189].

El death metal empezó como un intento de hacer la música más extrema posible. Prometía llevar lo extremo del heavy metal al extremo. Ser el *summum* del HEAVY. Y ahora es tan reconocible que resulta agradablemente familiar. Ha perdido casi por completo su capacidad de sorprender y conmocionar, ya que la óptica posmoderna, que lo concibe todo como arte, y la asimilación hípster de toda la música marginal como algo *cool* lo ha transformado en un género seguro y cuantificable. Lo han neutralizado, debilitado y desactivado.

Igual que los *millennials* conocen por encima pero entienden las razones políticas que en los noventa llevaron a mi generación a protestar por el comercio de pieles, los talleres clandestinos o las grandes corporaciones y son capaces de regurgitar contraargumentos prefabricados, el death metal es una parte de nuestro tejido cultural que nunca volverá a contemplarse como algo nuevo, único o verdaderamente radical.

Se dice con cinismo y hastío que no hay nada nuevo bajo el sol; que ya está todo inventado. El fantástico sitio web TV Tropes lo llama «el tópico de que *Seinfeld* no es gracioso»:

«No sé por qué todo el mundo habla tanto de *Hamlet*. Si no es más que un dicho conocido detrás de otro, unidos por una trama antediluviana».

Chiste popular

Podemos decir sin miedo a equivocarnos que hay programas que casi todo el mundo ha visto. Cuando se emitieron por primera vez, nos parecieron fantásticos. Ahora, sin embargo, despiertan una reacción negativa, contraria al entusiasmo inicial. Al verlos, se nos escapa un «esto es más viejo que Matusalén» o un «esto está más visto que el tebeo». ¿Cuál es la triste paradoja? Que esos recursos no estaban tan pasados de moda ni tan vistos cuando se hizo el programa. Pero su legado fue tan increíble y popular que quedaron asociados para siempre con ese género. Se dieron por sentado, se copiaron y se repitieron hasta el infinito. Aunque empezaron siendo algo nuevo, se acabaron convirtiendo en el *statu quo*.

Esta omnipresencia, esta sensación de familiaridad (que no surge de un conocimiento REAL, porque la mayoría de la gente no tiene discos de death metal y muy pocos han ido a algún concierto) se debe a la increíble e inusitada cobertura que los medios *mainstream* le dieron a este subgénero a finales de los ochenta y a principios de los noventa. Si hablas con aficionados a la música, y en particular con gente de cuarenta o de cincuenta años, verás que existe la sensación de que, como el death metal ya «se ha hecho», no hay ninguna necesidad de que siga siendo relevante. Como si la radicalidad del death metal fuera un medio con el que obtener una meta —¿rebelarse? ¿sorprender?— y no un fin en sí mismo. Esta sensación de que todo está ya hecho repercute negativamente en el arte alternativo: «¿Cómo puede ser relevante, impactante o lo que sea si hasta yo lo conozco?».

Pero esta actitud, esta extraña aceptación del death metal, tuvo una consecuencia en el metal extremo: su sobreexposición hizo que dejara de ser algo alternativo y que lo interpretaran y lo consumieran personas que de metaleras tenían bien poco. El contragolpe era inevitable. Y llegó de un lugar inesperado en forma de la segunda ola del black metal.

Pero, entretanto, el death metal seguía evolucionando...

La historia del death metal es la de un género en constante fragmentación, que se fecunda por polinización cruzada y origina nuevas cepas de sí mismo.

Una de las características que mejor definen a los creadores de los subgéneros del heavy metal es el ansia de experimentación y la negativa a fosilizarse en categorías fácilmente identificables. Los primeros integrantes de Napalm Death se aburrían rápidamente de las limitaciones que les imponía el grindcore una vez que llevaban cierto tiempo con este género, por lo que

algunos se decantaron por el doom metal (Lee Dorrian con Cathedral) y el metal industrial (Justin Broadrick con Godflesh). Los pioneros de un sonido son por lo general inquietos y buscan nuevos retos. Además, suelen horrorizar a los fans más acérrimos de ciertas partes de sus carreras al optar por direcciones muy divergentes. Darkthrone, por ejemplo, ha pasado al menos por cuatro etapas diferentes: una breve fase death metal; el black metal minimalista, atmosférico y *lo-fi* de sus tres siguientes discos; un momento crust punk crossover y ahora es puro NWOBHM y thrash. A Bathory se le fue la olla. Lo que hace ahora el de Emperor es una mierda, pero sigue creando. Chuck Schuldiner pasó de un thrash primario y brutal a hacer movidas técnicas impolutas.

Y el death metal siguió evolucionando más allá del modelo forjado a finales de los ochenta. Con el nacimiento de un death metal más melódico llegó también la división en un nuevo subgénero: el brutal death metal (o BDM). Como consecuencia tenemos un ecosistema floreciente de subgéneros de death metal: el DM melódico, el brutal DM, el DM técnico (igual que el DM, pero más difícil de tocar), el blackened DM (death metal combinado con black metal), el death thrash (death metal con estilo thrash), el deathcore (una versión mucho mucho peor del death metal, con hardcore del malo y tatuajes en el cuello aunque lleves los brazos sin tatuar), el deathgrind (dos cosas que suenan bastante parecidas, mezcladas), el death | doom (un death metal al que le da cosa tanta muerte).

El death metal nunca volverá a tener la misma popularidad de la que gozó a principios de los noventa, pero el panorama está en plena forma: los nuevos grupos añaden constantemente elementos experimentales y novedosos a la mezcla. Lo que hace que suene todo fatal. Pero así es como debe ser, amigos. Sería horrible hacerme viejo y no odiar la música que hacen los jóvenes.

Y me da igual la cantidad de tatuajes que lleven en el cuello y en las manos: los grupos deathcore no son tan cañeros como Obituary.

¡BLEEEEEEEEEEEEEEEEEERRG!

9.

La segunda ola del black metal

Los grupos que se aíslan pueden acabar como el rosario de la aurora. Solo hay que fijarse en el Partido Conservador británico. O en las Spice Girls^[190]. La teoría psicológica de la «polarización grupal» sugiere que en los grupos suelen germinar ideas y planes mucho más extremos de los que surgen de manera espontánea en el individuo^[191]. Las personas exageran sus opiniones y sugerencias con tal de conseguir la aceptación del grupo. Expresan opiniones mucho más radicales a las que de verdad mantienen, por una parte para poner a prueba los límites del grupo y, por la otra, para hacerse con el favor de los miembros más extremos. De este modo se distorsiona el consenso percibido, pues los demás integrantes tenderán también a radicalizar sus ideas. Como consecuencia de este fenómeno, los grupos suelen asumir más riesgos. Se ha recurrido a esta teoría para explicar los actos de terrorismo, la violencia pandillera e incluso el Holocausto.

El grupo de adolescentes que formaba el núcleo —conocidos como el *Inner circle*— de la escena black metal noruega cortó todo vínculo con la sociedad convencional y compitió entre sí por ver quién era más malvado y siniestro o estaba peor de lo suyo. Lo que ellos entendían por *black metal* era algo que ni por asomo se parecía al divertido hedonismo de Venom. La mejor expresión de esta actitud era el lema del sello discográfico de Euronymous, Death Like Silence: «No mosh, no fun, no core». El grupo de blackened thrash^[192] Nifelheim echó a un guitarrista por tener novia^[193].

A principios de los noventa, la polarización grupal en la escena del black metal causó incendios provocados y asesinatos. Empezó como un rechazo a la estética y a la actitud del death metal^[194], una escena que ya no resultaba atractiva porque tenía éxito entre los chulitos del instituto y había perdido severidad. Para los grupos de death metal, la temática era una especie de disfraz que podían quitarse en cualquier momento, mientras que los adustos

noruegos estaban obsesionados de verdad con la muerte. «No entiendo por qué los grupos de death metal no quieren matar a nadie», soltó Varg Vikernes, alguien de quien no se puede decir que no fuera coherente con sus palabras. Aquello se convirtió en una competición casi cómica por ver quién la liaba más gorda para representar una idea del mal.

Paradójicamente, todo esto sucedió después de que un tipo de heavy mucho más inocente e inocuo fuera objeto de una ridícula reacción de violencia e ira. El imaginario de baratillo de Ozzy Osbourne y los temas de fantasía de Judas Priest se investigaron, prohibieron, combatieron y llevaron ante los tribunales.

Puede ser que la exageración de las maldades del heavy metal llevada a cabo por los tabloides hiciera que la gente se esforzara más que nunca por hacerlas realidad.

El death metal había sondeado las profundidades en busca de imágenes horripilantes. Pero los grupos solían estar integrados por chavales limpios y aseados de los barrios residenciales. Había un desajuste entre los temas de sus canciones y el estilo de vida que llevaban los músicos. Y el black metal noruego dio respuesta a ello. Pedía un compromiso total.

El descenso noruego a la oscuridad empezó con un grupo llamado Mayhem, el proyecto personal del guitarrista Øystein Aarseth, conocido más tarde como «Euronymous». Iniciaron su andadura como un grupo de metal extremo primitivo, versionando a Venom y a Celtic Frost. A través de boletines y fanzines, pronto se ganaron la fama de revolucionarios y extremos incluso antes de grabar nada. Su primera maqueta, *Pure Fucking Armageddon* —que salió el mismo año que el *Reign in Blood* de Slayer pero en un planeta distinto— es inescuchable, incluso para los estándares del black metal. El siguiente disco, *Deathcrush*, es más atrevido y característico. En la carátula aparecen las manos cercenadas de un ladrón de Costa de Marfil; una imagen sorprendentemente cruda para la época y más propia de un lanzamiento de crust punk. Después de una extraña pieza electrónica con tambor (creada por un músico distinto, Conrad Schnitzler)^[195], las canciones son heavies, pegadizas y demoledoras. Los temas, ya sin la precaria producción de nivel «sub-Hellhammer» que había lastrado su primera maqueta, son el modelo del sonido de la segunda ola del black metal, si bien mantienen influencias más eclécticas procedentes del punk, del thrash y del proto-death metal.

La incorporación de Per Yngve Ohlin, «Dead» para los amigos, como cantante marcó un punto de inflexión para Mayhem y para toda la escena alternativa del black metal noruego. Grabó dos temas de estudio y tocó en el

increíble *Live in Leipzig*, que vendría a ser el equivalente del *Live at Leeds* de los Who en el black metal. Obsesionado con la muerte y muy dado a prácticas extrañas como coleccionar animales muertos y oler sus cadáveres en descomposición entre pista y pista^[196], Dead culminó su oscura trayectoria suicidándose. Se voló la tapa de los sesos con una escopeta después de haberse rajado las venas y el cuello (por si acaso). Dejó una nota:

Perdón por la sangre, pero me he rajado las venas y el cuello. Quería morirme en el bosque y que pasaran algunos días antes de que me encontraran. Pertenezco al bosque, siempre ha sido así. De todos modos nadie entenderá por qué lo hago. Diré a modo de explicación que no soy humano, que esto es solo un sueño y que pronto me despertaré. Hace demasiado frío y la sangre no deja de coagularse, y mi cuchillo nuevo no está afilado. Si no consigo matarme con el cuchillo, me pegaré un tiro en la cabeza y sacaré toda la mierda que llevo dentro. No sé. He dejado todas mis letras cerca de «Let the good times roll», con el resto del dinero. Quien lo encuentre que se lo quede. Como despedida dejo la letra de *Life Eternal*. Haced lo que os dé la gana con ella. / Pelle.

Euronymous encontró el cuerpo. Había sangre de Ohlin por todas partes y el cerebro se le había salido del cráneo. Antes de llamar a la policía, Euronymous fue a una droguería, compró una cámara desechable, reorganizó la escena para que resultara más fotogénica y tomó varias fotografías. Una de ellas acabó en la portada de un disco en directo semioficial de Mayhem, *Dawn of the Black Hearts*. Recogió varios trozos del cráneo hecho añicos de Dead e hizo varios collares, que distribuyó entre los más íntimos.

Euronymous tenía un talento increíble para la autopromoción y la construcción de mitos. Se aprovechó de la muerte de Dead y lanzó un comunicado en el que afirmaba que este se había suicidado porque el death metal se había vuelto comercial y convertido en una moda. Sus compañeros del grupo, lejos de aceptar su comportamiento, quedaron estupefactos por su frialdad. Necrobutcher dijo a *The Guardian*: «Øystein me llamó al día siguiente... y me dijo: “¡Dead ha hecho algo genial! ¡Se ha suicidado!”. Yo pensé que se le había ido la olla. “¿Cómo que algo genial?”, y me contestó: “Tranqui, tengo fotos de todo”. Yo estaba conmocionado y apenado, y él solo pensaba en cómo sacarle rédito. De modo que le solté: “Ni se te ocurra volver a llamarme en tu puta vida hasta que destruyas esas fotos”».

Euronymous usó el suicidio de Dead para potenciar la imagen «maligna» de Mayhem. Pero cuando la estrategia dio resultado y Mayhem por fin alcanzaba el éxito con un disco, Euronymous ya estaba muerto. Había puesto en marcha una serie de acontecimientos que desembocarían en su propio asesinato.



Los metaleros son gente contradictoria. Por una parte, el heavy metal es una manifestación musical totalmente democrática, abierta y popular que en ocasiones ha llegado a operar al nivel de la música pop. Iron Maiden, Motörhead y Diamond Head solían aparecer en la revista pop juvenil *Smash hits*. Ve a cualquier bolo importante de heavy y te encontrarás con seguidores melenudos con chaqueta tejana y parches (como yo) y también con fans de pelo corto que llevan ropa aburrida y solo viven el heavy los fines de semana (como tú, pringado). Para ser jeviata no tienes que ir vestido así de pies a cabeza. Solo tiene que gustarte la música y ya eres uno más. Ahora compara esto con la música gótica, en la que solo importa el uniforme que lleves.

La otra cara de la política democrática de puertas abiertas del heavy metal es nuestra oposición acérrima a lo que ahora se conoce como *apropiación cultural*. Lo resumo: si no te gusta el heavy, por favor, no te vistas como si te gustara. ¿A que parece obvio? A mí no me gusta el reggae, así que sería raro que me pusiera una camiseta de Bob Marley. Creo que Coldplay son lo peor, de modo que no me compraré un parche para cosérmelo en la chupa. No me gustan los programas de cocina de la tele, así que sería bastante raro que escribiera *MASTERCHEF* con tachuelas en el dorso de mi chaqueta^[197].

Y, sin embargo, una y otra vez vemos ejemplos de gente que se pone camisetas de grupos heavies a los que ni conoce demasiado ni tampoco escucha. Somos testigos de cómo la moda se adueña de las señas del heavy metal —la ropa, los diseños—. TopShop vende camisetas de Slayer y no solo las compran los metaleros.

Ahora bien, parece que no a todo el mundo le disgusta. Rob Halford, de Judas Priest, dice que le alegra ver a gente que no es seguidora del grupo con camisetas de los Priest porque demuestra que la iconografía del heavy mola un montón y supera fronteras. Se equivoca. Lo que dice es una gilipollez y ahora os explicaré por qué.

Número uno: bastantes metaleros se identifican con esta filosofía de vida precisamente porque se aleja de lo *mainstream* y ellos siempre han sentido que vivían al margen de la sociedad convencional. Para ellos, el heavy metal es un lugar en el que refugiarse del mundo de mierda en el que vivimos.

Número dos: ser jeviata puede marginarte bastante. Me han intentado pegar, me han gritado, se han reído de mí y me han dicho de todo por ser metalero. Me importa un carajo y no me quejo. Sé que el heavy es lo mejor del mundo y soy inmune. Da lo mismo. Pero cuando la sociedad convencional se apropia de lo nuestro porque «mola» me toca muchísimo los cojones.

Otra cosa que me molesta hasta el infinito es esa peña que adopta los rasgos de una cultura marginal, como el pelo teñido de colorines, los piercings y los tatuajes, y que luego se queja de que la traten de manera diferente precisamente por eso. «Qué lástima, tengo tatuada una calavera en el cuello y no consigo trabajo en una oficina». ¡BIEN, JODER! ¡Es que si llevas tatuada una calavera en el cuello no deberías querer trabajar en una oficina! No puedes adoptar señas talegueras y luego querer formar parte de la sociedad convencional.

El heavy metal tiene una relevancia cultural precisamente porque rechaza lo convencional. Y por eso mismo la sociedad convencional lo adopta. Yo nunca he creído que el heavy «molara»; lo que sentí es que me hablaba. Me atraía. No soy metalero porque quiera ser un marginado. Lo soy porque quiero formar parte de algo, y siento que mi lugar no está en la sociedad convencional.

Número tres: la gente a la que no le gusta el heavy tiene el resto de la cultura a su disposición. Y básicamente, los jevis solo tenemos el heavy. Es como si el propietario de un hotel gigantesco te preguntara si puede dormir en tu cama. «¡Oye, que es mía! ¡Tú tienes todo lo demás!».

La escena del black metal noruego dio voz a esta sensación. El death metal era supuestamente un arte que iba por libre, un movimiento contracultural y no solo una subcultura. Pero el *mainstream* se adueñó de él y pasó a ser propiedad de cualquier idiota borrachuzo que lo quisiera. Ya no era nuestro. Era de ellos.

La segunda ola del black metal fue una reacción. Una reacción que creó algunos de los mejores temas de la historia.



Provenientes de Oslo, los Darkthrone sacaron su primer álbum en 1991. *Soulside Journey* es un logrado disco de death metal técnico al estilo del DM sueco. El siguiente álbum constituye uno de los cambios de registro más brutales jamás visto^[198]. *A Blaze in the Northern Sky* es el primer lanzamiento de un álbum de black metal noruego^[199]. Es un discazo. En la carátula, en sombrero blanco y negro, aparece su guitarrista, Zephyrous, con la cara oscurecida por el maquillaje cadavérico, como si fuera una bruja volando en mitad de la noche. Era totalmente lo contrario a lo que hacían los grupos de death metal, con sus coloristas carátulas. El sonido es tan parco que casi parece que vaya a desaparecer.

El primer tema, «Kathaarian Life Code», tiene un inicio atmosférico y alienante. Se oye un zumbido grave, un cántico casi monacal en plena reverberación y una segunda voz áspera y regurgitante... Las palabras resultan incomprensibles hasta que se oye: «We are... a blaze... in the Northern... sky». Y entonces la canción se encabrita y se pone en marcha: se oye el incansable *blast beat* de la batería y las ásperas guitarras *lo-fi* suenan como una desbrozadora que pasa por encima de una alambrada, retumba una risotada demoníaca... y un riff reconocible toma tierra antes de que arranque un solo demencial a lo Slayer.

Luego el ritmo se frena y te golpea dentro... La influencia de Hellhammer y de Bathory es obvia. El dinamismo es una pasada. Joder, cómo me gusta esta canción.

La voz de Nocturno Culto suele ser profunda, pero no se parece a los gruñidos guturales del death metal. Son alaridos que te traspasan. Es abrasiva. El efecto resulta increíblemente crudo y frío. Es casi hostil para el oyente. Es un sonido totalmente opuesto al death metal que estaba de moda y que lanzaban todos los sellos. Mientras que los grupos de este género se pasaban semanas perfeccionando un sonido elaborado, rotundo, bien definido y matizado, *A Blaze in the Northern Sky* carece de profundidad y matices. Hasta tal punto que el sello se negó inicialmente a sacarlo, diciendo que era «flojo». Es de todo menos eso. El disco supuso el principio de una nueva redefinición del heavy. El lenguaje del metal extremo se estaba reescribiendo.

Fue el primero de los tres discos clásicos indiscutibles de black metal que hizo Darkthrone. El siguiente, *Under a Funeral Moon*, es todavía mejor; más atmosférico, más black y menos death metal. Y luego está *Transylvanian Hunger*, que ya lo acaba de petar del todo de lo brutal que es. Fue Fenriz, el batería, quien grabó todas las guitarras y baterías de esta tercera obra maestra

y después se las envió al guitarrista y vocalista habitual, Nocturno Culto, para que grabara la voz. El sonido es un zumbido constante, casi *ambient*, en el que escasean los riffs.

Aunque no se vieron implicados en los sucesos violentos de 1992, no están exentos de polémica. La nota de prensa de *Transylvanian Hunger* iba acompañada del siguiente comentario estúpido y cerril: «Nos gustaría declarar que *Transylvanian Hunger* está por encima de cualquier crítica. Si alguien intenta decir algo malo de este elepé, será tratado con condescendencia por reaccionar como un judío». Intentaron arreglarlo de modo muy poco convincente —y sin disculparse— diciendo que en el argot noruego, *judío* significa «idiota». Ajá. Vale. Pero la frase NORWEGIAN ARYAN BLACK METAL^[200] en la contraportada del disco fue como echar gasolina a una iglesia en llamas. El lanzamiento del siguiente álbum fue acompañado de un comunicado donde se afirmaba que Darkthrone NO era un grupo nazi.

Como los excelentes pioneros musicales que eran, los Darkthrone tenían interés por trascender el marco musical del black metal que ellos mismos habían creado, y en sus discos posteriores se aprecia la influencia del crust punk, de la NWOBHM o del épico power metal. Con la posible excepción de su maqueta *Goatlord*, creo humildemente que Darkthrone no ha dado ningún paso en falso —en el plano musical— y que es el mejor grupo de black metal de toda la historia.

El año 1992 fue testigo del lanzamiento del álbum homónimo del polémico grupo Burzum. Si pensabas que ser fan de Metallica era complicado, permíteme que te presente el embrollo moral que supone «disfrutar de música hecha por un asesino de verdad». La cantidad de contradicciones que despierta el proyecto en solitario de Count Grishnakh — Varg Vikernes para los amigos— es un movidón de la hostia.

Después de grabar cuatro álbumes impecables, crudos y atmosféricos de black metal a principios de los noventa, Varg se falló a sí mismo y al mundo en general siendo un racista de mierda y asesinando a Euronymous. Y es una verdadera lástima, porque su música era UNA PASADA.

La competitividad de la escena del black metal noruego que acentuó la radicalidad de su comportamiento extremo también propició que estallara su creatividad. Obsesionado por el rol en vivo y por la obra de J. R. R. Tolkien, Vikernes ansiaba sentirse aceptado, aunque se esforzara por conseguirlo con un comportamiento inadmisibile. Su producción anterior a la entrada en prisión es de escucha obligada para cualquier fan del black metal; es increíblemente atmosférica, inventiva y original. Creó una cantidad

impresionante de material de altísima calidad en un espacio de tiempo asombrosamente corto. Aprovechando su condición de artista en solitario, grabó cuatro álbumes en quince meses. En ellos se evocan paisajes helados y un medievo mítico, y el estilo va del black metal más furibundo y demoledor a los temas atmosféricos y *ambient*. Vendría a ser como *Juego de tronos* pero sin todo el rollo sexista.

En 1992, una serie de iglesias noruegas fueron incendiadas. El *Inner circle* del black metal noruego no tardó demasiado en revelar su implicación en estos sucesos. Los ataques eran parte de una competición por ver quién era más y quién la liaba más gorda. Por eso era necesario atribuirse el mérito.

El principal motivo que se alegó para justificar la quema de iglesias fue que estas se erigían sobre antiguos emplazamientos paganos. En realidad esto es muy habitual: se cree que la catedral de San Pablo de Londres se erige sobre un templo romano dedicado a Diana porque san Pablo simbolizaba la oposición al culto a Diana por sus protestas recogidas en la Biblia^[201]. El cristianismo floreció en Europa porque absorbió las religiones locales, como si fuera un Borg de *Star Trek*. El violento derrocamiento de las creencias y prácticas indígenas era mucho menos efectivo que decir: «Vale, aceptamos vuestro festín de invierno si vosotros fingís que es la fiesta de cumpleaños de “Jesús”. ¿Os hace?».

El segundo factor importante que propició estos incendios fue que las iglesias noruegas están hechas de madera^[202]. Pero ¿esto qué coño es: un cuento de hadas?^[203] Ni que lo estuvieran deseando.

La consecuencia de aquellos incendios intencionados fue que todos los cristianos noruegos se dieron cuenta de que se habían equivocado de cabo a rabo y abandonaron sus creencias influidos por las opiniones de unos adolescentes solitarios. Empaquetaron sus iglesias y sus Biblias y las guardaron para siempre. Y nunca más nadie fue cristiano.

Es una broma, claro. Las iglesias salieron fortalecidas. Se recaudaron fondos para reconstruirlas, la asistencia a misa se disparó y el cristianismo renació. Pero también lo hizo el black metal. La quema de las iglesias se convirtió en un acto simbólico: era una antorcha que guiaba el sentimiento anticristiano del mundo. Erik Danielsson, de Watain, la banda sueca satanista teísta^[204] de black metal, tiene una impresión espiritual más sombría sobre la quema de iglesias: «No acabaron con el cristianismo, sino con lo poco de él que les quedaba en su interior». La quema de iglesias se ha convertido en el símbolo más emblemático del black metal noruego —mucho más que los asesinatos— y de la segunda ola del movimiento.

Varg alardeaba hasta tal punto de su implicación en el asunto que incluso sacó un (excelente) EP llamado *Aske* («cenizas» en noruego), en cuya carátula aparecía una iglesia quemada y que iba acompañado de un mechero promocional.

El 10 de agosto de 1993, Varg mató a Euronymous de veintisiete puñaladas y tiró su ropa empapada de sangre en un lago cercano. Lo detuvieron poco después y cumplió trece de los veintiún años de la condena. No ha manifestado remordimiento alguno por matar a un hombre al que consideraba su enemigo. La cárcel, no obstante, ha hecho mella en su talento musical. No ha sacado ni un disco que valga la pena desde que entró.

Como si ser un asesino no fuera ya lo bastante malo, Varg propugna un ideario ultraderechista y abiertamente racista. Por suerte, esa ideología no ha infectado su música. Podría decirse que pasa lo mismo con el escritor de ciencia ficción H. P. Lovecraft o con el humorista Jim Davidson. Con la diferencia de que Jim Davidson lo hace de puta pena.

Si Vikernes fuera un líder inteligente y carismático, podría convertirse en una amenaza. Nada más lejos de la realidad. La policía francesa lo ha detenido una y otra vez amparándose en la ley antiterrorista, y se ha convertido en un hazmerreír sin talento que elucubra ridículas teorías conspiranoicas. Ha escrito un libro sobre su «saber» sobre la mitología escandinava y es tan ridículo que te partes de la risa.

Como racista, Varg no está solo en el black metal. La extrema derecha siempre ha buscado vínculos con la música; antes ya había tanteado a las subculturas *skinhead*, punk y folk. El black metal parece una elección bastante obvia: es elitista, misántropa, beligerante, ofensiva y no podría alejarse más de la diplomacia ni de la amabilidad innecesarias.

Esta misantropía ha permitido que prosperen las ideologías ultraderechistas y racistas. Es un estrato que atraviesa todo el movimiento y se inicia con el coqueteo de Emperor en sus inicios con la iconografía nazi. Su uso en sus primeros y crudos *collages* fotográficos parece inspirado en los primeros punkis, que usaban esta iconografía como un simple acto de rebeldía para tocarle las pelotas a la gente. Siouxi Siouxi, de Siouxi and the Banshees, se ponía brazaletes con esvásticas y Johnny Rotten de los Sex Pistols llevaba una camiseta con una esvástica, una cruz invertida y la palabra DESTROY. Era un acto de rebeldía contra el poder establecido, especialmente contra la generación de la segunda guerra mundial, que eran los que seguían detentando el poder en aquel momento. El black metal quería explorar la oscuridad del ser humano y, sin duda, el nazismo es un excelente lugar en el

que encontrarla. Como grupo, Emperor dejó de buscar rápidamente el escándalo fácil de esta manera, aunque el guitarrista Samoth formaría más tarde la banda de death metal Zyklon, cuyo nombre viene del gas utilizado en los campos de exterminio nazis.

Muchos grupos de black metal han abrazado las ideas de la ultraderecha, desde los comentarios abiertamente antifeministas y homófobos de Phil McSorley, de Cobalt, sobre otros grupos abiertamente de izquierdas y mentalidad progresista (lo echaron del grupo por ello), a la organización de reuniones explícitamente fascistas por parte de grupos como los franceses Peste Noire. Y me jode muchísimo lo de Peste Noire porque me encantaba su música y la imagen incómoda que cultivaban ha acabado mutando en algo que odio a muerte.

Y luego está el movimiento ultraderechista radical NSBM o National Socialist Black Metal^[205]. Resulta bastante tranquilizador que lo hagan de puta pena. Parece que la ultraderecha y el talento musical nulo suelen ir de la mano.

Gran parte del NSBM viene de la Europa del Este. De hecho, se suele utilizar la expresión *música de Europa del Este* para describir a estas bandas. Si bien corren rumores sobre algunas de ellas, como el grupo polaco Druk, otros, como Graveland, son abiertamente supremacistas. La gente aparece con parches de *white power* hasta en sus bolos londinenses.

Una desafortunada reacción a esta tendencia del black metal es la campaña bastante fanática y a menudo imbécil por parte de algunos grupos antifascistas para que se cancelen conciertos de grupos que, a su entender, tienen inclinaciones fascistas, a menudo no investigadas ni verificadas. Esto ha llevado a algunos errores de bulto como la cancelación de un concierto de Marduk en Estados Unidos. Sí, los nazis aparecen en sus letras pero ideológicamente tienen tanto de fascistas como mi abuela (huy, probablemente este no sea un buen ejemplo). En resumen, el caso es que no son más fascistas que los creadores del documental *Los nazis, un aviso de la historia*.

Por suerte, la otra cara de esta moneda mola bastante: la existencia de grupos como Iskra y Panopticon, que beben del anarquismo y del crust punk para hacer una música muchísimo mejor que la inmensa mayoría del NSBM. Panopticon, en concreto, habla de temas como los sindicatos mineros y la ecología y te saca unas canciones cojonudas.

Dejando a un lado la ideología nazi, lo peor de Varg es algo que nunca ha aparecido en letra impresa. Es un asesino, sí. Es un supremacista blanco,

también verdad. Pero hay algo que es mucho peor. Lleva camisetas de grupos a los que no escucha.

No me importa acusar a alguien de racismo sin tener ninguna prueba, pero decir de alguien que lleva camisetas de grupos a los que no escucha no es algo que se haga a la ligera. Es lo peor que puede hacer un metalero.

Varg aparece en muchas, muchísimas fotos con una camiseta en la que sale la carátula de *Black Metal*, de Venom. Búscalo en Google. Ya verás qué rápido lo encuentras. Pues va y dice en su página web:

Igual que nunca he escuchado a Venom, tampoco he leído *La Biblia satánica* ni ningún otro libro de LaVey.

Y sigue...

Hablé de los Venom y dije que nunca había oído nada de ellos. De hecho, el único que los escuchaba en la escena del black metal noruego era Aarseth [Euronymous]. Los demás los odiaban o no sabían ni quiénes eran [...]. Que yo llevara una camiseta de Venom no cambia nada de esto. Lo hacía porque ponía BLACK METAL, no por nada más. (Extraído de la página web de Varg).

Será gilipollas.

Así pues, la pregunta, Andrew, es: ¿cómo puedes justificar que escuchas los temas de un supremacista blanco que además es un asesino? A lo que respondo en pocas palabras: «Con una incomodidad cada vez mayor». No suelo darles demasiada importancia a las ideas políticas de los músicos que me gustan. No hay casi ningún grupo bueno que represente las mías. Si solo escuchara a aquellas bandas con cuyas ideas comulgara, solo podría ponerme a Panopticon, a Catharsis y a todos los grupos anarco-crust. La cosa se reduciría bastante para mí. Muchos músicos metaleros tienen ideas conservadoras. Bruce Dickinson vota *tory*. A James Hetfield le chiflan las armas. Si hacemos caso de lo que dice la canción *Dittohead*, al parecer los Slayer creen que necesitamos un gobierno fuerte con mano de hierro. Si Burzum se metiera en temas políticos, entonces la cosa cambiaría. Por suerte, su música es apolítica. Lo que yo te aconsejaría es que escucharas los temas, pero sin pagar ni un céntimo. No te estoy proponiendo que hagas nada ilegal, por supuesto (aunque sería lo más sencillo).

En Noruega surgieron muchas bandas geniales más: Gorgoroth, Satyricon, Enslaved, Thorns e Immortal, que son ideales para sacar memes.

Los Immortal se han convertido en el grupo noruego de black metal más emblemático de todos. Llevan un maquillaje cadavérico que les hace parecer tejones y tienen un paso cangrejil la mar de curioso. El videoclip de *Call of the Wintermoon* es sencillamente tronchante —aunque esa no era su intención—: grabado a plena luz del día, muestra al grupo ataviado con capas y sombreros puntiagudos de brujo, pajareando por un bosque y poniendo caretos raros. Aunque es imposible tomárselo en serio, ilustra a la perfección la perspectiva de los noruegos. No quieren «molar». Por eso no tienen nada que ver con el estilo del death metal a lo MTV, plagado de riffs y pantalones de surfista. Los Immortal han sacado ocho álbumes increíbles de gélido y mítico black metal, además del proyecto en solitario Abbath.

En febrero de 1994 publicaron su primer álbum dos de los grupos de black metal que más éxito tendrían. *The Principle of Evil Made Flesh*, de Cradle of Filth, e *In the Nightside Eclipse*, de Emperor, están mucho mejor producidos que el crudo black metal de Darkthrone, Burzum e Immortal. En ambos discos hay teclados y *samples*. Su estilo, más tarde descrito como «black metal sinfónico», es bastante menos alienante y tiene tintes góticos.

Hay algo que caracteriza en especial la concepción del black metal que tienen los británicos Cradle of Filth y que hizo que fueran por libre: su rechazo por la violencia sectaria en favor de un estilo más romántico y gótico, imbuido de la misma conciencia del propio ridículo que caracterizaba a Venom. Al final acabaron convirtiéndose en una especie de drag queen de la escena black metal pero, pese a todo, vendieron una burrada de discos y consiguieron que muchos se interesaran por la música extrema.

Hoy en día son el blanco de muchas burlas porque han perdido en cierto modo el oremus musical, pero *The Principle of Evil Made Flesh* es fantástico. Además de teclados, samples e increíbles riffs de guitarra, crudos y apabullantes, hay voces femeninas. Fuerzan los límites de lo que puede ser el black metal sin destruirlos. Probablemente por lo que más se conozca a los Cradle es por su camiseta de *Vestal Masturbation*, en la que aparece una monja masturbándose en la parte frontal y, detrás, la mítica frase *JESUS IS A CUNT*. Han detenido a varias personas solo por llevarla. Es un clásico.

En el momento de publicación de estos álbumes, la segunda ola del black metal ya no era un movimiento secreto ni clandestino. La conocida revista heavy metal *Kerrang!* había sacado un artículo sobre Burzum en marzo de 1993, y las quemaduras de iglesias, los asesinatos y sus consiguientes arrestos y

detenciones le dieron una repercusión internacional. La escena ya no era un secreto, para fastidio de los noruegos. Se corrió la voz rápidamente y surgieron grupos de black metal de la segunda ola por todo el mundo.

Grupos muy dispares de otros países empezaron a converger en una escena mundial. Marduk y Dissection de Suecia, Beherit de Finlandia, Rotting Christ de Grecia, Sigh de Japón y Samael de Suiza competían en brutalidad, atmósfera y originalidad con los noruegos. A ellos se les unió un maremoto de grupos nuevos que trabajaban a partir del modelo noruego. Algunos de manera original y otros sin ella. Muy pronto, el black metal superó al death metal como el movimiento de metal extremo más importante del mundo. Y eso no tenía que haber sucedido. Como dice Gaahl, de Gorgoroth | Treldom | Wardruna:

«El black metal no tenía que llegar al público.
Lo hacíamos por nuestro puro disfrute».

10.

La inflación del género (muchos cocineros hacen salada la sopa)

El heavy metal se expandió durante los años ochenta y noventa, un hecho que se notó en su aceptación popular o en su presencia en la MTV. Se iban incorporando más grupos al sistema provenientes de la escena alternativa y bandas cada vez más heavies aparecían en los medios de comunicación convencionales. La revolución del «háztelo tú mismo» iniciada con el punk tuvo un efecto explosivo sobre el número de grupos de heavy metal. Al no existir la necesidad de encontrar sello discográfico para despegar, la escena metalera alternativa floreció, respaldada por la red de intercambio de cintas y los conciertos organizados sin intermediarios. Este caudal de grupos llegó más tarde a sellos especializados en heavy metal como Earache, Roadrunner, Relapse, Nuclear Blast y Metal Blade, así como a pequeños sellos que tenían un nicho de mercado todavía más concreto dentro del género.

Mientras tanto se sucedían una serie de cambios sociales y económicos que alentaron la creación de nuevos grupos. Después de la crisis económica de los setenta, que siguió incidiendo en el día a día de la gente durante la primera mitad de los ochenta (la que iba a ser la primera gira británica de Metallica con Exciter, en 1984, se canceló porque no se vendieron suficientes entradas: la gente no tenía dinero para gastárselo en conciertos), por fin muchos hogares notaron que sus rentas mejoraban. Esa tendencia continuó hasta la crisis bancaria de 2008, que nos jodió a todos pero bien menos a los banqueros causantes de todo, que además le sacaron rédito al asunto. Por eso las tiendas de música pequeñas e independientes tienen que cerrar mientras que salen rascacielos y grandes cadenas comerciales de debajo de las piedras. Dinero, *haylo*, pero los metaleros sencillamente no lo ven.

Esta combinación de factores llevó a la creación de un mogollonazo de grupos y a una gran diversificación que complica bastante la explicación a

partir de ahora. La inflación del género iniciada a mediados de los ochenta y que pobló el panorama heavy de subclases como el thrash, el death metal, el black metal o el grindcore no se ha detenido en ningún momento. En los últimos años, Internet ha contribuido al debate con servidores enteros dedicados a discutir si tal o cual grupo pertenece a un estilo o a otro; grescas semejantes a las que tenían los teólogos medievales para determinar cuántos ángeles podían bailar en la cabeza de un alfiler. Sin embargo, los estilos característicos del heavy metal que existen en la actualidad son lo suficientemente distintos como para que las categorías resulten útiles.

Hay algunos géneros que no encajan tan claramente en la cronología black-thrash-death-segunda ola del black metal, cuya progresión de uno a otro es bastante holgada. Así pues, este es un capítulo en el que indagaré en otras áreas del heavy para que no te me pongas nerviosito y me digas que no he hablado de ellas. Ah, y porque son importantes. Sí, por eso también.



Así como no hay solo una forma de despellejar a un gato, también hay muchas maneras de ser heavy dentro del heavy metal. El thrash y el grindcore apuestan por la velocidad. El death metal y el black metal, por una voz extrema y agresiva. El doom es el ALMA del heavy. Abro paréntesis: no confundir el género doom con el grupo crust punk Doom, el videojuego *Doom* o la canción *Doom* de los dibujos animados *Invasor Zim*)^[206]. El doom suena como Black Sabbath puestos de ketamina (cosa que a buen seguro hubiera pasado si esta hubiera sido más popular en los setenta). Enlaza directamente con Black Sabbath: utiliza como punto de partida los riffs lentos y pausados de Tony Iommi y la voz aguda y quejumbrosa de Ozzy. Se puede decir de manera indiscutible que el grupo británico Witchfinder Funeral fue el primero en retomar el sonido de los Sabbath y añadirle un elemento doom con su álbum *Death Penalty*, que vio la luz en 1982. Los grupos estadounidenses siguieron su ejemplo. La banda Trouble, de Aurora (Illinois)^[207], se basó en la influencia católica de Geezer Butler, hasta el punto de que en cierto momento la tacharon de «white metal», lo que es una chorrada como una catedral. Su primer álbum, *Psalm 9*, salió en 1984 y es una preciosidad. La influencia de Black Sabbath es evidente, pero el sonido de Trouble es más delicado y conmovedor. Saint Vitus lanzó al mercado su debut homónimo el

mismo año y Pentagram siguió poco después con *Relentless*, dando forma así a la santísima trinidad yanqui del doom.

Más tarde, en Estados Unidos, la mezcla del doom con el hardcore punk dio lugar al «sludge», especialmente en Luisiana: Eyehategod, Crowbar y el supergrupo Down tuvieron bastante éxito en los noventa gracias a sus voces ásperas y sus guitarras entre doom y blues. Además, hubo una retahíla de grupos menos metaleros que se agruparon bajo la etiqueta de *desert rock*, como Kyuss.

Volviendo a los ochenta pero centrándonos ahora en Suecia, los exitosísimos Candlemass influyeron no solo en los grupos que se inspiraban directamente en su estilo doom, sino también en la explosión de death metal sueco. Refiriéndose a su debut en el conocido programa de radio *Rockbox*, Daniel Ekeröth afirma en el magnífico libro *Swedish Death Metal*:

En ese preciso momento muchos de nosotros decidimos montar un grupo. Por lo menos, yo lo hice. El legado del metal extremo debía preservarse. Por eso echamos mano de las guitarras y nos pusimos a mezclar la velocidad y la energía de Metallica con la gravedad heavy de Candlemass.

Una gravedad heavy que resulta muy característica. Ese álbum de debut, *Epicas Doomicus Metallicus*, de 1986, probablemente tenga el título más obvio de toda la historia del heavy metal. Es épico, efectivamente; también es doom y muy metal. Y, además, parece que el grupo domine el latín, cosa que siempre le da a uno más empaque. Candlemass disfrutó de un gran éxito y sigue en activo, aunque ha tenido algún que otro parón y muchos cambios en la formación. Su segundo cantante, Messiah Marcolin, forma parte de la sagrada trinidad heavy del pelo encrespado junto con Buzz Osbourne, de Melvins, y Shane Embury, de Napalm Death.

El *revival* del doom surgió de una fuente inesperada. La implacable velocidad y determinación del grindcore parecía intranquilizar a sus fundadores. Después de Carcass, Bill Steer le dio la espalda al heavy metal y montó el grupo de blues rock Firebird. Tras haber compuesto básicamente la mitad del primer disco de Napalm Death, *Scum*, Justin Broadrick abandonó el grupo y se decantó por el esoterismo y la electrónica con Godflesh. Más pertinente en esta parte del relato es el primer cantante de Napalm Death, Lee Dorrian, una de las figuras principales a la hora de avivar el interés por el doom. Se marchó del grupo en 1989 después de haber tenido sus más y sus menos sobre la dirección que debía tomar Napalm Death y formó el grupo de

doom metal Cathedral, cuyo álbum *The Forces of Equilibrium* tuvo un gran éxito de crítica, para el casi seguro desconcierto de sus seguidores de Napalm Death. Cathedral apostó por un tiempo por los grandes sellos discográficos y desde entonces ha tenido una carrera muy variada que ha durado veinticuatro años. Dorrian también es el fundador del sello Rise Above Records, que en 1991 lanzó un recopilatorio de doom metal llamado *Dark Passages* que relanzó el interés por este estilo, especialmente en Reino Unido^[208]. Cathedral se separó en 2013 y sus integrantes crearon el efímero y acojonantemente increíble Septic Tank, grupo inspirado en Celtic Frost.

En mi opinión, Warning, de Essex, es el mejor grupo doom de todos. Su álbum de 2006, *Watching from a Distance*, incluye la que probablemente sea la canción más emotiva de todo el heavy metal, la incomparable «Bridges».

Del norte de Inglaterra surgieron tres bandas muy influyentes que pasaron del death metal al doom para experimentar más tarde con un sonido de influencias góticas.

Los «Peaceville Three» (llamados así porque los tres estaban en el sello Peaceville), Paradise Lost (de Halifax), My Dying Bride (de Bradford) y Anathema (de Liverpool) empezaron con un sonido muy heavy que acabó descafeinándose un poco. Anathema está formada por tres hermanos, dos hermanos más y otro tipo. ¡Qué fraternal todo! Estos grupos sin duda añoran sus raíces death metal, pues Nick Holmes, de Paradise Lost, abandera en la actualidad el supergrupo de death metal Bloodbath y el guitarrista Gregor Mackintosh hace lo propio con el supergrupo de death metal Vallenfyre, junto con Hamish Glencross de My Dying Bride.

Si, con fines humorísticos^[209], dividiéramos el mundo en dos categorías, gótico frente a heavy metal, el género del metal gótico nos daría bastantes quebraderos de cabeza. Sin embargo, Cradle of Filth, Type O Negative, los Peaceville Three de los cuales acabamos de hablar y un millón de grupos finlandeses más siguen siendo una verdad incómoda. Type O Negative inició su andadura en 1989, después de la disolución del grupo de crossover thrash de Peter Steele, Carnivore. Muy conscientes de lo que hacían y más irónicos que nadie, los Type O lograron el éxito haciendo las cosas a su manera, cachondeándose de la cultura gótica y, al tiempo, convirtiéndose en uno de sus mayores exponentes. Su gran éxito *Black No. 1 (Little Miss Scare All)* va de un tinte para el pelo y se ha convertido en un himno gótico.

Cabe destacar llegados a este punto a Marilyn Manson, cuyo revolucionario álbum *Antichrist Superstar* mezclaba el gótico con un género aceptable para muchos metaleros, y a Nine Inch Nails, cuyo sonido gótico

industrial, muyailable, es un clásico imperecedero en las discotecas de metal. Y todavía más fronterizo que estos dos es el grupo teutón por excelencia: Rammstein, cuyos espectáculos sobre el escenario son de lo mejorcito que he visto jamás.

Todos los géneros del heavy metal se impregnaron de tendencias góticas. En los noventa surgió la moda de los grupos de metal gótico con una vocalista femenina guapa de formación clásica, acompañada de un grupo de tíos con pinta de profes de música y un vello facial muy pulcro. Este género del heavy metal fue apodado como *la bella y la bestia* y suele describirse como *metal sinfónico*. Su mayor exponente es el grupo finlandés Nightwish, cuya otrora^[210] vocalista Tarja Turunen era cantante de ópera. Pero, ay, la acabaron echando. Y se lo dijeron mediante una nota que le pasaron en medio de uno de sus bolos. Vaya panda de gilipueñas. El grupo holandés Within Temptation también sigue este patrón, al igual que los italianos Lacuna Coil o los alemanes Xandria, un grupo que ha tenido más vocalistas que baterías Spinal Tap. Toda esta peña son básicamente grupos para gente que se pirra por cuadros aerografiados de dragones y ángeles. Si alguna vez te has preguntado quién narices compra esos candelabros góticos que ves en las tiendas hippies, ahora ya lo sabes.

El power metal empezó con el sonido de Judas Priest y de Iron Maiden, combinado con el estilo lírico de Ronnie James Dio. Y más adelante, potenció el elemento hortera A TOPE. Resultado: tuvo un gran éxito en Alemania, donde no le ponen pegas a eso. Entre los grupos alemanes de power metal está Helloween, Blind Guardian, influido por Queen, y Edguy, al que no hay que confundir con Deadguy, el brutal grupo de hardcore estadounidense. De Suecia han salido HammerFall y Dragonland^[211], que no deben confundirse con los británicos DragonForce, a los que entrevisté una vez para la tele sin tener ni pajolera idea de lo que hacían. Los he visto tres veces desde entonces y sigo sin tener ni pajolera idea de lo que hacen. De Estados Unidos son Iced Earth, los fantásticos Manilla Road y Manowar, que tienen el dudoso honor de ser el grupo heavy que más en serio se toma a sí mismo. Firmaron con sangre su contrato discográfico, enseñan pezón siempre que pueden... Son lo más involuntariamente homoerótico que he visto en toda mi vida. Su mantra «Death to false metal» (muerte al falso heavy metal) está en el olimpo de frases gloriosas del género, al lado del «If you are a false, don't entry» de Sarcófago. A veces le da a uno la sensación de que los Manowar no se han dado cuenta de que NO viven en *Conan el Bárbaro*.

Hablar de horteradas varias me lleva al folk metal, el subgénero heavy al que menos le importa el qué dirán (a excepción del metal pirata, que no necesita definición). A muchos de mis amigos les gusta de verdad el *folk metal*. Claro está que a muchos de ellos también les encantan las películas de *El hobbit*. Y una cosa guarda relación con la otra. Como bien adivinas, el folk metal combina los instrumentos tradicionales con el heavy metal (normalmente, power metal) con variopinto resultado. Desde un punto de vista técnico, los incomparables Panopticon, debido a su uso del bluegrass, son un grupo de folk metal, pero están muy alejados de la idea de ese género que tiene casi todo el mundo: normalmente nos imaginaríamos a alguien vestido con pieles y tocando violines y zanfoñas... Este subgénero nació en Reino Unido con los Skyclad y fue adoptado después por miles de grupos finlandeses. Amorphis, Finntroll, Korpiklaani, Moonsorrow, Ensiferum, Turisas... Hay más grupos heavies per cápita en Finlandia que en ningún otro país. Quizá se deba a las importantes subvenciones que el gobierno da a la música y seguramente a alguna ley secreta que estipula que de cada hogar debe salir por lo menos un grupo de folk metal o bien lanzarán a todos sus vástagos al mar. Es todo muy animado y tal, pero no es de mi estilo. Y —lo admito— me pasa lo mismo que cuando quedo con amigos gais con mucha pluma: casi me molesta no seguirles el rollo porque siempre parece que SE LO ESTÉN PASANDO PIPA.

11.

El grunge y el groove metal: llegan los noventa

La tradición dice que el punk fue el único responsable de la muerte del rock progresivo a finales de los setenta. Es una opinión muy extendida. En realidad, el punk fue un fenómeno demasiado efímero como para poder reemplazar nada, y la mayoría de los grupos progresivos de los setenta ya estaba en proceso de extinción cuando el punk se convirtió en un movimiento de escala nacional. Quince años más tarde, a principios de los noventa, hubo algo que sí tuvo un impacto mucho mayor en el rock. Y fue un cambio mucho más positivo.

En 1990, a punto de entrar en la década final del siglo xx, el glam metal parecía intocable. Dominaban la MTV desde el *Shout at the Devil* de Mötley Crüe y nuevos grupos como Guns N' Roses hacían que siguiera en primera posición. Y entonces una nueva escena surgió en Seattle y, de la noche a la mañana, el maquillaje se desvaneció y los Warrant se quedaron sin mercado.

El grunge supuso un punto de inflexión. Casi de inmediato se produjo un cambio en la música popular. Este nuevo movimiento era tan natural y auténtico que hizo que el glam les pareciera ridículo incluso a sus propios seguidores, a los cuales se les cayó la venda de los ojos. El emperador iba desnudo. El glam era una puta mierda. «Oye, pues ahora que lo dices, tienes toda la razón. Qué idiotas hemos sido».

Aunque el grunge se hizo rápidamente omnipresente, no apareció de la nada. Lejos de ser una mera reacción contra la bazofia que era el glam, surgió de manera espontánea. En una época en que el panorama musical general estaba dominado por un consumo desaforado y exhibicionista muy en la onda de la política de Reagan, con videoclips que parecían anuncios, hombreras, peinados imposibles y canciones espantosas y vacías sobre el consumo de

cocaína, existía un universo paralelo en el que estos valores eran totalmente opuestos.

Se puede trazar una línea directa que va de la explosión del grunge a la escena hardcore punk alternativa de principios de los ochenta. Grupos como Nirvana, Soundgarden, Pearl Jam o Smashing Pumpkins surgieron de una escena musical basada en el «háztelo tú mismo» y creada previamente por Black Flag y sus colegas. Esta era una escena alternativa que gozaba de muy buena salud y retomaba la idea de que no pasaba nada por no ser comercial o no tener éxito, propia de la escena punk de principios de los ochenta (que a mediados de esa década se había vuelto violenta y corta de miras).

Como pasa con casi todos los géneros, la mayoría de los pioneros e inventores del hardcore dejaron atrás el influyente sonido que habían creado en busca de algo completamente nuevo y distinto^[212]. Tras de sí dejaron imitadores que controlaban una escena que seguía exactamente las mismas reglas que antes se criticaban. El panorama se llenó de grupos idénticos y el público se nutría cada vez más de gente que se sentía atraída por la reputación agresiva del punk.

Como una especie de reacción a esa situación, los grupos empezaron a rechazar ciertos elementos homogeneizadores del aspecto y del sonido punk. Rites of Spring es uno de los primeros ejemplos: surgidos de la escena hardcore de Washington DC, tomaron la ira y la fuerza del género y la convirtieron en una música introspectiva, sensible y frágil, todo ello sin perder su contundencia. Poco a poco, esta rama del hardcore evolucionó hasta convertirse en «rock alternativo» con ayuda de grupos como Hüsker Dü y los Minutemen, que reventaron los corsés del punk y experimentaron con sonidos más melódicos y experimentales, así como con música anterior que el punk rechazaba. Grant Hart, de Hüsker Dü, resumía esta actitud en el libro *Our Band Could be Your Life*, diciendo: «¿Sabes eso típico que se dice de que hay que destruir lo viejo para dejarle sitio a lo nuevo? Bueno, pues la música no es igual que la planificación urbanística».

Fue esta floreciente escena de rock alternativo, que seguía operando fuera del radar del *mainstream*, la que se ramificó en el movimiento grunge y dio lugar a un conglomerado de grupos en Seattle, Washington (el estado, no la ciudad. Son sitios distintos y están como a 8000 km de distancia. Pero eres inteligente y ya lo sabías, ¿a que sí?).

Dos recopilatorios le dieron coherencia a un conjunto de bandas bastante dispar. El primero, *Deep Six*, de 1985, contaba con Green River (algunos de cuyos miembros acabarían montando Pearl Jam), Melvins y Soundgarden. El

año siguiente llegó *Sub Pop 100*, del sello Sub Pop. Esta discográfica contrató a grupos tan importantes en el grunge como Mudhoney, Nirvana o Soundgarden y creó una escena localizada. Del mismo modo que *Metal Blade* de Brian Slagel, que le dio a Metallica la oportunidad de grabar por primera vez, este otro recopilatorio surgió de un fanzine y llevó a la creación de un sello en toda regla. El segundo recopilatorio de Sub Pop, *Sub Pop 200*, de 1988, es un microcosmos de la escena inicial del grunge: Nirvana, Soundgarden, Mudhoney, Screaming Trees y Green River.

Geográficamente aislados de los circuitos típicos de las giras, los grupos de Seattle entendían la música como algo con lo que pasárselo bien y desarrollaron un sonido característico en el que fusionaban influencias del punk, el heavy metal y el rock clásico de los setenta. Por lo que se refiere a su aspecto, el grunge apostaba por la simplicidad y pasaba totalmente de la imagen^[213] y de los adornos. Tras la artificialidad del *glam*, el *grunge* parecía algo «real». La ropa de segunda mano y las guitarras compradas en casas de empeños reemplazaron el maquillaje, las «chaquetas de triunfador»^[214] y los grandes escenarios. Mientras que el *glam* valoraba el artificio y el exhibicionismo, el grunge valoraba la autenticidad por encima de todo lo demás^[215].

El grunge pasó de ser un movimiento local con un éxito relativo y algunos grupos de renombre a un fenómeno de escala mundial en 1991 gracias al lanzamiento del celeberrimo álbum de Nirvana, *Nevermind*, y a su sencillo «Smells Like Teen Spirit», prácticamente omnipresente en los medios durante el año siguiente a la publicación del disco. Este hecho, combinado con la constante emisión en antena de los sencillos del *Black Album* de Metallica, hizo que la música basada en guitarras potentes alcanzara una popularidad jamás vista.

Nirvana era la vanguardia y, siguiendo su estela, llegó un maremoto de grupos de rock alternativo que barrió completamente el panorama musical: Soundgarden, Smashing Pumpkins, Pearl Jam, Jane's Addiction, Red Hot Chili Peppers, Mudhoney...

El contraste entre el modo de entender la música de esta nueva ola de grupos de rock alternativo y el de los gilipollas del *glam* no podía ser más evidente. La arrogancia y el orgullo fueron reemplazados por la introspección y la vulnerabilidad.

El ejemplo definitivo del derrocamiento del machismo del *glam metal* fue el movimiento Riot Grrrl. Muy vinculado con el grunge, pero con los pies bien plantados en una base explícitamente punk, fue una reacción feminista

contra un panorama predominantemente masculino y una oportuna toma de conciencia del rol de la mujer en la escena musical alternativa. El movimiento empezó con la unión de una serie de autoras de fanzines, entre las que figuraban Alison Wolf y Molly Neuman, quienes escribieron *Girl Germs* y más tarde crearon el grupo Bratmobile, y Kathleen Hanna, Tobi Vail y Kathi Wilcox, quienes escribieron *Bikini Kill* y formaron una banda de nombre homónimo. Juntas, estas mujeres crearon el fanzine *Riot Grrrl*, que fue un catalizador para la creciente corriente feminista existente en el punk alternativo americano. Muchos otros grupos se unieron a ellas y la influencia de este movimiento se notó en todo el mundo, lo que llevó a una mayor visibilidad de la mujer en los grupos de punk y de rock y a una mayor toma de conciencia masculina de los asuntos feministas.

Kurt Cobain puso punto final al grunge al suicidarse con una escopeta, casi tres años después de que Dead, de Mayhem, hiciera lo mismo. Y se rumorea que, como Euronymous, Courtney Love conservó un trozo de su cráneo. También se dice que Dave Grohl hizo fotografías del cuerpo de Cobain, pero eso es totalmente falso^[216].

El predominio del rock alternativo quedó plasmado en el Lollapalooza, un festival creado por Perry Farrell, de Jane's Addiction. El festival era un exponente tan claro del rock alternativo que el hecho de que Metallica fuera cabeza de cartel acabó asestándoles el golpe de gracia: era la prueba de que se habían vendido a la moda del rock alternativo.



Me gustó mucho Nirvana durante un tiempo. Este grupo fue un catalizador importante para que me gustara la música cada vez más potente y, finalmente, el heavy metal. Pero, como adulto, no me quito de encima la sensación de que quiero que me guste el grunge más de lo que en realidad lo hace. Estos grupos —Soundgarden, Stone Temple Pilots, Alice in Chains, Pearl Jam, incluso Nirvana— tienen un sonido que me atrae, pero me saben a poco. Les pasa lo mismo, por lo que atañe al género, que al protoheavy: que NO son grupos de heavy metal.

Todos a excepción de un grupo. En plena escena grunge, como una perla escondida dentro de una ostra, están los Melvins. Un grupo que ha influido como ninguna otra banda de Seattle en el heavy metal y que supo marcar las

distancias con el grunge combinando el punk con Black Sabbath y dotando a la escena estadounidense de una gravedad heavy sin precedentes. No solo desempeñaron un papel clave en la explosión grunge, sino que su influencia en el doom, el hardcore, el post-metal y el stoner rock fue decisiva. Olé por vosotros, chavales.

El grunge le dio la puntilla al glam metal y, una vez más, surgió una escena bastante efímera que volvió a colocar el heavy como música comercial. Y aquí, querido lector, es donde entro yo.



Si volvemos la vista atrás, nos daremos cuenta de la existencia de unos patrones. Todos los caminos llevaban al heavy metal. Yo crecí con dos influencias musicales: los Beatles y Radio 2, de la BBC. Y a veces los Beatles en Radio 2. Mi padre es un fan incondicional de los Beatles. Si no he escuchado mil veces el *Sgt. Pepper's*, no lo he escuchado ninguna. Uno de los primeros recuerdos que tengo del poder extremo de la música es que mi padre tomó prestado en la biblioteca de Wallington un elepé de los Beatles y que lo puso a tal volumen en casa que los adornos de la estantería donde descansaban los altavoces se cayeron al suelo.

En mi casa siempre se oía de fondo Radio 2, así que tengo vastos conocimientos sobre el rock and roll de los años cincuenta, el rock de los sesenta, el glam de los setenta, la Motown, el sello Stax... Ponme a prueba, seguro que lo he oído.

Y entonces mi hermano mayor David se agenció en un campamento *scout* una cinta grabada de *Greatest Hits* de Queen y mi vida cambió para mejor. Tengo un recuerdo clarísimo de los dos cantando de madrugada «Bohemian Rhapsody» en la cocina de casa; yo me encargaba del trozo de «let him go!». Me grabé *Queen Live at Wembley* de la tele y me lo puse millones de veces: copiaba los gestos de Freddie, tocaba una guitarra imaginaria como si fuera Brian May y soñaba con tener mi propio grupo. Los momentos más heavies me daban la vida. Llevaba el rock con base de guitarras grabado en el alma a fuego.

Y entonces mi hermano más mayor Steve se hizo fan de Public Enemy y yo lo imité. A los nueve años combinaba la ropa que mi madre me había comprado en Marks & Spencer con una gorra ladeada de los Public Enemy.

Parecía gilipollas. Como ahora, nada ha cambiado. El videoclip de *Bring the Noise*, con Anthrax, era lo que más me gustaba en el mundo.

Y entonces salió *Wayne's World* y descubrí a Jimi Hendrix, que sigue siendo mi artista favorito de todos los tiempos. Nadie me llega de la misma manera que lo hace Jimi. El segundo efecto que tuvo *Wayne's World* en mí fue mucho más directo: hizo que quisiera ser heavy. Quería tener el pelo largo, ir al Gasworks, tocar la guitarra y agitar la cabeza como un loco.

Y entonces empezó mi descenso a las profundidades: primero, con Nirvana, durante más o menos un mes. Luego vino Slayer, después Deicide y Cannibal Corpse, Sepultura, Machine Head, Pantera... y Fear Factory, mi primer concierto. Era diciembre de 1995. Ya era un jeviata incurable.

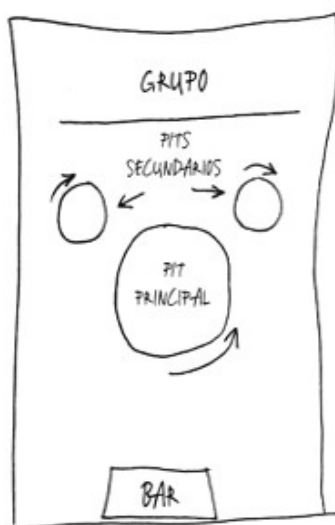
Los primeros años de los noventa fueron una buena época para aficionarse al metal extremo. En ese momento había muchos puntos de entrada para llegar a él. En la órbita alternativa, el heavy metal estaba llegando a su época post-thrash. El death metal empezaba a perder su dominio y el black metal estaba en pleno auge. Este periodo fue testigo de cómo los grupos retomaron las influencias del metal extremo y las amalgamaron para obtener un sonido post-thrash sorprendentemente comercializable. En aquel momento nos referíamos a él simplemente como «metal extremo». Y justo entonces me uní a la diversión. Y nunca más he sido el mismo. En parte por culpa de todas las lesiones que he sufrido...



Salir a hacer el cafre en el *mosh pit* es una idiotez. Y, al mismo tiempo, es genial. Los locales han intentado eliminarlos. Los principales festivales obligan a los grupos a firmar contratos en los que se comprometen a no iniciarlos (ni tampoco cualquier otra cosa que pueda causar heridos). Pero, a pesar de los morados, dientes rotos y teléfonos destrozados, siguen siendo una pieza esencial en la cultura del heavy metal; el modo más directo de corresponder a la energía que un grupo emana desde el escenario.

Recuerdo claramente la vez en que mi colega Charlie me explicó, con mucha paciencia, lo que era un *mosh pit*. Estaba en clase de Arte, y tendría yo unos catorce años. Él había ido ya a algunos conciertos heavies, mientras que yo era todavía virgen^[217]. Me fascinaban las historias que circulaban sobre lo

que pasaba en los conciertos y su clase magistral vino acompañada de un diagrama ilustrativo.



—Allí está el escenario, donde toca el grupo —me iba diciendo mientras dibujaba un rectángulo—, ahí está la gente... y aquí y aquí están los *mosh pits*. —Dibujó dos grandes círculos.

—¿*mosh pits*? ¿Y eso qué es?

—Bueno... —Se quedó pensativo unos instantes—. Es como pegarse.

Cuando estás en el *mosh pit* no te pegas con los demás, aunque eso es exactamente lo que puede parecer a ojos inexpertos. Saltar y darse empujones delante del escenario es una válvula de escape para la agresividad y la energía. Todo el rock es, al fin y al cabo, música para bailar. El primitivo rock and roll era perfecto para mover el esqueleto: el baile se parecía al *swing* ese que vuelve a ser tan popular entre los hípsters y las chicas que hacen *burlesque*.

Los chillidos de las mujeres que veían a los Beatles en concierto son un buen ejemplo de liberación de energía. No sabían cómo reaccionar a la música, así que lo que hacían era gritar^[218].

A finales de la década de los sesenta, cuando la gente dejó de gritar a los Beatles, las reacciones al rock en directo parecieron volverse más introspectivas. Seguramente por las drogas. La gente bailaba en su microcosmos particular, casi aislada en su propia ensoñación.

Con la llegada del metal extremo a principios de los ochenta fue necesario hallar una nueva respuesta física a la música. El aumento de la velocidad y de la violencia que caracterizaba al thrash metal y al death metal pedían a gritos pogos o el contacto total.

El *mosh pit* es algo que la cultura heavy metal de los ochenta le robó al punk, al igual que muchas otras cosas. La escena hardcore punk se había inventado el *slam-dancing*^[219]: Peter Dee, del grupo de crossover thrash Kremated, me comenta que «el folklore hardcore cuenta que la palabra *mosh* fue acuñada de manera casual por HR, de Bad Brains, cuando alguien le oyó decir con su inglés jamaicano algo como “crowd dem mash it up”^[220] en uno de sus conciertos o bien “they look like they mashin' grapes”^[221] y la palabra *mosh* acabó cuajando».

Los estilos de *moshing* varían y van del *pit* circular, que consiste en un movimiento circular en masa (todo el mundo va en sentido contrario al de las agujas del reloj, como si alguien le hubiera quitado el tapón al desagüe, aunque tengo entendido que en Australia giran en el sentido contrario), al *slam-dancing* más típico del *punk-rock*, en el que unos arremeten contra otros como si fueran autos de choque, pasando por los «toma golpetazo y adiós, dientes» típicos de cuando la peña no tiene ni idea de lo que hace.

Los *mosh pits* pueden ser intimidatorios y a la vez desternillantes exhibiciones del machismo más cafre. Hay un código no escrito que dicta que hay que ayudar a los que se caen, que no hay que hacerle daño a nadie intencionadamente y que siempre tiene que haber un tío mazas sin camiseta. Por lo que sea. Claro que a veces estas reglas se ignoran y la gente no se ayuda o se pone demasiado agresiva; pero eso sí, el tío mazas sin camiseta nunca falla.

Y luego están los *pits* tipo kung-fu que se montan en los conciertos de hardcore, que es una de las cosas más disparatadas de toda la música heavy metal.

La pared de la muerte o *wall of death* es una variante de *mosh pit*. Muchos grupos dicen que la inventaron ellos, pero el más firme candidato es Sick of It All, el veterano grupo de hardcore punk neoyorquino. Esta variante requiere, más que ninguna otra, que el grupo la dirija desde el escenario. El público se divide en dos equipos contrarios, que se colocan frente a frente, dejando un espacio entre ellos que divide la sala. Cuando el grupo da la señal, los equipos corren los unos hacia los otros y empiezan a saltar y a darse empujones. Es como *Braveheart* pero con camisetas de tirantes y cortes de pelo militar.

Yo mismo tengo secuelas físicas por haberme metido en *mosh pits* a lo largo de todos estos años. Me partí por la mitad las dos paletas al salir de un *mosh pit* que empezaba a ser demasiado para mí. Di un paso atrás y, de inmediato, recibí un golpetazo en la cara. Solté un grito al quedarme sin medio diente y con la mitad del otro colgando del nervio. Abro paréntesis:

esto pasó en un concierto de Sub-Zero y me quedé a ver a Rykers, el grupo que era cabeza de cartel.

El *stage-diving* consiste literalmente en lanzarse al público desde el escenario. Como si te tiraras a una piscina de bolas, vaya. Más de una vez he acabado de cabeza en el suelo y, en el espectáculo previo a los conciertos de Fear Factory y Biohazard en Donington, mi colega John se lanzó desde el escenario, la gente se separó como las aguas del Mar Rojo, él acabó cayendo de espaldas y, al ponerse de pie, no veía nada. ¡Qué pasote!

Una imprudencia al realizar un *stage-diving* hizo que los locales endurecieran sus normas de seguridad: en 2013, el poeta del *slam* y «rapero» George Watsky se tiró desde la torre de focos, a una altura de diez metros, sobre los cuerpos frágiles y rompibles del público que tenía a sus pies. Resultado: le rompió el brazo a una mujer y —lamentablemente— el muy capullo no se acabó partiendo la crisma. Gracias a su numerito, los grupos (y los humoristas, aunque te parezca mentira) tenemos que rellenar unos formularios antes de salir a actuar en los que decimos que no nos comportaremos como idiotas integrales ni le haremos daño a nuestro público.

Es verdad que le robamos el *moshing* y el *stage-diving* a nuestro hermano pequeño, el punk, pero el *headbanging* es algo totalmente nuestro. No hay otro movimiento de baile que exprese tan bien el ritmo del heavy metal como el *headbanging*. Sale solo. Es el modo más orgánico y natural de seguir una música con un ritmo tan machacón.

Los principiantes suelen acabar con dolor de cabeza y desorientados. Inspirándome en el trozo de *Bohemian Rhapsody* que sale en *Wayne's World*, hice mi primer intento en el dormitorio, el laboratorio en el que llevé a cabo la mayoría de mis primeros experimentos como metalero. Esto fue durante la breve fase en que me gustaba Nirvana, circa 1992^[222] **Me puse *Nevermind* y empecé a sacudir la cabeza sin ningún tipo de gracia, habilidad ni preocupación por mi integridad personal... ¿Qué podía salir mal? Media hora más tarde tenía un dolor de cabeza terrible y el cuello jodidísimo. Todavía recuerdo el cachondeo de mi familia al ver que tenía que cenar usando solo una mano mientras me aguantaba la cabeza con la otra, que hacía las veces de cuello. Ah, y mi hermano me pidió que le devolviera el CD. Pero no cedí en mi empeño y el legado de más de veinte años de *headbanging* es un cuello tan desproporcionadamente grueso que no encuentro camisas de vestir que me abrochen^[223]. Sigo practicando en casa para hacerme el chuleta encima del escenario cuando toco con mi grupo. Es importante entrenar, como un atleta. Las consecuencias de no haber**

practicado me atormentarán para siempre. Cuando le hacía la corte^[224] a mi mujer^[225] la llevé a una disco *heavy*, Camdem Underworld. Sonó *Painkiller*, de Judas Priest, y yo empecé a sacudir la cabeza como un poseso. Cualquiera que lo haya intentado antes sabrá dos cosas. La primera: es una canción genial para darle al *headbanging*, tiene un tempo perfecto para hacerlo. La segunda: es la hostia de larga. DURA MOGOLLÓN DE RATO. Como llevaba tiempo sin practicar, empecé a notar que me costaba seguir el ritmo, pero no quería que el pedazo de pibón metalero con el que estaba viera que me rajaba. Pero mi cerebro tenía otros planes. De tanto menearse dentro de mi cráneo, hizo que todo empezara a darme vueltas como si estuviera en una atracción de feria. Tenía la sensación de que seguía de pie y de que era el suelo el que se levantaba y chocaba conmigo. Me pegué un buen leñazo y tuve que sentarme un rato. Pero me acabé casando con ella de todos modos. ¡Así que GANÉ!

El riesgo de acabar estampándote contra el suelo completamente desorientado es uno de los efectos secundarios menos publicitados del *headbanging*. Tanto los médicos como las preocupadas madres llevan bastante tiempo pronunciándose en contra de esta práctica. Ahora empiezan a salir a la luz los efectos secundarios a largo plazo. El músico *heavy* profesional que sacude con violencia la cabeza noche tras noche durante años puede acabar sufriendo graves problemas de columna. Tom Araya, de Slayer, solía hacerlo entre frase y frase de una canción durante todo el concierto. Tenía un modo característico de mover la cabeza hacia la izquierda, luego hacia la derecha y otra vez a la izquierda, a la vez que agitaba la melena (que le llegaba al trasero) con un estilazo que te cagas. Bueno, pues en 2010 lo operaron para cambiarle un disco de la columna porque se lo había machacado a base de bien después de hacer eso durante tantos años. Resulta bastante raro verlo ahora tan quieto durante un concierto. Para Philip Anselmo, de Pantera, los problemas de columna causados por su *headbanging* acabaron causando finalmente la separación del grupo. Hacia 1994 empezó a notar un dolor fortísimo en la espalda. Le dijeron que necesitaba operarse y que tendría que guardar reposo algunos meses. Como va de machote por la vida y es un poco capullo, pasó de la operación y decidió automedicarse y llevar una faja lumbar. Cuando los calmantes dejaron de hacerle efecto y volvió a sentir mucho dolor, recurrió a la heroína. Y en un giro inesperado de los acontecimientos se dio cuenta de que la heroína era bastante adictiva, acabó enganchadísimo y tuvo una sobredosis en 1996 que lo llevó a estar cinco minutos clínicamente muerto^[226]. Su adicción hizo mella en su personalidad y Pantera se acabó separando. Volvió a las andadas muchas

veces y su declive es una de las historias más decepcionantes del heavy metal. Y todo por culpa del *headbanging*.

En su momento álgido, Pantera era un grupo sencillamente perfecto. Pero no era así cuando empezó. Pantera hizo una jugada maestra. Cuando el grupo consiguió un contrato con un sello grande fingió que empezaba de cero y se desvinculó de su catálogo anterior. Básicamente consiguió que todo el mundo pensara que era su primer disco. Casi todos los que los seguíamos cuando estaban en su apogeo desconocíamos su pasado. Y fue una decisión muy inteligente, porque los Pantera que estaban en un sello grande y hacían un post-thrash testosterónico, agresivo y potente eran imparables. Pero antes habían tenido un pasado glam metal sencillamente estremecedor.

El grupo lo formaban dos hermanos, Vinnie Paul y Darrell Abbott (a Darrell se le conoció primero como «Diamond» Darrell y luego como «Dimebag»), a quienes se unió para el primer disco el bajista Rex Brown («Rex Rocker») y el vocalista Terry Glaze. Aunque lo que grabaron era mil veces mejor que lo que hacían Mötley Crüe o Poison, los tres discos que sacó Pantera en esa época entran en la categoría de «mierda total». El primero, *Metal Magic*, tiene la portada más ridícula que he visto en toda mi vida. Es una pintura hecha con aerógrafo de una especie de hombre-león (¿o es una pantera?) rarísimo blandiendo una espada. Bueno, es algo parecido a una espada, cuesta bastante describirlo. Estoy seguro de que el artista que lo pintó no había visto una espada en su vida. El álbum fue producido por su padre y salió en su propio sello, Metal Magic. Teniendo en cuenta que se trata de un disco de producción propia que lanzaron ellos mismos, el sonido no está tan mal, aunque los platillos parecen salidos de una batería para niños. A pesar de sus limitaciones, el álbum está bien trabajado y es ambicioso musicalmente. Pero sigue siendo una mierda.

Con los siguientes dos álbumes el grupo se iría acercando poco a poco al sonido que lo hizo famoso. Grabaron un videoclip para el tema «All Over Tonight» en el que se ven sus preciosas cabelleras en todo su esplendor. La portada del disco *Projects in the Jungle* consigue el dudoso mérito de ser todavía peor que la anterior. Parece algo que podría haber dibujado yo en el instituto.

En el cuarto álbum recurrieron al vocalista Philip Anselmo como parte de su búsqueda de un sonido más heavy. Su voz está mucho más en la línea de Rob Halford y el disco marca la transición del glam a algo que, en mi opinión, es puro heavy.

Y entonces firmaron con uno de los grandes sellos, renovaron su imagen y se hicieron famosísimos. En *Cowboys From Hell* todavía se nota la influencia de Judas Priest, pero tiene un estilo mucho más potente y unos riffs sencillos con mucho *groove*. Y así se creó un género, el groove metal, que nunca acabó de cuajar del todo en Reino Unido. El término me incomoda un poco, seguramente por las connotaciones un poco puretillas de la palabra *groovy*. Me da un poco de grima (aunque todavía me parece peor el término *aggro-metal* —que desconocía por completo antes de ponerme a escribir este libro— o *sports metal*, que directamente me produce arcadas).

Pantera hizo entonces algo que ninguna otra banda heavy *mainstream* había hecho antes: volverse más heavies con cada nuevo álbum.

En la carátula de *A Vulgar Display of Power* sale un hombre al que le dan un puñetazo en la cara. Y eso es precisamente lo que hace este disco. *Far Beyond Driven* es un disco con un propósito muy claro. Como dice Phil en su vídeo casero, «Queremos que el siguiente disco sea... extremo. No el grupo, sino el disco. Que digan “¿pero qué narices les pasa?”». Por aquel entonces, Phil escuchaba mucho death metal y black metal, y esa furia empezaba a notarse en sus letras.

Cuando salió *The Great Southern Trendkill*, los problemas internos empezaron a hacer mella en el grupo. Aun así, me sigue pareciendo el mejor de todos. Es muy ambicioso, desbordante, maravilloso y tiene garra. Es Pantera en su mejor momento. Por desgracia Phil ya se había distanciado del grupo y había empezado a tomar heroína para controlar su dolor de espalda. Grabó la pista de voz en Nueva Orleans, por separado del resto de la banda, que realizó la grabación en Dallas (Texas). Su adicción a la heroína le provocaba extraños arrebatos en el escenario y hacía que se comportara con agresividad. El 13 de julio de 1996 tuvo una sobredosis después de un concierto en Texas y pasó lo de los famosos cinco minutos que comentábamos antes.

El siguiente álbum fue un verdadero mojón. *Reinventing the Steel* es una extraña regresión a unas raíces menos ambiciosas y marca un declive que finalmente acabaría en una ruptura. Los proyectos paralelos de Phil se pusieron como ejemplo de su falta de compromiso con el grupo. Todos los miembros empezaron a airear sus trapos sucios en la prensa heavy. Fue una época oscura.

Los hermanos Abbot crearon Damageplan y sacaron su primer disco en febrero de 2004. En diciembre de ese año mataron de un disparo a Dimebag mientras tocaba en un concierto con Damageplan. Al parecer, su asesino,

Nathan Gale, de veinticinco años, era esquizofrénico. Mató a tres personas más e hirió a otras dos antes de ser abatido por la policía.

Entre los muchos héroes que hemos perdido a lo largo de los años (Cliff Burton, Ronnie James Dio, Jeff Hanneman), Dimebag era quizá el más cercano, el más parecido a nosotros. Un amigo, casi. Dime era la monda. Es paradójico que se suela decir de alguien que acaba de palmarla que «estaba lleno de vida», pero en este caso era realmente así. Era genio y figura. Parecía amable y generoso y tengo la sensación de que nos habríamos llevado bien. Parte del legado de Pantera es una serie de vídeos caseros que mis colegas y yo vimos miles de veces de adolescentes. Era nuestro modo de relacionarnos con el grupo y una de las principales razones por las que nos despertaban tanta simpatía.

Antes de seguir, quiero aclarar que soy megafan de Pantera y de muchas otras cosas que ha hecho Philip Anselmo. Para mí fue un ídolo musical durante mi adolescencia y prácticamente un modelo a imitar. Cuando vi lo que hizo en un concierto de homenaje a Dimebag, en enero de 2016, me entraron ganas de que se me tragara la tierra por el impacto y la inmensa decepción que sentí.

El vídeo es desolador. Un Phil muy borracho y con la cabeza rapada le hace el saludo nazi al público mientras grita «White power». A ver, soy humorista y tengo un sentido del humor bastante negruzco e hijoputesco: me encantan las bromas de mal gusto. Cualquier cosa que ponga a prueba mi sensibilidad izquierdosa y liberal con inteligencia y sentido del humor hace que se me escape una carcajada. Pero en este caso parece que lo que veo no viene a cuento. Robb Flynn, de Machine Head, dice en uno de sus videoblogs que Phil siempre ha sido un racista y un abusón. Una fuente muy cercana en la que confío plenamente me dice que Phil no es en absoluto racista. Y quiero creérmelo. Quiero pensar que hacía el gilipollas para demostrar que pasa de la corrección política y que estaba tan pedo que era incapaz de valorar las consecuencias que tendría su acción, especialmente en la gente que no es blanca, pero también en su carrera y en la de los músicos que tocan con él. La verdad es que no sé qué pensar. Lo complicado en este caso es que, a diferencia de lo que, por ejemplo, pasa con Burzum, la personalidad de Philip Anselmo juega un papel clave en el hecho de que me gusten sus bandas. Sus letras son muy personales. Siento una conexión íntima con él. Y por eso ahora me cuesta mucho más disfrutar de su música.

Mi grupo favorito de mediados de los noventa es, muy de lejos, Sepultura^[227]. En este periodo experimentaron con influencias ajenas al

heavy y el resultado fue espectacular. *Chaos AD* se inspira en el metal industrial, en el crust punk y en el hardcore, así como en los riffs más sencillos de grupos como Pantera.

Como resultado parieron unos álbumes complejos y repletos de matices que abrazaban el thrash, el death, el doom, el hardcore y el metal industrial con gran maestría. Los solos discordantes y flamígeros de Andreas Kisser son incluso más demenciales que los de Slayer. Los temas de sus letras y su imagen los apartaban del territorio fantasioso del death metal y los acercaban a problemas cotidianos: la política, los disturbios, el caos en el que están sumidos los países del tercer mundo. Era una declaración de intenciones y un anuncio de quién era Sepultura y de dónde venía. En el libreto del disco, por ejemplo, se publicita a una organización benéfica que combate la tortura ilegal en Brasil. La voz de Max Cavalera es agresiva, iracunda; totalmente demoledora. Llama en particular la atención el tema instrumental *Kaiowas*, con guitarra acústica y base de tambor. Consigue ser heavy sin recurrir a la distorsión. Es una canción sencillamente asombrosa.

El disco siguiente también sigue unos derroteros poco previsibles. En *Roots*, el grupo aparca el tema de las favelas de Brasil y pone el foco de atención en su selva tropical. Es palpable la influencia del incipiente movimiento nu-metal, e incluso recurren al productor de Korn, Ross Robinson. El resultado es que *Roots* es un álbum con un sonido bastante más orgánico. Utilizaron un equipo analógico y cambios bruscos en la afinación. Es más lento y te atrapa.

Como continuación del tema instrumental «Kaiowas» llega «Jasco», un sencillo interludio de guitarra, y la increíble «Itsari», una grabación de campo en la que Sepultura acompaña los cantos de una tribu amazónica con guitarras acústicas y batería. La canción «Rattamahatta» llegó al puesto diecisiete en la lista de sencillos de Reino Unido, una hazaña increíble dada su naturaleza experimental y el hecho de que la letra sea en portugués.

El 16 de diciembre de 1996, Sepultura tocó en el Brixton Academy, Londres. Y yo estuve allí. Fue uno de los mejores conciertos de mi vida. El repertorio de canciones fue impecable. No me puse abrigo y me fui quitando las seis camisetas de Sepultura que llevaba puestas, una a una, a medida que el ambiente se caldeaba.

Hay algo que hace especial tu primer coche, tu primer beso, tu primer polvo. En las películas estadounidenses, por cierto, se suelen combinar los tres. Yo sigo sin saber conducir, la persona que me dio mi primer beso acabó

haciéndome añicos el corazón el día en que cumplí dieciocho años y mi primer polvo creo que vive en el este de Londres.

En mi primer concierto, sin embargo, fui a ver a Fear Factory. Fue en diciembre de 1995, en el London Astoria. No lo busques, ya no existe. Me puse mi camiseta de Jimi Hendrix porque todavía no tenía ninguna camiseta heavy. Me bebí una cerveza, me metí en el *mosh pit* y acabé vomitando.

Fear Factory combinaba el death metal con un toque industrial, y sus canciones hablaban de un futuro distópico claramente influido por *Terminator 2*. Su primer disco de éxito, *Demanufacture*, es un álbum muy conseguido y bien acabado con una producción fantástica. Casi parece HECHO POR TERMINATORS.

Y no podían ser más noventeros ni proponiéndoselo. El cantante, Burton C. Bell, incluso llevaba tatuajes tribales y las muñecas llenas de pulseritas de la amistad. Bell fue un exponente temprano de un estilo vocal bipolar que combinaba los gruñidos del death metal con una voz hiperclara a la hora de cantar: la cosa funcionaba muy bien en sus discos, pero digamos que acabaría siendo una plaga en el panorama metalero de toda aquella década.

En los siguientes álbumes se quedaron un poco encasillados en su propia idea y no consiguieron construir nada a partir del componente progresivo de *Demanufacture*. Hubo un momento en el que parecía que iban a tener un éxito arrollador, pero nunca lo lograron del todo. En diciembre de 2015 tocaron *Demanufacture* para conmemorar su vigésimo aniversario y, como a mí me gusta verlo, mis veinte años yendo a conciertos de heavy. Gracias, tíos. Se agradece.

Los periodistas musicales siempre están buscando el siguiente gran grupo. En el heavy lo llamamos «los nuevos Metallica». Y parecía que la banda de post-thrash Machine «Fucking» Head, de la zona de la Bahía de San Francisco, iba a dar la campanada y a colarse en el *mainstream*. Pero por desgracia cambiaron inesperadamente de rumbo y eso no llegó a pasar nunca.

Con un pasado puramente thrash metal, los Machine Head, de Oakland (California), tuvieron un gran impacto en la escena metalera europea con su álbum de debut, *Burn My Eyes*. Parecía que se iniciaba una nueva época con Machine Head. La revista *Guitarist* afirmaba que: «Se acabó lo de ponerse pachuli y peinarse con la raya en medio. Ahora se llevan unas trenzas increíbles y los tatuajes. Los Machine Head son auténticos». El ascenso de la banda fue vertiginoso. Después de una aplaudida gira con Slayer, tocaron en todos los festivales europeos, tras lo cual se fueron de gira propia. Era el

momento perfecto. MH tenía un éxito arrollador. Parecía que iba a ser el siguiente grupo heavy llenaestadios.

El ascenso de grupos como Machine Head, Pantera y Sepultura anunció un periodo en que el heavy metal formaría parte de la corriente musical *mainstream* después de la caída del glam y antes del torrente fecal que fue el nu-metal. Los grupos de metal extremo alternativo empezaban a conquistar el mundo. Pero, ay, llegó el cambio de milenio y todo empezó a torcerse...

12.

Todos los grupos que me gustaban dieron pena a finales de los noventa

Cualquiera que hubiera acusado a Metallica de venderse por componer canciones más variadas para *Ride the Lightning* se estaba adelantando muchísimo a los acontecimientos. Metallica cambió tanto en los noventa que se volvió irreconocible. Y eso pasó justo cuando yo acababa de hacerme fan.

Ser seguidor de Metallica es como ser hinchas de un equipo de medio pelo de tercera división^[228] que se ha quedado sin su delantero estrella, ha bajado de división y se ha visto involucrado en un escándalo racista^[229].

No me avergüenzo: me encanta Metallica desde 1994, tres años después de que sacaran su último gran disco. Los vi por primera vez en directo en 1996 y les he sido fiel desde entonces en los buenos momentos y también en los malos (y han tenido unos cuantos en los dos últimos tercios de su carrera). Es difícil defender al grupo ante alguien no convertido. En parte, es síntoma de su éxito. Cualquier artista que tenga la fama de Metallica atraerá a una horda numerosa y vociferante de detractores. Pero hay algo más que despierta esta antipatía hacia ellos y que se debe en parte a la naturaleza de la propia cultura heavy y en parte a las personalidades implicadas. Y a su batería^[230].

Los metaleros tenemos una especie de sentimiento de posesión con respecto a los grupos a los que seguimos. Solemos definirnos en contraposición al *mainstream*, así que, cuando uno de «nuestros grupos» cruza la frontera del auténtico éxito comercial sentimos que hemos perdido algo que un día nos perteneció^[231]. Parte de la gracia del heavy metal es que te gusten cosas que nadie más conoce. Quizá peco de inmaduro, pero el placer que te proporciona la sensación de superioridad derivada de escuchar a grupos desconocidos es bastante agradable. El elitismo mola, chavales.

Metallica surge de la escena alternativa del metal extremo. Su temprano éxito, incluso anterior a que saliera su primer disco, se debió a quienes

intercambiaban incansablemente cintas: estos copiaban la maqueta y la enviaban a su red de entusiastas metaleros. Su estilo musical era atrevido, nuevo y en apariencia nada comercial. Se hizo muy popular por su radicalidad: era totalmente opuesto al pop pulido que se producía para el consumo de masas, y todo lo contrario a la falsedad y a la ostentación del glam metal. Era música thrash para el puro disfrute de los fans del *headbanging*.

Tras seguir en esta tónica un tiempo y después de darle nuevos matices al thrash y de convertirlo en algo más complejo e interesante desde el punto de vista musical durante la década de los ochenta, tomaron una decisión arriesgada.

Abandonaron el thrash, contrataron al productor de Mötley Crüe y sacaron un disco de hard rock apto para la radio. El homónimo *Metallica* acabó conociéndose como *The Black Album* por su carátula totalmente negra, al estilo de Spinal Tap. Fue un cambio radical con respecto a la velocidad endiablada de su producción anterior. Sin embargo, aunque las canciones se simplificaran, el proceso de grabación requirió mayor implicación. Tardaron ocho meses en grabar *The Black Album* y les costó un millón de dólares.

«Habían franqueado un nivel, pero todavía no sonaban en la radio más convencional —dice el productor Bob Rock a *Music Radar*—. Cuando vinieron a verme, ya estaban preparados para dar el salto a las grandes ligas. Mucha gente dice que fui yo el que cambió al grupo, pero no es verdad. Ellos ya lo habían hecho cuando los conocí».

El videoclip del tema *One* los había expuesto a un público mayor y pronto empezaron a llenar estadios. Pero cuando salieron de gira con ...*And Justice for All*, el grupo se dio cuenta de que los complejos arreglos y las larguísimas canciones hacían que el público desconectara. Así que tomaron la decisión de simplificar los temas en su siguiente disco y de que fueran más directos. Optarían por la sencillez al componer las canciones. Más o menos.

«Sabíamos que queríamos hacer algo en particular: sentarnos e intentar componer canciones que fueran... sencillas», afirma Lars en el documental *Classic Albums* sobre Metallica.

La primera canción y principal sencillo del álbum, «Enter Sandman», es un tema directo de rock. Sus nítidos compases iniciales y sus pegadizos riffs la convirtieron en un éxito internacional. Es una canción bastante heavy en comparación con lo que suele escucharse en la radio, pero su hábil producción supo limarle las asperezas. El rastro de su potencia heavy anterior está presente en el álbum: «Through the Never» es casi thrash —aunque tuviera la

peor letra de todas sus canciones hasta la fecha^[232]— y «Sad But True» es *heavy* de verdad^[233], pero con un estilo lento y un *groove* potente...

Y luego está «Nothing Else Matters», que es una balada. Una puta CANCIÓN DE AMOR. Hetfield la había compuesto sin la intención de que los demás la escucharan. Pero una vez que se aceptó como una variación interesante que se alejaba de las influencias habituales del grupo, a James le pareció bien que apareciera en el disco. Cualquier fan acérrimo de Led Zeppelin o incluso de Judas Priest acepta que en el heavy metal haya sitio para las baladas, pero esta cita de Bob Rock parece insinuar que la banda no pensaba en los predecesores del género cuando decidió incluirla en el álbum: «A James le flipaba muchísimo la canción *Wicked Game*, de Chris Isaak».

Ajá. Conque Chris Isaak. Nada de Venom, pues.

La apuesta les salió bien. Vendieron dieciséis millones de copias de *The Black Album* solo en Estados Unidos^[234]. Se hicieron millonarios. Y se quedaron sin muchos de sus seguidores originales, cabreados por aquel cambio de rumbo tan brusco. Muchos dijeron que esto se debía a la ausencia de Cliff Burton, otros culparon a Bob Rock (hasta el punto de que recibió amenazas de muerte por parte de gente que llevaba su amor por Metallica un poco demasiado lejos).

Pero ese álbum también les valió una legión de nuevos seguidores. Por cada «Metallifan» gruñón de la vieja ola que perdían, ganaban mil nuevos^[235]. Quizá se habían vendido, pero haciéndolo habían ayudado a miles de personas a recorrer el camino inverso y a pasar de ser fans de la música comercial a fieles defensores de lo alternativo.

Además, para ser justos con ellos, ya eran muy ambiciosos desde el principio. En sus primeras entrevistas hablaban de negocios, de sellos y de contratos. De cómo tener mucho éxito y seguir haciendo la música que les gustaba.

Y en cierta manera se les sigue viendo como los adalides del *underground*. A pesar de que lo que realmente les motivaba era el éxito comercial, sus seguidores siguen proyectando sus propios valores en el grupo. El pasado deportista de Lars podría explicar de alguna forma su apetito insaciable por el triunfo y el reconocimiento. De ahí que repudiara primero el thrash y luego el heavy metal. Quiere que sus iguales lo reconozcan, pero como artista y no como un mero integrante de un grupo heavy metal.

Lo que hicieron después fue todavía más polémico. Todos se cortaron el pelo. Y eso sencillamente no es aceptable. El grupo sueco de blackened thrash Nifelheim está capitaneado por los gemelos Eric y Peter Gustavsson. Los dos

son fanáticos de Iron Maiden y están quedándose calvos, pero siguen llevando con orgullo el uniforme capilar jeviata. El humorista y metalero Steve Hughes afirma que le dijeron: «Steve. Los Nifelheim nos estamos quedando calvos. Pero aunque solo nos quedara un pelo en la cabeza... te aseguro que sería muy largo». La visita de Metallica al barbero fue la puntilla para muchos seguidores, convencidos de que le habían dado la espalda para siempre al heavy metal.

Y los álbumes que sacaron en 1996 y 1997 no contribuyeron a mitigar esa sensación.

Load y *Reload* solo pueden considerarse discos de heavy metal si nos atenemos al uso erróneo del término que hace la gente para referirse al hard rock (como explicamos en un capítulo anterior). No son especialmente heavies ni tienen un ritmo rápido. Se nota la influencia del country rock y del blues, y también de grupos como Corrosion of Conformity, teloneros en la gira de *Load*, o Down, un supergrupo formado por miembros de Pantera, Crowbar y CoC. Encajan bastante bien en el movimiento del rock alternativo de mediados de los noventa.

En mi opinión, *Load* está muy infravalorado y *Reload* no es tan malo como lo pintan. La escucha repetida juega a su favor. Son complejos, interesantes y tienen muchos matices: es el sonido maduro de un grupo que hace lo que le apetece de verdad y que ensancha sus horizontes musicales. Aun así, no tienen la misma calidad de sus obras anteriores. Era difícil ocultar la decepción. Hasta su biógrafo oficioso y fan apasionado Joel McIver sentencia lo siguiente: «El hecho fundamental es que estos dos álbumes no son demasiado buenos. Tienen sus momentos, pero por lo general son aburridos y tienen algunas partes malísimas».

La polémica desatada en torno a *Load* y a *Reload* muestra que los fans de Metallica los sienten como algo suyo. Podría compararse en la actualidad, por ejemplo, con la caña que le dieron a la nueva versión de *Cazafantasmas*. Una cosa es pensar que algo es una mierda, y otra muy distinta es tomárselo a pecho y enrabiarse. Pero la gente se siente parte de sus grupos heavies favoritos. Cuando los discos que sacaba Metallica empezaron a parecerme malos, yo ya había ampliado tanto mi horizonte musical que ningún grupo ejercía ya esa influencia sobre mí.

Y de repente se les fue la olla.

Lars^[236] dañó la imagen del grupo pero bien al tomar medidas legales contra Napster y un grupo de seguidores de Metallica por compartir archivos. No le faltaba razón, cierto es, pero su actitud beligerante hizo que pareciera

un avaro alejado de la realidad y un abusón. Después se separaron. Jason se fue por varias razones, entre ellas que a James no le gustaba que tuviera proyectos paralelos y le hacía la vida imposible por ello. Y luego James entró en rehabilitación para seguir una terapia contra el alcohol y «otras adicciones»^[237].

Y más tarde hicieron una peli para contar que habían ido al psicólogo. ¿EN SERIO, COLEGAS? Cada vez me lo ponéis más difícil para seguir justificando que continúe siendo fan vuestro. Qué poco heavy es todo esto. Venom nunca lo haría.

—*Lay down your soul to the Gods Rock and Roll!*

—Muy interesante, Cronos. ¿Y cómo te sientes cuando dices eso?

—Triste.

La película se llama *Some Kind of Monster* y da muchísima vergüenza ajena, aunque no puedes apartar la vista de la pantalla. En ella, mis antiguos ídolos^[238] se cabrean por tonterías, se comportan como unos egoístas y se ve que a veces se les da realmente mal hacer música. Cuando Hetfield salió de rehabilitación sacaron un disco malísimo: *St. Anger*. El título es penoso, la producción es un espanto (por algún motivo que desconozco Lars decidió que su caja sonaría mejor sin la bordonera) y las letras, un horror. Ya no tocan nada de este disco.

¿Y ahora qué, os preguntaréis?

Pues que hubo quien dijo que con su penúltimo disco, *Death Magnetic*, volvían a estar en forma. Pusieron punto y final a su larga relación con Bob Rock y, en su lugar, recurrieron a Rick Rubin, que no solo tiene una reputación tremenda por conseguir que artistas «clásicos» vuelvan a ponerse en plena forma, sino que también produjo *Reign in Blood*, la obra maestra que sacó Slayer en 1986. El éxito de crítica fue apabullante y este álbum fue el quinto suyo en llegar directo al número uno en las listas. Por lo menos parecía que Metallica volvía a hacer lo que mejor se le daba.

Pero lo cierto es que no está ni remotamente al nivel de sus mejores discos. Aunque entre los autoindulgentes arreglos y riffs (por cierto, este álbum tiene demasiados) se entrevean destellos de su genio. Es un sonido hecho por millonarios que ya no escuchan heavy y que intentan hacer un álbum del género. El sonido de unos pioneros siguiendo una fórmula. Como si Isambard Kingdom Brunei montara una maqueta de un puente con piezas de *Lego*.

No hacen la música que escuchan. Y lo mismo les ha pasado a casi todos mis grupos favoritos.

Pero qué más da lo que haga ahora Metallica. Siempre serán unos dioses del metal. *Kill 'em All* por sí solo ya merecería una mención de peso en este libro, y *Ride the Lightning* y *Master of Puppets* son dos de los mejores discos de la historia. *The Black Album* hizo que la llama del heavy no se apagara en un periodo de sequía para el género. La verdad, Metallica podría grabarse cagando, publicar un disco recogiénolo y no variaría un ápice la opinión que tengo del grupo^[239].

El segundo motivo por el que da lo mismo lo que haga Metallica es que... todavía tenemos a Slayer.

El disco que siguió a *Reign in Blood*, *South of Heaven*, de 1988, tiene un planteamiento totalmente distinto. Al darse cuenta de que ya habían hecho un disco «rápido», decidieron bajar el ritmo y ampliar su paleta musical. El álbum sigue siendo brutal, pero de un modo distinto. *Seasons in the Abyss* está en la misma línea.

Divine Intervention, publicado en 1994, vuelve a apostar por la velocidad. Kerry King dijo en una ocasión que parecía que cada tres discos volvían a la rapidez. En el álbum se nota especialmente la influencia del hardcore, y las letras son más explícitas que nunca, por lo que se adentra mucho en el terreno del death metal. Además, presenta una foto de un fan que se grabó SLAYER en el brazo con un bisturí. Este gesto tuvo un gran impacto en mi grupo de amigos obsesionados con el heavy: acabamos apareciendo en el colegio con varias y discretas laceraciones en los brazos con nombres de grupos. *Divine Intervention* señala el momento en que la gente empieza a tener opiniones encontradas sobre Slayer. Para algunos —entre los que me incluyo— es un clásico infravalorado, mientras que otros piensan que es un disco que los mantiene a flote y poco más. Lo que sea. Como dijo Robin Williams, los juicios de valor son como los ojetes: todo el mundo tiene uno^[240]. La opinión del grupo al respecto está bastante clara si nos basamos en los temas que tocan en directo. La página web setlist.fm, orgásmica para cualquier friqui que se precie, almacena miles de sets de canciones de grupos, así como estadísticas sobre las veces que han tocado tal o cual canción de cada álbum en concierto. Slayer se decanta claramente por *Seasons*.

Después de su polémico y a la vez infravalorado álbum de versiones punk, *Undisputed Attitude*, Slayer hizo lo mismo que todos los grupos que me gustan: dar pena. Sacaron un mojón inspirado en el nu-metal que ya nadie escucha. *Diabolus in Musica* es aburrido y poco original. Hay algunos temas que no están mal, pero casi todas las canciones son puro relleno: una afirmación probada porque nunca tocan ninguna de ellas en directo.

A pesar de la perspectiva de que su mejor momento ya pasó, en el crítico mundo del heavy hay que decir en favor de Slayer que han conservado su popularidad sin llamar la atención negativamente como han hecho muchos otros grupos de éxito. Siguen siendo muy respetados. Y muchas veces se dice que «no dan su brazo a torcer». Al contrario que sus contemporáneos, Slayer se ha mantenido firme y no se ha dado por vencido ni una vez. Como resultado, la última parte de su discografía es bastante menos interesante. Es una situación paradójica. La coherencia produce resultados muy distintos a la experimentación. Es un problema al que se enfrentan muchos grupos heavies que se quedan encasillados y crean el mismo sonido una y otra vez. Las bandas más extremas perfeccionan su sonido al llegar más o menos al tercer álbum y luego se pasan el resto de su carrera haciendo música para que sus fans estén contentos. El grupo de death metal neoyorquino Mortician ha dicho en varias entrevistas que mantiene el mismo sonido intencionadamente y que odia a los grupos que cambian. «Tendrían que cambiarse de nombre», dijo el cantante Will Rahmer en una entrevista para la revista *Terrorizer*.

Fear Factory es el ejemplo más extremo de lo anterior. Se quedaron encasillados en su concepto de futuro distópico. Cannibal Corpse, por el contrario, tiene un sonido muy característico pero sigue conservando la capacidad de producir discos con muy buena respuesta de la crítica: su álbum de 2006, *Kill*, está entre sus mejores obras.

En directo, Slayer sigue siendo impecable. Sus discos en directo son sensacionales: *Live Evil*^[241], *Decade of Agression*, el video casero *Live Intrusion* y el álbum especial conmemorativo de *Reign in Blood, Still Reigning*, son una pasada. Pero, por lo que se refiere a discos nuevos, sus días de gloria ya pasaron.

Lo único que me sorprende de Slayer en la actualidad es que parece que nunca les ha entusiasmado demasiado estar en un grupo. Llevan años y años insinuando en las entrevistas que puede que pronto se separen. Y parece que no se han llevado bien durante casi toda su carrera.

Un aspecto extraño de su trayectoria es el rechazo del death metal que inspiraron. Recordad que Kerry King criticó con vehemencia la «voz de Monstruo de las Galletas» y lo extremo que era el sonido de los grupos a los que Slayer pasó el testigo. Me parece raro, la verdad. Casi hasta sospechoso. ¿Acaso el grupo que en cierto momento sacó el disco de death metal más extremo de todos los tiempos está molesto porque enseguida se vio destronado por grupos mucho más heavies que siguieron su estela? Parece que en cierto modo se han aislado. Son demasiado heavies para los metaleros

más tradicionales pero, al mismo tiempo, han desconectado de lo que es el metal extremo en la actualidad.

La historia de Slayer tiene un giro trágico. En mayo de 2013, el guitarrista Jeff Hanneman murió de «complicaciones derivadas» de una picadura de araña. En 2011 le picó una araña en el *jacuzzi* de un amigo, en L. A. Esta herida hizo que contrajera fascitis necrotizante, una enfermedad que devora la piel. El nombre de la enfermedad mola bastante y hay un grupo californiano que decidió llamarse así (Necrotizing Fasciitis). La enfermedad le gangrenó el brazo y tuvo que dejar de tocar la guitarra. Después de someterse a un tratamiento durísimo que incluía injertos de piel, pudo volver a tocar una vez más y salió al escenario con Slayer en el concierto que los cuatro grandes del thrash metal dieron en Indio (California) el 23 de abril de 2011. Pero era demasiado tarde. Las secuelas psicológicas que padecía por no haber sido capaz de tocar, de hacer aquello que le daba sentido a su vida, fueron devastadoras... Como mucho, podía decirse que Slayer era un grupo disfuncional, en el que sus integrantes nunca acabaron de congeniar del todo. En las entrevistas, los demás miembros del grupo afirman que apenas supieron nada de Jeff durante su tratamiento. Siempre le había gustado bastante empinar el codo —incluso tenía una guitarra personalizada con el logo de Heineken alterado para que se leyera HANNEMAN—. Aislado del grupo y con la perspectiva de no poder volver a tocar nunca más, Jeff acabó muriendo de una cirrosis derivada de su alcoholismo. Deprimido por no poder tocar con su grupo, lo único que había conocido desde que tenía diecisiete años, decidió beber hasta morir.

Se echa mucho de menos a Hanneman. Ver a Slayer sin él es una experiencia extraña y vacía. Pero QUE ME ASPEN si no murió con las botas del heavy puestas. El grupo ha conseguido seguir adelante de manera admirable sin él; Dave Holt, de Exodus, ha tomado el relevo a la guitarra y han sacado un disco que no está nada mal sin Jeff. Nunca será lo mismo, pero el espíritu de Jeff seguirá siempre presente.

Los Slayer han tenido mucho éxito, pero han conseguido mantener la lealtad de sus fans, que los siguen considerando como algo suyo.

Claro que, a lo largo de su trayectoria, han dado algún paso en falso que otro. *Diabolus in Musica* tiene un rollo nu-metal que no mola nada. Pero su compromiso con el heavy siempre ha sido firme. Podría decirse que han puesto a prueba a Metallica. Como ellos, en comparación, se sentían una especie de segundones, rechazaron cualquier concesión a lo comercial y se

mantuvieron firmes en su defensa de la rama del metal extremo. Sin dar su brazo a torcer. Así es Slayer.

El coqueteo de la banda con el nu-metal fue poca cosa si lo comparamos con lo que le pasó a los otrora geniales Machine Head. Su segundo disco, *The More Things Change*, es mucho más *groove* que su álbum de debut. La agresividad de *Burn My Eyes* se reemplaza por una sonoridad heavy que brota del estudio de grabación y no de sus intenciones. El álbum es demasiado artificioso, un intento por llenar discotecas y vender discos. No está mal del todo, pero es un poco decepcionante.

Y entonces se volvieron malísimos de cagarse. En *The Burning Red* rapean, imitan los riffs de Coal Chamber... Un desastre, vamos. Cuesta ver si es un intento cínico por sacarle réditos económicos al rollito nu-metal o si realmente experimentan porque les apetece hacerlo. En cualquier caso, es una mierda como un piano.

Sin embargo, cual fénix que renace de sus cenizas, los Machine Head se han redimido con sus últimos discos. Me hizo tantísima ilusión que volvieran a estar en plena forma con la canción *Imperium* que subí las escaleras de casa a toda prisa para despertar a mi novia y decirle: «¡LOS MACHINE HEAD VUELVEN A SER BUENOS!». No lo pilló. Ya no estamos juntos.

En la actualidad ocupan un lugar irremplazable en los corazones de los metaleros de cierta edad. Les hemos perdonado sus transgresiones. Como dije antes, todos mis grupos favoritos de mediados de los noventa de repente dieron pena. Y me lo tomo como una lección de vida. Igual que los padres les regalan a sus hijos hámsteres, cobayas y animalillos en general con una corta esperanza de vida para enseñarles lo que es la muerte, los grupos que hicieron que me enamorara del heavy metal perdieron el oremus para que yo aprendiera que el talento es efímero; la inspiración, finita, y que los grupos heavies tienen cinco años buenos antes de que empiecen a decepcionarte. Hay excepciones, por supuesto, pero en general todos la acaban cagando. Por lo menos durante un tiempo. En algunos círculos se conoce como el teorema Cold Lake. O la ley de Roadrunner.

La noche del triunfo de Sepultura en el Brixton Academy, mientras yo me ponía de camino a casa las seis camisetas que me había quitado durante el concierto para protegerme del frío de diciembre, una bronca estallaba en el *backstage* sobre la mánager del grupo, Gloria Cavalera, la esposa de Max. Los demás miembros del grupo la acusaban de favorecerle a él y ningunear al resto de la banda. Y, la verdad, si te fijas en la cobertura que se les daba en la prensa en aquella época, era una queja bastante legítima. Decidieron

despedirla. Max, molesto, dejó la banda y Sepultura, tal y como la conocemos, se acabó para siempre. El heavy metal nunca ha vuelto a ser el mismo.

Sepultura siguió con un nuevo vocalista, Derrick Greene, y Max creó el grupo de horroroso nombre Soulfly^[242]. Los dos álbumes generaron muchísima expectación. Pero ninguno de ellos estuvo a la altura. La esperanza de que Sepultura volviera a un estilo más thrash se desvaneció cuando se vio que el álbum era una continuación de *Roots*. Nada de lo que producirían más tarde sería comparable a las maravillas que sacaron a mediados de los noventa.

El debut de Soulfly está plagado de estrellas invitadas del nu-metal, quizá porque no se confiaba en que Max pudiera vender un disco en solitario. Había suficiente ADN de Sepultura en el álbum como para que me siguiera gustando pero, como le ha pasado a la mayoría de los seguidores de Sepultura, hace años que no me pongo un disco de Soulfly.

Pues nada.

Todos mis grupos favoritos sacaron unos discos de mierda, algunos antes que otros. Todos se alejaron de sus raíces y se volvieron perezosos, comerciales o perdieron la inspiración. Machine Head, Fear Factory, Pantera, Metallica, Slayer, Deicide, Sepultura. Lo único que podíamos hacer era fijarnos en la escena alternativa. Y eso fue lo que me salvó. Más allá de lo que pasaba en la superficie del heavy metal, lejos de los grandes sellos y los publicistas que forzaban a los grupos a hacer cosas que no querían, estaban las bandas que no vivían de su música. Grupos cuyo compromiso con la expresión artística es inalterable y no cede ante las presiones comerciales. Esa escena tiene una salud de hierro y está en su mejor momento gracias a las oportunidades que ofrece Internet.

Es un tópico en el heavy metal decir que los primeros discos son los mejores. Si quieres dártelas de entendido en el *underground*, tienes que conocer las maquetas o bien el nombre que tenía el grupo antes de cambiárselo. Es una obviedad decir que la gente que va a un concierto no tiene especial interés en escuchar los temas nuevos. De ahí la reciente moda de los conciertos en los que un grupo toca un disco entero. Metallica lo ha hecho con *The Black Album* y *Master of Puppets*, Slayer astutamente hizo lo propio con *Reign in Blood* e incluso Public Enemy se subió al carro. La nostalgia da mucho dinero y agrada a los fans^[243].

Por muy triste que fuera ver cómo mis grupos se hundían en la mediocridad, el heavy metal estaba a punto de adentrarse en territorios

muchísimo peores.

13.

Una reevaluación imparcial y sincera del nu-metal y del rap metal

La época de mediados y finales de los noventa fue un momento extraño para el heavy metal. Las manifestaciones tradicionales y puras del género habían pasado de moda. Metallica se había cortado el pelo, parecía haber abandonado el heavy en favor del rock alternativo y había sido cabeza de cartel en Lollapalooza. Los Carcass se habían separado, Napalm Death sacaba unos discos rarísimos y los grandes sellos empezaban a pasar del death metal. Entombed tocaba rock'n'roll. Sepultura se volvió experimental y al poco Max abandonó el grupo: ninguno de ellos volvería a sacar un disco realmente bueno. Pantera estaba sumida en un gran conflicto interno y Phil Anselmo se había vuelto heroinómano. Las grandes esperanzas que albergábamos con Machine Head y Fear Factory se quedaron en nada. Los Maiden y los Priest tocaban para públicos cada vez menos numerosos con vocalistas provisionales y a Saxon no le hacían caso ni por esas.

Y, por muy mala que fuera la situación, algo todavía peor estaba a punto de pasar en el mundillo heavy.

El nu-metal es el subgénero más maligno de todos. Y por razones de peso. En resumidas cuentas: es una puta mierda. Nada más empezar ya parecía pasado de moda. Era superficial, apolítico, artificioso... Es el algodón de azúcar del heavy, una compra impulsiva y cutre en un centro comercial. Tiene el mismo interés artístico que ir a ver el museo de los M&Ms.^[244] Es un género atrofiado. La banda sonora de una adolescencia que no tiene encaje en el mundo adulto.

La nueva generación no ha recuperado este subgénero ni ha hecho un *revival* ni le ha dedicado un segundo análisis. Es un lugar al que nadie vuelve. Una reliquia abandonada del pasado, como Chernóbil. O como tu padre.



La combinación del hip hop y del heavy metal prometía mucho. En sus comienzos, el principal artífice de esta mezcla de géneros fue el legendario — y ahora caído en desgracia— Rick Rubin^[245]. Proveniente del ámbito hardcore punk, a Rubin le fascinaba la escena hip hop que empezaba a florecer en Nueva York. Creó Def Jam records con un amigo de la universidad, Russell Simmons, y sacó varios sencillos de hip hop, como *Rock Hard*, de los Beastie Boys, grupo hardcoreta reconvertido al hip hop.

En 1986 Rubin sugirió una colaboración entre Aerosmith, veteranos del rock en horas bajas, y Run-DMC, emergentes estrellas del hip hop, para versionar el tema de los primeros *Walk This Way*. La canción empieza con el sonido depurado tan característico del primer hip hop: percusión en *loop*, *scratching* y luego el riff de la guitarra. Es una combinación tan conocida que cuesta asimilar lo rompedora que fue en su momento. El experimento tuvo un éxito comercial increíble. Expuso a un público nuevo (mayoritariamente blanco) a Run-DMC y al hip hop y, de paso, resucitó las fortunas de Aerosmith. El videoclip ilustra perfectamente cuál era el objetivo de esta grabación: romper metafóricamente la pared que separaba los géneros. Los dos grupos empiezan compitiendo en dos salas de ensayo contiguas para acabar colaborando sobre el escenario.

Ese mismo año Slayer firmó con Def Jam y Rubin produjo el mejor álbum de la historia. *Reign in Blood* destaca por su velocidad, pero lo que realmente consiguió Rubin fue simplificar el sonido del que Slayer había hecho gala en los discos anteriores: le quitó la reverberación y le dio contundencia e inmediatez.

El contrato con Slayer resultó en otra colaboración entre el heavy y el hip hop auspiciada por Rick Rubin. El guitarrista de Slayer, Kerry King, tocó la guitarra en la canción de los Beastie Boys *No Sleep Till Brooklyn*. El título de la canción es un guiño al clásico álbum en directo de Motörhead *No Sleep 'til Hammersmith*. Su esperpéntico videoclip-cajón de sastre combina la parodia y el homenaje al hard rock y al heavy metal. Los Beastie Boys se presentan en un local para tocar y cuando les preguntan: «¿Dónde están vuestros instrumentos?», ellos enseñan un disco (un *dj* también puede ser un grupo, que no te enteras, tío). El furioso promotor los echa sin rodeos, no sin antes

estamparles el vinilo en la cabeza. Los grupos de verdad tocan instrumentos, ¿lo veis? Así que nuestros héroes traman un ardid: se disfrazarán y llevarán pelucones glam y guitarras para que los dejen actuar. Así se cachondean de todos los clichés del glam rock y, de paso, hasta se lían a pegarle balazos a las torres de amplis Marshall. Vale, hasta aquí es un videoclip contra el heavy. Pero luego APARECE KERRY KING Y TOCA UN SOLO. Esto... ¿en qué quedamos, chavales? ¡Aclaraos! ¡O estáis con nosotros o contra nosotros! ¿Y esos son los amplis de Kerry? ¡DEJAD DE DISPARAR YA CONTRA LOS AMPLIS DE KERRY! ¡LOS NECESITA PARA SUS CONCIERTOS!

Otro grupo que firmó con Def Jam fue el politizado y agresivo Public Enemy, con diferencia el grupo de hip hop que mejor relación tenía con el heavy. Public Enemy había surgido de la escena radiofónica universitaria de Long Island (Nueva York). Su primer álbum, *Yo! Bum Rush the Shoz*^[246] es un disco con un sonido depuradísimo y brutal. Crudo y cañero, da voz a los desfavorecidos que viven en la ciudad.

En su segundo álbum, los Public Enemy ya experimentaban con el sonido y recurrían cada vez más al *sampling*. *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* empieza (después de la muy británica introducción de Dave Pearce, de Radio 1) con una sirena antiaérea y las austeras declaraciones de Professor Griff. Es un sonido increíble que hace que todos sus coetáneos parezcan pasados de moda al compararlos con ellos (por cierto, es increíble lo lineal y pobre que resulta el hip hop de la primera hornada al compararlo no solo con el sonido actual, sino también con lo que P. E. hacía por aquel entonces). Y es muy HEAVY. Especialmente si lo comparamos con las patéticas baladas glam metal que la MTV vomitaba a todas horas. Los Public Enemy eran agresivos, estaban comprometidos políticamente y desafiaban a la autoridad. Hacían con el hip hop exactamente lo mismo que los mejores grupos de punk rock y de heavy con sus respectivos géneros.

La segunda canción de ese álbum es «Bring the Noise»^[247]. En la canción hay unas cuantas alusiones inesperadas. Se menciona, por ejemplo, a Sonny Bono y (atención, rima) a Yoko Ono. También se habla de Anthrax, uno de los cuatro grandes del thrash. Public Enemy tuvo un gran impacto en Anthrax, que en 1987 sacaron una canción horrible llamada *I'm the Man* en la que rapeaban. De pena. A Chuck D le impresionó ver que su guitarrista, Scott Ian, llevaba una camiseta de Public Enemy en el videoclip. Esto acabaría produciendo unos resultados geniales más adelante. En el mismo disco, el tema *She Watch Channel Zero?!* samplea el riff de *Angel of Death*, de Slayer;

enlazado con otros sonidos complementa a la perfección la dureza de Public Enemy.

Un precursor del movimiento rap metal|nu-metal que suele pasarse por alto es el grupo Beastie Boys, otro producto de Rick Rubin. Empezaron como un grupo de hardcore punk y llegaron a aparecer en el recopilatorio *New York Thrash*. Fueron un elemento clave de la estrecha relación que mantuvieron el hardcore y el hip hop en sus inicios.

Al igual que le pasó a Nirvana, los Beastie Boys acabaron teniendo, de manera accidental y no intencionada, un público compuesto por gente a la que detestaban. La canción (*You've Got to) Fight for Your Right (to Party)* era una sátira del típico rollo de las hermandades universitarias pero, paradójicamente, acabaron atrayendo exactamente a ese tipo de gente a la que querían ridiculizar. Debe de ser una mierda currártelo para mejorar como artista en la escena alternativa y ver que de repente llegas a ser comercial y que en tu nuevo público abundan los capullos. Uno de esos gilipollas apareció en el tema de Public Enemy *Incident at 66.6 FM* en forma de un extracto de un programa de radio en el que el muy idiota se quejaba de la politización agresiva y militarizada de los conciertos de Public Enemy.

He visto a esos tíos en concierto. Fueron teloneros de los Beastie Boys el año pasado. ¿Que cómo estuvieron? Pues mira, es de lo peor que he visto jamás. Había dos tipos dentro de jaulas a cada lado del escenario, con dos subfusiles de pega. Aquello era de locos. Y la gente que se pone sus camisetas es chusma, igual que ellos.

Las jaulas en cuestión eran para las bailarinas que los Beastie Boys exhibían «irónicamente» sobre el escenario. Supongo que a ese oyente no le pareció tan mal ese espectáculo misógino...

Al adoptar los personajes de universitarios capullos como parte de su burla, acabaron convirtiéndose en aquello que odiaban. Como un presagio de lo que pasaría con el nu-metal, los Beastie Boys acabaron llevando al vasto público blanco y suburbano de clase media el hip hop, que acabó pareciendo a esta audiencia algo inofensivo y fácil de consumir. Acabaron teniendo una carrera exitosísima. Ah, y las pocas veces que los he ido a ver me he fijado en que su público es mayoritariamente blanco...

En 1991, Anthrax y Public Enemy colaboraron en una nueva versión de *Bring the Noise*. El riff traqueteante de Anthrax le da potencia al tema y se intercala entre los ritmos y *samples* electrónicos originales. La mezcla

recuerda al concepto de *Wall of sound* o «muro de sonido» que P. E. llevó a la práctica en sus tres primeros discos, y tanto Chuck D como Scott Ian rapean. Para mí esta canción marcó un antes y un después. Ya era fan de Public Enemy, pero me grabé el vídeo de la tele y lo vi cientos de veces. Me aprendí la letra y copié el *headbanging* que aparece en el clip^[248].

Esta canción inició mi inevitable descenso a las profundidades del heavy metal y también parecía anunciar la posibilidad de una nueva era de *crossover* entre el heavy y el hip hop. Pero eso no acabó pasando del todo.

Tras este periodo de colaboración entre el heavy y el hip hop, algunos grupos empezaron a combinar estas dos influencias para convertirlo en algo más coherente.



Los Faith No More allanaron el camino, y surgió una tendencia de *crossover* entre el hardcore punk y el hip hop, con grupos como Biohazard, Dog Eat Dog, Downset o Thumb for Germany (un grupo bastante cañero, por cierto).

El uso recurrente y denso del *sampling* por parte de los White Zombie se inspiraba en el innovador trabajo del equipo de producción The Bomb Squad en los mejores discos de Public Enemy. El estilo vocal de Rob Zombie deriva a veces a algo más parecido al rapeo. En sus trabajos posteriores en solitario combinaría los ritmos electrónicos con un estiloailable muy característico.

Rage Against the Machine están muy por encima de los demás en este terreno. Musicalmente se remontan a los riffs clásicos del rock de los setenta de grupos como Led Zeppelin. Su innovador guitarrista, Tom Morello, recurre a una serie de originales recursos para extraer ruidos extraños provenientes de su instrumento en un intento de sonar como *Terminator X* de Public Enemy. Deslizaba la palma por las cuerdas con una llave Allen y, acto seguido, le daba a la palanca del interruptor para que la guitarra sonara como un helicóptero, una sirena antiaérea y, a veces, incluso como una guitarra. Para cerrar el círculo, tres cuartas partes de RATM colaboran en la actualidad con Chuck D de Public Enemy y B-Real de Cypress Hill en un proyecto llamado Prophets of Rage.

Combinar el rap y el rock acabó convirtiéndose en un lugar común. Y después llegó Korn.

Cuando salió el primer álbum de Korn, en 1994, mis amigos metaleros y yo pensamos que era un soplo de aire fresco. Incluía muchos de los elementos que nos encantaban del heavy, como la afinación más grave de las guitarras del death metal que tanto nos gustaba, unas letras auténticas y una voz que nos hablaba directamente a nosotros, adolescentes alienados de barrios residenciales (y, por extensión, a cualquier adolescente de barrio residencial que se sintiera alienado).

El núcleo temático de los primeros discos de Korn versaba sobre los traumas de la niñez. A diferencia de la tendencia general del heavy de proyectar una imagen exterior de dureza, Jonathan Davis mostraba su debilidad. Hablaba del chaval maltratado que había dicho basta y empezaba a arremeter contra todos. En la canción *Faget* se adueña del insulto homófobo que escuchó durante toda su adolescencia y lo convierte en una expresión desesperada de rabia. Al final de la canción *Daddy* acaba llorando desconsoladamente.

Fue un punto de inflexión en el rock. Más adelante este fenómeno daría un paso más y se acabaría convirtiendo en el movimiento emo, obsesionado por la alienación, las lesiones auto-infligidas, el trastorno por estrés postraumático, la depresión y la ansiedad. La música gótica y la industrial también seguirían esta tónica, pero en un contexto más adulto que hablaba de las adicciones, la heroína o las cagadas varias cometidas en la edad adulta.

Musicalmente, Korn consigue amalgamar sus influencias en un todo muy coherente. Los elementos del hip hop aparecen en la sección rítmica, al estilo de los Beastie Boys, y no superpuestos por encima de la música, como los *mash-ups* de Anthrax y Public Enemy o Aerosmith y Run-DMC. Más adelante el nu-metal intentaría mezclar el agua con el aceite y produciría un sonido forzado. Se baja la afinación de las guitarras y del bajo, que encajan con la batería y consiguen un *groove* muy potente. Y aunque se nota la influencia del rap, la voz de Davis es agresiva, expresiva y rara de la hostia. Tiene un estilo *scat* rabioso de lo más peculiar.

Mi coqueteo con Korn solo me duró hasta el final de la pubertad. Sigo teniendo cierta debilidad por ellos, porque admiro a cualquiera que se mantenga fiel a sí mismo. Y, además, siempre habrá un mercado de adolescentes de barrios residenciales que se sientan marginados y necesiten música.

Tras el éxito de *Korn*, el productor del álbum, Ross Robinson, pasó a ser el productor más buscado de metal comercial prácticamente durante toda esa década. Empezó la fiebre del oro en el sello, que contrató a cientos de grupos

parecidos. Y resultó que nos habíamos equivocado. El álbum no fue un soplo de aire fresco. Resultó ser una bolsa de aire que iba bajando por el colon de la música, precediendo a un montón de mierda^[249]. Se contrató a cualquiera que tuviera un *dj*, llevara un peinado extravagante o las típicas pintas raras de adolescente que se pasea por un centro comercial en sábado. Roadrunner — antes un sello respetado en el mundo del heavy que había dado a conocer a Sepultura, Machine Head y Fear Factory— empezó a perseguir las modas y acabó contratando a cualquier gilipueñas que tuviera unos platos y un pelo de chiflado. Como los putos Coal Chamber, un grupo totalmente prescindible y caricaturesco que se queda con los elementos más infantiles de Korn y desecha su emoción y agresividad reales. Intenta encontrar alguna foto de Coal Chamber en la que no salga alguno de ellos haciendo una pose como de muñeca rota, en plan «uh, estoy piradísimo». Ya verás como no encuentras ninguna. Si hasta se llevaban una furgoneta de los helados de gira y repartían helados gratis. Pardiez, no puede haber nada menos heavy.

Limp Bizkit^[250], un grupo donde reinaba la testosterona, añadió mucho más hip hop y pose fanfarrona a la mezcla. Los contrataron después de ir de gira con Korn y, básicamente, son una mierda^[251], pero tuvieron un EXITAZO que te cagas. Si crees que es un nombre cutre, no te equivocas. Fred Durst dice que quería un nombre que creara aversión en la gente^[252].

Y entonces llegó el aluvión. Puddle of Mudd, Mudvayne, Papa Roach, Creed... El nu-metal está claramente influido por el nacimiento de Internet. A los grupos cuyos nombres eran apodos de usuarios (Sum 41, Primer 55, Linea 77, Factory 81, Project 86) se les unen aquellas bandas cuyos nombres recuerdan a lo que escribe mi gato cuando pasa por encima de mi teclado: (Hed) PE, P.O.D., AqME, Switched, 4 Lyn. Tanta tontería me pone de los nervios.

El nu-metal empezó a infectar a grupos buenos anteriores. Sepultura contrató al productor de Korn, Ross Robinson, para su álbum *Roots*, de estilo entre tribal y death metal. El disco tuvo un éxito increíble, pero quienes los seguían desde sus inicios no ocultaron su inquietud ante un cambio de rumbo que los alejaba precisamente de sus raíces^[253] —valga la redundancia— extremas.

Lo peor que hizo el nu-metal fue cargarse a Machine Head. Tanto si fue consecuencia de la presión que les metió el sello como si sencillamente se les fue la puta pinza, después de sacar un primer disco impecable de post-thrash, *Burn My Eyes*, los Machine Head sacaron una retahíla de discos que recurrían cada vez más al traqueteo hiphopero del nu-metal y que acabaron arruinando

todo lo que tenían de bueno. *The Burning Red* es el *Cold Lake* de Machine Head. Se han redimido en los últimos años gracias a una inyección de heavy metal clásico, con sus dos guitarras a lo Judas Priest, pero no han recuperado la genialidad de su primer disco.

Y entonces en el año 2000 llegó Linkin Park. Circulaban rumores que decían que eran una *boy band* prefabricada para sacar tajada del tirón del pop metal comercial. La verdad es que no me extrañaría que fuera así: suenan igual que una... También se dice que el horroroso nombre fue una sugerencia de la discográfica para que estuvieran al lado de Limp Bizkit en los estantes de CD. Su música no tiene alma y parece obra de un comité directivo. Todo lo relacionado con ellos está diseñado para ser comercializable. Siguen la norma de no soltar tacos. Que les den. A Jerry Seinfeld se lo consiento, pero no a un grupo heavy. Como era de esperar, vendieron decenas de millones de discos. El líder del grupo tenía su propia línea de ropa, en colaboración con Porsche. Saca tus propias conclusiones...



Pero no todo fue malo. A diferencia de lo que pasaba en el glam metal, estos grupos sabían tocar sus instrumentos y tenían cierta ambición musical. Y en esa charca fétida había algún diamante que otro^[254].

Se metió a los Deftones en el saco del nu-metal, pero yo diría que son más bien un grupo de new-wave que acaba de descubrir los discos thrash de su hermano. Su interpretación del post-metal es hipnótica, elevada, y se nota por igual la presencia del pop de los ochenta que del hip hop. Es una mezcla perfecta de influencias, con una madurez que está a años luz de lo que hacían sus contemporáneos con pintas raras y acompañados del rapero de turno.

Los System of Down son unos músicos geniales y componen temas muy interesantes (además de ser el único grupo *mainstream* que intenta concienciar al mundo sobre el genocidio armenio).

Y... bueno, ya está. No se me ocurre ninguna otra banda nu-metal que no sea una mierda.

Ah, y nos queda Slipknot.

Soy de la opinión de que, como metalero, llegas a una edad en que hay un grupo que te hace sentir viejo. Y como las tendencias del heavy metal cambian muy rápidamente, eso sucede muy pronto. Para mí, ese grupo fue

Slipknot. Yo tenía unos veinte años cuando se hicieron famosos. En ese momento yo escuchaba a grupos hardcore como Converge, Cave In o Kiss It Goodbye, y me adentraba rápidamente en mi adorado black metal a través de bandas como Emperor, Darkthrone o Marduk. La naturaleza austera y auténtica del hardcore y el ambiente sobrenatural del black metal hacían que Slipknot parecieran ridículos. Artificiosos. Un producto afinado para resultar atractivo al consumidor y no como una expresión auténtica de la personalidad. Con esas máscaras y monos que me llevaban, y el rollo del anonimato, me parecían un reclamo, una especie de «mi primer grupo *heavy* Fisher-Price».

En sus primeras entrevistas hablan por hablar y dejan entrever su supuesta rabia y odio. Presumen de estar tramando posibles asesinatos de modo que no los pillen. Casi resultan convincentes. Pero esa fanfarronería de «BUF, TÍO, NO VEAS LO INTENSO QUE ES ESTAR EN ESTE GRUPO» oculta el hecho de que detrás de ellos hay un gigante discográfico que destina un gran presupuesto a publicidad. Y la complicidad de la prensa musical en preservar su imagen y seguirles el juego con el rollo del anonimato y los apodos me recuerda exactamente a cuando se inventaron los apodos de las Spice Girls para vender más: la deportista, la *baby*, la salvaje, la patrioter... y Skeletor.

La actitud simbiótica y aduladora que suele tener la prensa metalera hacia los grupos a los que halagan hace que añore los días en que *NME* no dejaba títere con cabeza. El mundillo del heavy es relativamente pequeño y las revistas han aprendido a lo largo de los años que los grupos importantes son los que les dan de comer. *Metal Hammer* necesita muchísimo más a Slipknot que viceversa.

Y, oye, no pasa nada. El heavy para principiantes, destinado a chavales de catorce años, también tiene cabida en el género. Es más beneficioso para ellos escuchar a Slipknot, Bring Me the Horizon o Motionless in White que a Ed Sheeran, Justin Bieber o la Nicki Minaj esa de los cojones.

Slipknot sigue siendo un grupo importante para toda una generación. Puede que sea la banda heavy que mayor nivel de éxito haya obtenido, llenando estadios y siendo cabeza de cartel en festivales. Y no es una gesta menor. Al conseguir que el heavy cobrase una dimensión comercial les allanó el camino a miles de grupos que querían tener éxito sin renunciar a un sonido realmente extremo como parte del lote.





Pero el nu-metal tenía los días contados. Como su público fue abandonando la pubertad y la llegada del milenio hizo que su imagen tan exageradamente noventera pasara de moda, se marchitó y pasó a mejor vida. El nu-metal solo tenía atractivo para los adolescentes blancos que vivían en barrios residenciales. Eran canciones destinadas a garabatearlas en las mochilas escolares. Una música que se te acababa quedando pequeña.

Pero quién sabe, quizá me equivoco. Quizá la autenticidad o el ocultismo que tanto me gustan de mis grupos favoritos sean igual de artificiosos que la angustia existencial de adolescente con pintas raras que se pasea por el centro comercial del nu-metal. El black metal le da mucha importancia a la imagen, eso es verdad, y muchos de sus artistas todavía viven con sus padres. Por muy rebeldes que parezcan Bathory, Death y Obituary, todos ellos contaron con un apoyo total de sus progenitores. Y en mi escuela les habrían dado alguna que otra paliza por ese motivo.

Sin embargo, lo fundamental que hay que recordar es que el nu-metal nunca fue una evolución del heavy metal, sino un alejamiento. Un desvío hacia un callejón sin salida. Y no pasa nada. Todos los géneros musicales tienen sus límites, y el nu-metal es uno de ellos. Y no para bien.

El nu-metal, como no podía ser de otra manera, también se vio reemplazado en el afecto de los adolescentes que llevan medias a rayas y se congregan cerca de fuentes por una subcultura todavía más superficial: la emo. Pero ¿sabéis qué? Que no pienso dignificar esa basura con una entrada en el libro. Que les folle un pez. Tengo más cosas de las que hablar y una fecha de entrega.

14.

El *metalcore* y el regreso de la buena música

El declive del metal comercial y su evolución hacia el nu-metal y la cutrez generalizada no duró demasiado. El cambio de milenio dio nuevas fuerzas al heavy, a pesar de que Fear Factory consiguió que todos los grupos metaleros se ocultaran en búnkeres subterráneos por si acaso el virus del milenio hacía que los ordenadores dominaran el mundo y acabáramos siendo sus esclavos cibernéticos^[255]. Y este subidón de energía vino del hardcore punk.

Desde Discharge, la frontera entre el heavy metal y el punk ha sido muy porosa. Un género influía en el otro, tanto si se admitía como si no. Después de que el punk hiciera que el heavy metal volviera a acercarse a la calle con su imagen y los temas de sus canciones, el heavy metal, a su vez, empezó a mostrar su influencia en el punk. Black Flag nunca negó su deuda con Black Sabbath. El movimiento *crossover*, que combinaba el hardcore y el thrash, nunca desapareció del todo, y el estrecho puente que unía ambos movimientos se ensanchó y acabó convirtiéndose en una autopista. Grupos como Agnostic Front, Cro-Mags, Suicidal Tendencies, Carnivore, Cryptic Slaughter, D.R.I., etc. utilizaron recursos del heavy metal durante todos los ochenta.

A principios de los noventa, los grupos de hardcore se iban decantando cada vez más por un sonido metal. Quien usó los elementos heavies con mayor audacia fue el movimiento vegano del *Straight edge*, una corriente que a buen seguro le parecerá desconcertante al metalero de cerveza y bocata de beicon^[256].

El *Straight edge* empezó con la influyente banda de hardcore Minor Threat. Al principio era sencillamente el modo que tenía Ian MacKaye de expresar que no encajaba en el mundo que lo rodeaba, en especial en la escena punk, en la que solo importaba beber, drogarse y tirarse a todo lo que se movía. La letra de la canción *Out of Step* habla del desapego que siente («I

don't drink | I don't fuck»)[257], y en el tema *Straightedge* deja entrever una cierta superioridad al justificar sus decisiones contra la presión y la burla de los demás diciendo que tiene «cosas mejores que hacer» que drogarse.

El símbolo del *Straight edge* era una cruz dibujada con un rotulador grueso en el dorso de la mano. Provenía del grupo anterior de MacKaye, los Teen Idles, que se dibujaban cruces en la mano para que la gente supiera que eran menores de edad durante la gira y no podían beber[258]. Ese símbolo llegó a la escena de Washington DC como un modo de facilitar los conciertos para todos los públicos y llegó a convertirse en una medalla de honor. El reloj Swatch YCS 1006, que lleva una gruesa cruz en la esfera, se convirtió en el accesorio predilecto de los *Straight edge*.

Teniendo en cuenta que el resto del grupo no compartía la abstinencia de MacKaye, la cosa se quedaba en una declaración de intenciones y poco más, pero, aun así, el concepto *Straight edge* sobrevivió a este primer momento introspectivo y frágil y acabó convirtiéndose en un movimiento proselitista y colérico. Grupos como Youth of Today o Cro-Mags incitaban a pelearse y los SSD directamente iban por ahí tirándole a la gente las cervezas al suelo. Aunque el *Straight edge* ofrezca una alternativa positiva y útil al hábito social de emborracharse, también atrae a tarados. Ajá. Y en un momento dado se criticó a Ian MacKaye por beber Coca-Cola porque, claro, la cafeína es una droga. Y nosotros no tomamos drogas. ¿Lo pillas, Ian?

Empezando por Youth of Today en la segunda mitad de los ochenta, las bandas *Straight edge* empezaron a defender los derechos de los animales, el vegetarianismo y el veganismo. Cosa que está muy bien[259]. Bien hecho. Pero luego llegó la línea dura del movimiento y se volvió un poco nazi. Hasta hay un grupo que se llama Vegan Reich. No solo eran veganos militantes, sino que también arremetían contra las «perversiones sexuales» y eran antiabortistas. Por suerte les dieron para el pelo por tener esas opiniones y duraron muy poco.

Una interpretación un poco más equilibrada del veganismo *Straight edge* vino de un grupo que buscaba un sonido más duro y metalcore: Earth Crisis. Aunque hay que decir que la letra de su canción de 1993, *Firestorm*, es bastante intensa: defiende que se castigue con violencia a los camellos.

Reversal of a Man, un grupo de *powerviolence* | *screamo* (que, por cierto, es uno de mis favoritos), tiene una canción que se llama *Get the Kid with the Sideburns* en la que se burla de *Firestorm* y habla de la vez en que los dos grupos se pelearon.

El tema principal de Earth Crisis, no obstante, eran los derechos de los animales. Son el único grupo al que le he escuchado decir «REJECT THE ANTHROPOCENTRIC FALSEHOOD»^[260]! Y es un gesto que les honra. Su segundo álbum, *Gomorrah's Season Ends*, es un disco brutal, denso y asfixiante que transmite la sensación deprimente de estar en un matadero. Por desgracia, contrajeron el virus del nu-metal y se volvieron nefastos.

Earth Crisis inspiró un sonido más heavy metal en el hardcore y muy pronto la distinción entre ambos géneros empezó a desmoronarse.

En Boston, en paralelo al inicio de la andadura de Earth Crisis, Converge empezó a tocar versiones de canciones hardcore y riffs «sobrantes» de Slayer. Estos humildes inicios propiciarían que se convirtiera en el grupo más creativo de todo el hardcore. No se parecen a nadie: son la banda más sensacional, emotiva, brutal y compleja que he visto en directo. Y he ido a muchos de sus conciertos. Solo Jimi Hendrix me provoca la misma reacción emocional que ellos.

Sus primeros sencillos son una interpretación novedosa del metalcore, y su tono desgarrado y, en cierto modo, inquietante te deja fuera de juego. Su primer álbum tuvo una tirada muy limitada y fue seguido de un EP que más tarde se reeditó con algunos temas extras, por lo que prácticamente era un álbum. Su segundo disco oficial, *When Forever Comes Crashing*, de 1998, es mi favorito. Tiene una fiereza y una emoción extraordinarias. Está coproducido por Steve Austin, de Today is the Day, y tiene el sello de la banda: un sonido denso, voces en varios niveles y fragmentos *noise* experimentales. Como muchos de mis discos favoritos, es una pieza que documenta a un grupo en transición, que lucha contra sus limitaciones y busca nuevos sonidos.

El auténtico hito llegó más tarde, en 2001, con *Jane Doe*. Grabado por el guitarrista Kurt Ballou en su propio estudio GodCity, es más potente, más denso y menos raro que *WFCC*. El cambio principal fue la incorporación de Ben Koller a la batería: dejaron atrás las limitaciones del hardcore y apostaron por un estilo metalcore extremo, con golpes de caja que parecen disparos de ametralladora y *fills* curradísimos. Cuando tuve la oportunidad de entrevistarlos, en 2012, Jacob Bannon y Kurt Ballou me dijeron que este era el primer álbum en el que habían encontrado su propia voz. Desde entonces han sido aclamados universalmente por la crítica y han logrado el éxito comercial sin renunciar ni por asomo a su sonido ni a su filosofía del «háztelo tú mismo».

La historia de Converge va estrechamente ligada a la de otra banda de Massachusetts^[261], Cave In. Empezó con un estilo parecido al de Converge, y ambas han intercambiado miembros y colaborado muchísimo. Después de su increíble *Until Your Heart Stops*, Cave In cambió de estilo y se decantó por el space-rock para crear *Jupiter*, un disco con un sonido teatral y grave, con más resonancias del *OK Computer* de Radiohead que de Slayer o Black Flag. Por desgracia, en una descarada maniobra para lograr el éxito comercial, firmaron con RCA, una aventura que no terminó bien porque básicamente implicaba renunciar a todo lo bueno que tenían.

En el breve periodo comprendido entre 1996 y 2001 surgió una cantidad sorprendente de grupos de hardcore creativos y musicalmente ambiciosos. La mayoría de ellos tocaba y grababa en la órbita alternativa, a pequeña escala, mientras conservaba sus trabajos de día o estudiaba en la universidad. Una cantidad desproporcionada de esos nuevos grupos de metalcore tenía un nombre que empezaba por c: Catharsis (de quienes nació un nuevo movimiento anarquista entero), CrimethInc., los Culture, de Florida, y sus homólogos británicos Canvas, de Leeds.

Bélgica también era un hervidero de grupos: de allí salieron Arkangel, Congress y los magníficos Liar.

Morning Again y Culture se inspiraron en el sonido del metalcore belga e intercambiaron a algunos de sus miembros. Culture, en particular, consiguió un equilibrio perfecto entre unos buenos estribillos y unas letras muy floridas. Su principal influencia era Sepultura^[262]. Su último disco, el EP *Heteronome*, es el mejor ejemplo de la rabia del veganismo *Straight edge*.

Hubo algunos indicios de un posible paso al *mainstream*. Vision of Disorder salían mucho en la prensa metalera, al igual que Will Haven. Ambos grupos llegaron a formar parte del metal comercial durante un breve tiempo aunque, como les pasó a la mayoría de los grupos alternativos, acabaron fracasando por la presión de la industria musical. Resulta bastante útil ver a estos grupos como animales de los inicios del Devónico que intentan sobrevivir en tierra firme, después de haber evolucionado en el mar. Llegan a la orilla esperanzados, pero la mayoría acaba moviendo las aletas desesperadamente y asfixiándose. Hatebreed fue uno de los pocos grupos que desarrolló pulmones y consiguió salir adelante. Al principio era una banda muy hardcore, pero después evolucionó a un sonido metalero más comercial y ahora es cabeza de cartel en festivales.

Mientras tanto, muchos de los grupos de esta escena en expansión seguían sin mostrar ningún atisbo de interés por la comercialidad. KISS It Goodbye

sonaban mucho más heavies que cualquiera de los demás. Su sonido denso, emotivo y crudo recuerda a Black Flag. Pero más cabreados.

San Diego parió a los influyentes pero efímeros Swing Kids, cuyos integrantes se embutirían más tarde en disfraces de insecto, usarían unos teclados rarísimos y harían un grindcore esquizoide bajo el nombre de The Locust. Un caso parecido es el de Melt-Banana, que fusionaba el grindcore con la música pop japonesa. El caos controlado estaba a la orden del día, con *We are the Romans*, de Botch^[263], y los sensacionales Dillinger Escape Plan, cuyo EP *Under the Running Board* mostraba un potencial que en el álbum *Calculating Infinity* llegó a su expresión máxima. Los Dillinger son conocidos por sus feroces actuaciones en directo, que a mí siempre me han parecido un poco impostadas y ensayadas con tanto salto y tanta mandanga. Por muy increíble que sea que puedas tocar música muy técnica mientras saltas repetidamente de tu ampli, a mí me deja un poco frío y hace que eche en falta un poco de conexión emocional y autenticidad. En el festival de Reading de 2002 presencié cómo su nuevo cantante, Greg Puciato, se ponía a cagar en el escenario y luego le lanzaba el zurullo al público.

El complejo estilo de Dillinger Escape Plan les valió la etiqueta de *mathcore*. Y eso fue precisamente lo que me devolvió a la senda del heavy metal auténtico: el componente «matemático» era lo que le quitaba encanto al asunto. Le faltaba la magia que sentí la primera vez que escuché a Deicide y a Slayer. La sensación fantasmagórica que evoca la presencia de algo que no es humano. Y en los conciertos de Dillinger solo veías saltar a universitarios. Puede que Dillinger sea uno de los grupos más creativos que existe. Pero, para mí, ese concierto fue una revelación: lo que yo buscaba en la música era un portal que me llevara a otro mundo. Y solo el heavy metal era capaz de conseguirlo.

Con el tiempo, este sonido novedoso, fiero y extremo llegó a la órbita comercial, y surgieron muchos grupos descafeinados que tenían la vista puesta en la portada de *Kerrang!* En la década de 2000, el metalcore fue el sonido predominante en el heavy metal, con grupos como Killswitch Engage, Hatebreed o Trivium. Bring Me the Horizon tuvieron un enorme éxito, lo que puso de moda el sintagma «verbo más nombre» para bautizar a tu grupo: Behold... the Arctopus, Beneath the Sky, Betraying the Martyrs, Bleed the Sky, Capture the Crown, Come the Dawn, Crown the Empire, Design the Skyline, Desire the Fire, Destroy the Runner, Embrace the End, Escape the Fate, Haste the Day, Horse the Band y Poison the Well. ¡Guau!

Como no podía ser de otra manera, suavizaron el sonido y lo pulieron de modo que fuera apto para el consumo de masas. El estándar del metal comercial hoy en día es una evolución del metalcore. Un horror. El sonido de la batería está tan producido que se ha perdido por completo la sensación de directo. Las guitarras son densas y las voces varían, incansables, entre lo cavernoso y lo transparente.

El grupo que ejemplifica a la perfección este nuevo enfoque es Trivium, a quienes odio (sí, lo confieso). Lo siento si te gustan. No es agradable que de repente critiquen algo que tienes en gran estima. Así que voy a intentar ser justo y explicar objetivamente por qué le tengo tirria a este grupo. Y bastante, además.

Motivo número uno: la música. Le falta pasión. La brutalidad auténtica es consecuencia de haber tenido una vida de mierda. Para mí, Trivium suena a burguesito que intenta buscar un motivo para enfadarse. No hay oscuridad, garra ni arrogancia. Motivo número dos: la producción. El estilo moderno de producción metalera hace que todo el mundo suene igual. Motivo número tres: el postureo que me llevan. Matt Heafy no hace más que hablar de lo mucho que le gusta el black metal. En uno de sus videoclips sale con una camiseta de Emperor y se llenó la chupa vaquera de parches de grupos de metal extremo. Todo chorradas.

Querer que te reconozcan como alternativo cuando la música que haces es todo lo contrario es bastante paradójico. Trivium ha sido desde el principio un grupo de rock corporativo que ha buscado el dólar fácil. Es una banda que de black metal no tiene nada. Recuerdo que lo mismo pasó con Slipknot. Tocaban un nu-metal mierdoso con unos *blast beats* que me parecían odiosos, y todo el mundo pesadísimo con que tenían que gustarme porque «todos venían de grupos de death metal». Por desgracia, esa justificación todavía lo empeora más. Es como si un carnívoro intentara apaciguar la rectitud de un vegano diciéndole «oye, que yo antes era vegetariano». Que es como decir «yo sé más que tú».

El auge de los grupos metalcore comerciales coincidió con un aumento general de la cantidad de metal proveniente de Estados Unidos. Este fenómeno recibió el nombre de *nueva ola del heavy metal americano*, una expresión bastante difícil de definir, ya que incluye a un gran número de grupos que vienen de lugares muy distintos dentro del mundo metalero. Los Lamb of God seguramente sean los más conocidos de todos. Musicalmente su estilo se parece al post-thrash traqueteante popularizado por bandas como Machine Head o Pantera.

Mastodon es un grupo que nació de los experimentales Today is the Day, cuyo álbum de 1999, *In The Eyes of God* es fruto de la misma mezcla de la que surgió *Jane Doe*, de Converge, y *Calculating Infinity*, de Dillinger Escape Plan. Today is the Day es básicamente el proyecto en solitario del guitarrista y vocalista Steve Austin (no confundir con el luchador), el genio que produjo el sublime *When Forever Comes Crashing*, de Converge. Cambió de grupo de acompañamiento entre un disco y otro: en *In the Eyes of God* incorporó al batería Brann Dailor y al bajista Bill Kelliher. Cuando Steve recurrió a otros músicos, estos dos se juntaron con Troy Sanders y con Brent Hinds para montar Mastodon, un grupo que crecería exponencialmente y vendería, valga la redundancia, cantidades mastodónticas de discos, además de ser cabeza de cartel en muchos festivales con su genial *mash-up* de todos los grupos de *rock* conocidos.

El siguiente género en aparecer fue el deathcore o, como yo lo llamo, el «core de tatus». Combina lo peor del hardcore y lo peor del death metal. El resultado es un *mash-up* malo, hiperlimpio y falso que abusa de los *triggers* para batería y al que solo le importa la imagen. La gente lleva el pelo corto y se tatúa el cuello y las manos antes que los brazos. En resumen: es una puta mierda y mejor ponte a escuchar a Dismember.

En casi todas las bandas de metal comercial actuales se nota esta mezcla de heavy metal y de hardcore. El metal moderno (MM) es una extraño batiburrillo de elementos cuidadosamente elegidos: voces cavernosas | transparentes, riffs de inspiración hardcoreta y melodías basadas en Judas Priest. El metalcore es la nueva norma y, a pesar de que Killswitch Engage o Bring Me the Horizon no son de mi estilo, no está mal ver que, en lo alto del árbol del heavy metal, a los grupos no les van los numeritos y son relativamente auténticos, además de heavies^[264].

Sin embargo, bajo esta superficie fluye un heavy metal más puro, destilado. Y la gente joven con Internet intenta copiar o utilizar como base a partir de la que progresar esos subgéneros metálicos del pasado. No hay nada nuevo bajo el sol.

15.

En ocasiones veo *post* por todas partes

A la gente le flipan que te cagas las etiquetas. Especialmente a los metaleros. La mayoría somos bastante friquis y nos encanta desmenuzar al detalle los géneros musicales^[265]. Claro que esto tiene una parte negativa: nuestra tendencia al *mansplaining*, esto es, a hacer gala de nuestros conocimientos con bastante condescendencia. Y de ahí el peligro de que te pillen cuando vas de listillo y no tienes ni idea.

Una vez me tiré una hora entera discutiendo con alguien que decía que Napalm Death era grind y que el grindcore había aparecido más tarde como resultado de la mezcla de lo que hacía Napalm Death y del hardcore. El memo en cuestión alegaba con vehemencia que el grindcore era un género bastardo, muy distinto al primer grind. Sin la posibilidad actual de recurrir a la Wikipedia para zanjar el asunto, la cosa quedó en empate porque se negó a creer que: (a) siempre se llamó grindcore y *grind* era simplemente una abreviación, (b) fueron los propios Napalm Death quienes acuñaron el término y (c) era un capullo integral que estaría mejor calladito.

En los noventa, el metal experimentó una increíble inflación. Lo que había empezado como *heavy metal* pasó a ser thrash, speed, death, black, power, doom... Y cada uno de estos géneros se multiplicó para complicarnos todavía más la vida y darnos un verdadero panteón de géneros que no era de demasiada ayuda.

Además de la explosión del death metal en un millón de subgéneros, como hemos visto antes, el black metal tuvo su primera y su segunda ola, fue sinfónico, bestial (también conocido como *war metal*), nacionalsocialista, anarquista y comunista, viking, blackgaze...

Por lo que respecta a la cronología del heavy metal, la cosa se complica cada vez más en los noventa^[266]. No solo vemos que los subgéneros se

multiplican, sino que también lo hacen los grupos. Como las bacterias. A medida que aumenta la cantidad de gente que hace heavy metal, también crece la complejidad de la historia. Los movimientos, las tendencias y las subculturas se parecen cada vez más y las influencias de cada subcategoría se fusionan e interactúan.

Los grupos que influyeron en las manifestaciones más experimentales del heavy metal de los noventa vienen de todas partes. Nuestra narrativa ya no es lineal. El hip hop, el metal industrial, el folk, el noise, el jazz... Todos estos géneros contaminaron y fortalecieron el sonido heavy. El inicio de esta nueva tendencia se nota en los grupos que tuvieron éxito entre 1992 y 1996 — Sepultura, Machine Head, Pantera—, los cuales retomaban elementos de muchos lugares distintos y los fusionaban en un todo satisfactorio. El principal agente contaminante fue el hardcore punk. Y de ahí salió el metalcore.

Y luego llegaron los «post». Había miles de ellos. Por todas partes. Y todo el mundo salió en pos de los post. Pon un *post* delante del nombre de un género y ya está. Solucionado. La cosa empezó con el post-punk y luego llegó el post-rock. Pantera y Machine Head eran post-thrash. Y luego llegó el post-metal.

El problema con los géneros *post* es que no son capaces de superar la influencia del género del que supuestamente son una apostilla. Este prefijo suele añadirse con bastante alegría, sin demasiada precisión ni miramiento. *Post-metal* podía haber sido el nombre de cualquier evolución del género surgida después de Black Sabbath. Hasta Judas Priest podría haber reclamado esa etiqueta si hubiera querido. Pero eran demasiado metaleros para ser post-metal. De todos los géneros que abarca este libro, sin duda el post-metal es el más complejo de definir.

¿Y cómo narices suena el post-metal, te preguntarás? Bueno, pues un poco como el post-rock^[267]. Depende muchísimo de los pedales de efectos (véase «*Shoegaze*») y tiene unas estructuras largas, épicas y crecientes que se parecen más a la música clásica que a nada de lo que hizo Tank o Praying Mantis. Pero el término es muy vago y suele aplicarse a cualquier cosa que sea un poco heavy metal pero también experimental.

El post-metal surge de la fusión de las formas tradicionales heavies con la vertiente más experimental de géneros ajenos al metal.

Los Melvins, de Seattle, son anteriores al grunge e influyeron en este movimiento, así como en todos los demás géneros, desde el doom al grindcore. Su estilo fusiona a Black Sabbath con el punk y una serie de

elementos experimentales. Además, su líder, Buzz Osbourne, tiene un pelo increíble, como Shane Embury de Napalm Death. Han sacado veinticuatro discos en treinta años, y su influencia es palpable en toda la música extrema.

No obstante, prácticamente todos los grupos post-metal se inspiraron en una banda: Neurosis. Su influencia en el heavy metal es tan extraordinaria como su música. Como Venom a principios de los ochenta, derribaron las barreras de lo que se creía posible. Cambiaron las reglas del juego. Marcaron un punto de inflexión. Un hito. Un momento crucial. Su obra maestra *Through Silver in Blood* tuvo un efecto galvanizador en todos aquellos que la escucharon. Si bien el punk hizo que el rock progresivo pareciera demasiado solemne, Neurosis consiguió que todos los grupos heavies pecaran de ser poco serios. ¿Qué sentido tiene hablar de gobiernos corruptos y de desigualdad social si EL UNIVERSO SE ESTÁ DESGARRANDO Y LAS ESTRELLAS EMPIEZAN A CAERSE DEL CIELO?[268]

Neurosis era un grupo oblicuo y complejo, pero también muy accesible. Consiguieron llegar a algo primario. Los he escuchado estando de acampada, haciendo senderismo por peñascos baldíos y subido a un telesilla, ascendiendo inhóspitas montañas. Y tengo que decir que combinan a la perfección con los paisajes naturales. Como alguien que sufre disforia de género puedo decir que el vídeo en el que tocan *Locust Star* en el Ozzfest es una de las pocas cosas por las que me alegra ser hombre. La suya es una masculinidad que puedo admirar. Canalizan toda su testosterona y su rabia con tal ferocidad que resulta bello, como una tormenta. O como una camiseta con un lobo.

Neurosis recurrió a un artista visual como complemento a sus conciertos: se dedicaba a proyectar grandes montajes en pantallas gigantes. La banda también allanó el camino para que volviera a ponerse de moda la barba entera, algo que no se les ha reconocido lo suficiente. El heavy llevaba muchos años bajo la tiranía doble de la cuchilla y de la perilla. Por desgracia, la aparición de la figura del hípster lo ha echado todo a perder. Siguiendo el ejemplo de Neurosis, un millón de grupos recurriría a los pedales de efectos, las proyecciones y unos quebrados del compás lentos y épicos. Una de estas bandas es Isis[269] (a los que se tachaba de clones de Neurosis hasta que estos los contrataron en su sello Tribes of Neurot). Aaron Turner, el vocalista y líder de Isis, también creó la compañía discográfica Hydra Head Records, que lanzó los discos de la mayoría de los grupos influyentes de carácter experimental del metalcore de los noventa y la primera década del milenio: Botch, Cave In, Coalesce, Neurosis, etc. Por desgracia, ya no existe en la

actualidad, aunque sigue vendiendo álbumes antiguos (tendrías que apoyar a sellos como este, por cierto). Paradójicamente, Isis empezó a vender muchas más camisetas cuando el grupo islamista empezó a salir por la tele. Seguramente aquello hacía que la gente se acordara de que le gustaba el grupo. «Ostras, Isis, ya no me acordaba de ellos. A ver si me compro una camiseta».

En esta escena hay otros grupos como los efímeros Battle of Mice, que sacaron un disco demoledor que narraba la ruptura sentimental de dos integrantes de la banda. ¡Igualitos que Abba!^[270] Muchos grupos post-metal renunciaron a la voz en favor de complejos temas instrumentales, como Pelican, Russian Circles y Red Sparrows. Un buen modo de saber si un grupo es postalgo o no es fijarse en si les gusta a los hípsters. O a mi colega Al^[271].

Otros grupos post provienen de escenas muy distintas. TOOL, que se asocia con el rock alternativo e incluso el nu-metal, es de otro planeta. Les benefició sobremanera que su guitarrista, Adam Jones, fuese también técnico de efectos especiales para películas y que hubiese trabajado para Stan Winston, cosa que les permitía sacar unos videoclips de la hostia. Los mejores. En sus directos reina la psicodelia y se viven experiencias casi místicas. El grupo, además, tiene una gran inclinación por el ocultismo. Son complicados, mordaces y se ríen de todo.

Godflesh demuestran el principio de que las figuras fundacionales de los movimientos musicales rara vez permanecen en ellos demasiado tiempo. Justin Broadrick estuvo en la primera formación de Napalm Death, pero se aburrió rápido del grindcore y siguió su propio —y brutal— camino, que lo llevaba hacia la electrónica y el noise.

Y después están los Godspeed You! Black Emperor. No son metaleros, pero sí un grupo que marca a todo aquel que lo escucha (entre ellos a quienes eligieron la música de la peli *28 días después*, que contribuyó a popularizarlos). Nacieron de la misma escena anarcokupa que los potentes Catharsis y por ellos fluye la misma sensibilidad, igual que sucede con el proyecto de black metal anarquista en solitario Panopticon.

Por último, el post-metal es una categoría muy amplia que comprende a un número relativamente escaso de bandas. Si bien el término sugiere que abarca todo aquello que surge después del heavy metal, lo cierto es que este nunca morirá y, por lo tanto, es imposible que haya un «después». Y lejos de fijar la vista en el futuro, el heavy metal sigue nutriéndose de su pasado.

16.

Final de trayecto: el retro metal y el movimiento *revival*

A mi parecer, no hay nada más misericordioso en el mundo que la incapacidad del cerebro humano de correlacionar todos sus contenidos.

Vivimos en una plácida isla de ignorancia en medio de mares negros e infinitos, pero no fue concebido que debiéramos llegar muy lejos.

Hasta el momento las ciencias, cada una orientada en su propia dirección, nos han causado poco daño; pero, algún día, la reconstrucción de conocimientos dispersos nos dará a conocer tan terribles panorámicas de la realidad, y lo terrorífico del lugar que ocupamos en ella, que solo podremos enloquecer como consecuencia de tal revelación, o huir de la mortífera luz hacia la paz y seguridad de una nueva era de tinieblas.

H. P. LOVECRAFT, *La llamada de Cthulhu*

En los inicios de la primera década del siglo XXI, el heavy metal apostó muy fuerte por lo retro. De repente dejó de perseguir lo nuevo y revisó antiguos movimientos. El thrash, el doom, el power metal, el heavy metal tradicional, el rock ocultista... fueron desenterrados y reanimados. Y, al hacerlo, estos movimientos proyectaron sobre cada uno de los géneros una coherencia que antes había estado ausente. El heavy metal, como un simpatizante del UKIP^[272], comenzó a hallar la inspiración en un pasado que nunca existió del todo.

¿A qué se debió ese repentino giro hacia el pasado? Hasta los noventa, el heavy metal avanzaba imparable hacia delante. Siempre ansioso por lo nuevo, experimentaba y progresaba en busca de un sonido más heavy, más melódico, más potente, más rápido, más rico en texturas... Se expandía en todas direcciones en busca de nuevos sonidos. Anhelaba lo extremo y, cuando lo conseguía, lo pulía y empaquetaba para el consumo de las masas. Era un género inquieto y con la vista siempre puesta en el futuro. Como ya hemos visto, tras sentar las bases del heavy metal básico, después buscó los cimientos del thrash, el speed, el black, el death, el doom, el grind, el industrial, el gótico... Siempre evolucionando hacia el futuro.

Cada movimiento era una reacción al anterior; a veces había algún afluyente que se separaba del caudal principal y se convertía en un meandro abandonado, con su propio microclima metalero, como pasó con el thrash cuando se bajó de la escalera que lo llevaba inevitablemente a un lóbrego destino, el death metal, o como cuando el doom alcanzó la categoría de género por méritos propios al buscar conscientemente la huella de Black Sabbath tras el subidón del thrash y del grindcore.

Pero después llegó el nu-metal y parecía que el género emprendía la retirada, agitando los brazos y gritando «¡CORRED!», como en *Los caballeros de la mesa cuadrada* de Monty Python^[273]. Aterrorizado por el descubrimiento, como un estudioso de Lovecraft, se retiró a la apacible y tranquilizadora nostalgia del pasado. Había nacido el movimiento retro.

Aunque, a decir verdad, el heavy nunca había pasado por alto su historia. Al igual que cualquier otro movimiento, tenemos presentes a nuestros antecesores, respetamos a los ancianos, no nos cansamos de decir que «su primer álbum era mucho mejor»... Todo es mejor cuando sabes lo que viene después. En los noventa, me moría por haber vivido en los ochenta. Y al escribir esto, en 2017, los noventa me parecen una arcadia feliz, aunque ahora haya muchos más grupos —y mejores— que cuando yo era adolescente.

Hay una teoría que afirma que cada movimiento musical trazará en algún momento sus propios límites. Es decir, que si alejas al heavy metal de su núcleo, llegará un momento en que se convertirá en otra cosa. Es muy posible que el repentino interés por revisar el pasado se debiera a que el heavy metal había explorado por completo su territorio y ya no era necesario innovar más. Sucede lo mismo que cuando una piedra cae en mitad de un lago. Las ondas que emanan del centro hallan nuevos territorios hasta que rebotan contra la orilla y regresan, pero de un modo nuevo: se combinan, crecen, decrecen y crean infinitos patrones nuevos. Si buscas algo totalmente nuevo, no lo

encontrarás en el heavy más reciente. En vez de eso, hallarás refinamiento, polinización cruzada. Combinaciones nuevas de sonidos antiguos.

Y no es algo negativo. En absoluto. Tampoco una limitación. El alfabeto no se creó de golpe. Las nuevas letras se añadían una por una. Y ahora ya no tenemos la necesidad de añadir ninguna más. Esas veintisiete letras nos dan todo lo que necesitamos: desde *Moby Dick* hasta el informe Chilcot, pasando por todas las letras de *Ooh Crikey, It's... Lawnmower Deth*. De igual modo, los elementos del heavy metal creados entre 1970 y 1996 nos dan la materia prima necesaria para desarrollar infinitas permutaciones y combinaciones. De ahí el auge de géneros como el blackened thrash o el death | doom.

El segundo factor que propició este *revival* fue Internet. A finales de los noventa, casi todos los hogares tenían conexión a la red. De repente, era mucho más fácil acceder a información sobre los grupos^[274]. Los grupos de noticias y los sitios web permitían que los adictos al *headbanging* se comunicaran como nunca antes: eran una versión mejorada del antiguo circuito de intercambio de cintas. Si bien antes teníamos que escarbar en las revistas para saber qué influencias tenía tal o cual grupo, de repente teníamos al alcance de la mano una enciclopedia entera. El conocimiento exhaustivo de la historia del heavy metal ya no era patrimonio de unos pocos friquis y coleccionistas de discos, sino que estaba a disposición de todo el mundo. Y esos grupos antiguos eran buenísimos. Una puta pasada. La atención empezó a desplazarse hacia el pasado: Bathory, Venom, Diamond Head, Discharge, Von... Todas aquellas bandas cuyos nombres conocíamos y a las que habíamos oído citar pero de las que no podíamos disfrutar a nuestro antojo estaban al alcance de todos. El hermetismo y la oscuridad habían desaparecido.

Eso explica los movimientos de *revival* del thrash | old-school y del death | doom, además del creciente número de grupos que se reunieron de nuevo. Refused y Carcass tienen más éxito ahora que cuando estaban en su mejor momento creativo.

Y luego está el *revival* de la imagen. Internet también da acceso a fotos y a productos, y es mucho más fácil vestirse ahora como un jeviata de 1981. Y oye, que la gente lo hace. Es como el *cosplay* o una mierda parecida. Si hasta llevan bigotes.

Hay una línea muy fina que separa la música de los grupos que rinden culto al pasado y el pastiche. The Darkness fue uno de los primeros ejemplos que tuvo éxito comercial. La única vez que me han gritado algo por la calle y han dado en el clavo fue cuando un grupo de gente se puso a cantar *I Believe*

in a Thing Called Love al ver la melena de color rojo que llevaba entonces. Yo me limité a contestar: «Sip. Me gusta esa canción». The Darkness eran bastante ridículos, pero no más que los grupos a los que veneraban. Creo que su homenaje era auténtico. Y es más de lo que se puede decir de Steel Panther, un grupo que, con su numerito glam, lo que hace es cachondearse del género. Puede que el black metal me haya agriado el humor, quién sabe.

El primer grupo que me llamó la atención por su planteamiento retro fue Municipal Waste, un grupo de neo-thrash de Richmond (Virginia). Al leer sobre ellos en la revista *Terrorizer*, allá por 2005, me parecieron un poco de pega y su imagen anacrónica, bastante impostada. Pero luego los vi en directo, teloneando a los geniales hardcoretas neoyorquinos Sick of It All y me fliparon muchísimo. Eran capaces de retomar todas sus influencias y aglomerarlas en una música muy satisfactoria. Es más fácil conseguirlo cuando te inspiras en grupos geniales, de acuerdo, pero eso no les quita nada de mérito. Y además tienen de batería a Dave Witte, de Discordance Axis, un tipo que es una puta leyenda^[275]. Más adelante fui a ver a Municipal Waste ya como cabeza de cartel y entonces me impresionaron todavía más los teloneros, Toxic Holocaust, que hacen un *revival* del thrash mucho más alternativo. A este movimiento se sumaron muchas bandas, bastantes de ellas británicas: Evile, SSS, Kremated y los magníficos Send More Paramedics. Esta corriente nunca alcanzó la misma envergadura que el thrash en los ochenta, pero los grupos continúan en activo y su influencia persiste.

Después del *revival* del thrash llegó una oleada de grupos con la vista puesta en el pasado^[276]. Los nostálgicos roqueros ocultistas Ghost han logrado un éxito que nadie esperaba. Al principio generaron cierto entusiasmo en ambientes alternativos, en parte por ser el grupo de la semana en el MySpace de Fenriz, y su estilo a lo Blue Öyster Cult ocultista los catapultó a la fama. Lo hacen muy bien. Por lo menos en su primer disco, que es excelente. Pero me he cansado un poco de ellos. Tienen ese rollo del anonimato que te hace gracia un tiempo. La verdad es que está muy bien ver triunfar a un grupo que no confía solo en el aspecto y en la sobreproducción. Les deseo lo mejor. Por motivos que no explicaré aquí, tengo el premio Golden God que les dio *Metal Hammer* en mi piso. Les invito a que vengan a recogerlo, pero SOLO si me prometen que Repugnant sacará otro álbum...

El rock ocultista en general ha experimentado un gran auge (en paralelo a un resurgimiento general del interés por el ocultismo), con grupos como The Devil's Blood, In Solitude y Blood Ceremony. La nueva escena ha eclipsado

con creces la efímera popularidad de la que gozó esta corriente en los años setenta.

El black metal siempre ha tenido la vista puesta en sus raíces, pero la década de 2010 ha sido testigo de una increíble explosión de bandas que rememoran los días de gloria de principios de los ochenta, cuando los subgéneros extremos del heavy metal no eran más que una gran amalgama sónica. Mi grupo retro favorito de black | thrash | speed metal son los londinenses Dungeon. Una parte de mí anhela que haya otro grupo con el mismo nombre en otra parte del mundo, para que se vean obligados a llamarse Dungeon (London). Ja, ja, ja. Sería la monda^[277].

Nada de lo dicho anteriormente implica que no puedan encontrarse nuevos sonidos. Hay grupos que siguen haciendo una música increíble, fresca y original, como por ejemplo el black metal con dulcémele de The Botanist o el *dronescape* experimental de Sunn O))), ¡pero la vieja escuela sigue dominando el panorama y para mis seniles oídos es una buena noticia!

17.

El heavy metal hoy

¿Era el heavy metal mejor antes? ¿Han pasado ya sus días de gloria? Con la muerte de Lemmy, la jubilación de Black Sabbath y las dos versiones de Entombed que rondan por el mundo, bien podría parecer que el panorama es bastante deprimente.

Y no cabe duda de que gran parte del heavy metal comercial que se estila en la actualidad es una mierda pinchada en un palo. Pero es que, en realidad, cualquier cosa comercial es una mierda pinchada en un palo. Los grupos que son cabeza de cartel en los grandes festivales de heavy son generalmente bandas antiguas que sacaron sus mejores discos hace veinte o treinta años. Acabo de escuchar una lista de reproducción que se llama «Las mejores canciones heavies de 2017» y me he deprimido hasta el tuétano. La industria musical metalera tiene una mentalidad tan empresarial y capitalista que saca la mierda más sobreproducida imaginable a la venta. Apuesta por grupos que durarán menos que los artistas de un solo *hit* que vemos en las reposiciones de «Top of the Pops». Es deprimente ver que las bandas le siguen el juego a una industria musical agonizante y que quiere seguir apostando aunque la carrera haya acabado hace tiempo. El heavy prefabricado ha muerto. El único que vale la pena tocar sale del alma, y no de un grupo focal. Conclusión: que les den a todos.

Sin embargo, si rascas un poco la superficie, verás que el panorama es muchísimo más alentador. En el heavy metal, la nostalgia siempre hace que nos remontemos a lo que percibimos como una edad de oro; ya sean los noventa para el black metal, mediados de los ochenta para el thrash o los setenta para el heavy metal tradicional. Pero lo cierto es que nunca ha habido un mejor momento para ser fan del heavy metal que ahora. Un sondeo rápido del heavy metal más popular en los ochenta sugiere que las cosas no eran tan idílicas en esa época como las pintamos. Fue la escena alternativa del género

la que hizo que los ochenta fueran una maravilla. Y esa escena alternativa es hoy en día mucho mayor, mejor, más potente, vibrante y heavy que nunca.

El factor individual que mayor efecto ha tenido en el heavy metal desde su nacimiento ha sido Internet. El modo de consumir música grabada ha cambiado tan radicalmente en tan poco tiempo que ha hecho que la gente de mi generación se sienta muy vieja antes de tiempo. Hace unos años, actué en un centro cultural que estaba al lado de Newcastle. Pues bien, me llamó la atención una camiseta de Iron Maiden de una adolescente sentada en la primera fila. Tuvimos una agradable conversación sobre heavy metal y le pregunté cuáles eran sus otras bandas preferidas. Me dijo que su grupo favorito era Sepultura. ¡Qué pasada! «¡También eran mi grupo favorito a los dieciséis, tengo un *tatu* de Sepultura!». Después de decirle: «¿Dónde estabas tú cuando yo tenía tu edad?»^[278], le pregunté cuál era su álbum favorito de Sepultura.

Y me dijo: «No tengo un disco favorito. Los escucho en YouTube».

Tengo recuerdos vagos de lo que sucedió después. Me zumbaron los oídos y me desperté tres días después en el hospital. Mientras me recuperaba de la conmoción en una clínica para jeviatas noventeros, empecé a reflexionar sobre la manera en que la gente consume música. Para empezar, antes era algo que se compraba. Cuando en 1996 salió *Roots*, de Sepultura, fue la culminación de meses de expectación. El día del lanzamiento, mis colegas del instituto y yo cogimos el autobús para ir a la tienda de discos independiente de nuestra zona^[279] y comprarlo en CD^[280]. Me lo llevé a casa y no escuché otra cosa en todo el mes. Me leí cada palabra del cuadernillo.

Pero mi obsesión por Sepultura no llegaba al extremo de escuchar absolutamente todo lo que grabaron. Para empezar, mi colega Alex me dijo que su primer EP y álbum eran una bazofia inescuchable («parece que lo hayan grabado en una bañera de hojalata») y tampoco sabía dónde podía comprarlos.

El fan moderno de Sepultura, si bien tiene que aceptar que no hayan vuelto a sacar un disco bueno de verdad desde *Roots*, tiene acceso a absolutamente todo lo que grabaron, incluidas rarezas y maquetas, con solo hacer un clic.

Las copias físicas, aun así, se siguen vendiendo. Ayer mismo me llegó mi última adquisición de Bandcamp: el álbum de black metal de estilo doom *Moving Monoliths*, de Wilt. Lo recomendó Austin Lunn, de Panopticon, en una columna de la página web No Clean Singing. Escuché sus recomendaciones mediante enlaces a las pistas en *streaming*, me compré el

álbum en Bandcamp, me descargué la versión digital para llevarla en el teléfono y después recibí la copia física por correo, acompañada de un parche. La gente se lamenta del bajón en la venta de discos, y tiene razón. Es muy importante apoyar a los grupos gastándose el dinero en sus álbumes y en sus productos. El consumidor de música es ahora un pequeño mecenas que debe ayudar a sus grupos favoritos a salir adelante.

La red de intercambio de cintas que asentó las bases del death metal y del black metal es ahora algo accesible a todo el mundo. Y a veces la tarea resulta abrumadora: las recomendaciones de final de año de Lunn comprenden más discos de los que una persona compra de media en un año.

Pero no solo la distribución es ahora más fácil gracias a la tecnología. El acceso a un equipo de grabación asequible y lo sencilla que es la grabación digital permite que un grupo con un presupuesto muy ajustado pueda grabar discos invirtiendo muy poco, subirlos a Internet y compartirlos con amigos que, a su vez, podrán hacer lo mismo en sus redes sociales. Es muy fácil sacar una canción. Antes parecía que todos los grupos de la escena del metal extremo se conocían, pero ahora hay tantos que es imposible estar al corriente: hoy en día salen más discos de thrash metal al año que en toda la década de los ochenta.

Es la difusión en estado puro. Ya no hay que pasar por la discográfica, la promoción, las emisoras de radio ni las tiendas de discos comerciales: la industria musical se ha democratizado. Es una expansión del modelo alternativo, casi una meritocracia. La gente se deja influir menos por los creadores de tendencias y de gustos porque pueden encontrar música mejor. Puede que a un lector joven le cueste comprenderlo, pero antes teníamos que comprar un disco para saber si era bueno o no. Y eso no mola nada cuando el disco te costaba unos veinte euros de entonces.

¿Y qué consecuencias tiene todo esto? Pues que si hay más grandes grupos que escuchar, estas bandas ya no tendrán tantísimo éxito como las de antes. Teóricamente es posible que los nuevos grupos alcancen un éxito espectacular si su música lo vale pero, en la práctica, nunca volveremos a tener otros Metallica. Hay quien lo ve como un problema y se lamenta de la falta de futuros cabezas de cartel en festivales. Yo creo que es genial. El heavy metal no está hecho para los estadios: se disfruta más en los locales. Los grandes festivales de fin de semana deberían replantearse su modelo: contratar a un gran grupo como cabeza de cartel, por ejemplo, y después invertir en otros más pequeños que aporten mayor variedad. El Download, por

ejemplo, podría permitirse tener un escenario de black metal y de death metal por lo que cuesta un cabeza de cartel.

La industria musical ha lidiado con los cambios con una lentitud pasmosa, cual patético dinosaurio que observa el meteorito que cae sobre la tierra sin comprender lo que pasa. Una vez más, COMO SIEMPRE, la autenticidad está en la escena heavy metal alternativa. Durante años, lo alternativo ha aceptado las posibilidades que le ofrecía el formato digital, desde la aparición de MySpace (¿te acuerdas de MySpace? ¿Y de los módems que hacían ruiditos raros? ¿Y qué será de Coal Chamber?) a la de Bandcamp, Soundcloud o Spotify.

Otra consecuencia de tener música gratuita a tu disposición es la disminución del intervalo de concentración. Una de las mayores ventajas de las cintas de casete era que empezaba donde la habías dejado; no podías acceder a tu antojo a lo que querías. Como resultado, escuchabas casi por igual álbumes y cintas grabadas. Los discos y los CD favorecen la escucha de las primeras canciones, y los MP3 hicieron que la gente que se animaba a pinchar en las fiestas pudiera cambiar de canción a mitad de tema. Al tener tantísima elección, la gente empezó a darles menos oportunidades a los álbumes, a escucharlos menos en general. Aunque personalmente creo que un buen disco seguirá escuchándose hasta la saciedad.

Se dice que todo era mejor antes, pero nunca ha habido mejor momento para ser metalero. ¡Si todos los géneros han tenido su renacimiento! Sea cual sea tu tipo de heavy metal favorito, hay grupos increíbles ahí fuera que hacen cosas que son una puta pasada. Gracias a Internet hay mucho entre lo que elegir. Y puedes escucharlo gratis. Cualquiera que dude de la calidad de la nueva música que se hace en la actualidad solo tiene que fijarse en las listas de mejores discos del año que aparecen en las decenas de publicaciones metaleras que hay en Internet. ¡Anda, fíjate, hay cientos de álbumes que no he escuchado que son una puta maravilla!

La cultura metalera es relativamente joven. Todavía está en pleno desarrollo. La mayoría de los grupos antiguos sigue tocando en directo, y más bandas que nunca componen temas de altísimo nivel. Sí, es cierto, no volveremos a ver a Motörhead y Black Sabbath ha colgado los hábitos, pero todavía tenemos sus discos en las estanterías, como cápsulas temporales de momentos en los que el heavy fue perfecto. Y aunque nuevos descubrimientos aguarden al curioso explorador,

*en tu colección de discos,
todo está pasando ahora.*

Epílogo.

El futuro del heavy metal

La historia del heavy metal es un rico caleidoscopio de escenas y años dorados. Es fácil echar la vista atrás y sentir añoranza por lo que ya pasó. La nostalgia es también un negocio y muchos grandes grupos alcanzaron su cénit hace muchos años. Pero la escena metalera actual está en su mejor momento: cada vez hay más grupos, más conciertos, y la tecnología digital permite la grabación y la distribución directa en formas que eran inconcebibles durante gran parte de la historia del heavy. La mayoría de los grupos que aparecen en este libro siguen juntos y en activo, y también hay nuevas bandas que se decantan por estilos antiguos y los tocan tan bien como sus iniciadores. La llama del heavy metal nunca se apagará.

Así pues ¿qué nos depara el futuro?

Basarse en el pasado para explicar lo que sucederá en el futuro es una tarea compleja. Es necesario analizar los patrones en profundidad, conocer a fondo la historia, y aceptar que causa y efecto rara vez son lineales.

En 1970, los Black Sabbath no sabían que estaban iniciando un nuevo género ni que llenarían estadios casi cincuenta años después. En 1982 era imposible predecir el nacimiento del nu-metal o que los grupos llevarían chándal y usarían platos en sus directos. Pero, felizmente para ti, ínclito lector, no solo soy historiador, sino que también practico la magia negra. Así que, para tener una idea precisa de los caminos que seguirá el heavy metal en el futuro, utilicé la herramienta más sencilla posible: una güija hecha con letras recortadas de un número de la revista *Kerrang!* Pero, ay de mí, los espíritus con los que hablé pertenecían a espectrales quinceañeros ya muertos con un gusto musical deplorable.

«¿Cómo dices, espíritu? ¿Que Green Day es tu grupo favorito y que crees que Asking Alexandria son lo más? Esto... ¿Hay alguien más ahí arriba con quién pueda hablar? ¿Tu madre o tu padre, quizá?».

No me quedaba otra que recurrir al sacrificio. Mi colección de discos. Contemplé las primeras ediciones, las cubiertas desplegadas de los setenta. Las cajas de coleccionista. La discografía entera de Darkthrone. Y luego pensé que mejor me hacía un bocata y luego lo tiraba sin comérmelo. Sacrificio realizado. Ya solo me quedaba el ritual de adivinación. Intenté tirar las cartas, pero el rollo hippy new age no era suficientemente metalero. Una amiga me sugirió que leyera los posos del té y yo le sugerí que se fuera a freír espárragos. Pero luego caí en el método de adivinación por antonomasia del heavy metal: las runas escandinavas.

Tiré las runas mientras escuchaba *Runestone to My Memory*, de Amon Amarth. Pero me distraje cambiando sin darme cuenta la letra por *Rhinestone to my mammary*^[281] y me imaginé a su vocalista, Johan Hegg, con un escotazo como el de Dolly Parton. Y créeme: una vez que tienes metida esa imagen en la cabeza no te la quita ni Dios.

Me estaba saliendo todo fatal. Así que me plimplé una botella de Jack Daniel's, me comí un puñado de maría y esperé a que se me apareciera el espíritu de Lemmy, de Dio o del tío ese de Slipknot.

A continuación reproduzco lo que me dictaron esos espíritus. Y todo es verdad.

2018 - Sale la segunda edición de este libro, cuyo éxito galopante sorprende a todo el mundo. Lo leen metaleros, académicos y personajes populares. Fotografían a Kim Kardashian con un ejemplar en las manos y, como resultado, todos sus fans se lo compran. *Una historia del heavy metal* se convierte en el accesorio imprescindible que todo el mundo debe tener en las redes sociales. De repente, una legión de clones con la cabeza hueca que sigue las tendencias comerciales del pop empieza a escuchar de verdad a los grupos cuyas camisetas llevan por orden de sus estilistas. La venta de los discos heavies se dispara y el heavy metal vuelve a ser popular en todo el mundo como no se veía desde la edad de oro de los ochenta. Saxon, Lamb of God y Exodus se convierten en grupos llenaestadios.

2019 - Fenriz elige como grupo de la semana a Creme Brulee, banda ficticia de la serie *The League of Gentlemen*. Debido a la increíble presión de la fortalecida escena metalera mundial, los actores que encarnan a los músicos de Creme Brulee se ven obligados a montar un grupo de verdad. Sus bolos dan la campanada, se convierten en la

noticia sorpresa del año, y baten todos los récords de ventas y de asistencia a conciertos. Se convierten en el grupo con mayores ventas de la historia, y llegan a vender más entradas que Led Zeppelin en la cima de su carrera, quienes, a regañadientes, les piden ser los teloneros de sus conciertos. Mötley Crüe se vuelve a juntar por millonésima vez y el batería Tommy Lee hace lo nunca visto: en vez de tocar la batería boca abajo o subido a una montaña rusa, tiene una batería-tuneladora que lo lleva al centro de la tierra. Se dice que la burbuja del heavy metal puede explotar en cualquier momento pero no pasa nada. Beyoncé y sus semejantes desaparecen de las listas de ventas internacionales en favor de Nile, Cradle of Filth y —tristemente— Trivium. El increíble auge de los grupos llenaestadios metaleros de gira ejerce una gran presión sobre el sector hotelero y, para dar solución al problema, se crean hoteles a prueba de bandas. Se instalan drones en los televisores para que regresen automáticamente volando a las habitaciones. Axl Rose anuncia un nuevo disco de Guns N' Roses, previsto para 2020.

2020 - Ni rastro del álbum de Guns N' Roses. Bruce Dickinson se forma como astronauta para que Iron Maiden sea el primer grupo que toque en la luna: su éxito es tan grande que el público ya no cabe en ningún recinto normal. El concierto en la luna dura veinticuatro horas y lo repiten seis veces para que el espectáculo pueda verse desde cualquier rincón del mundo con telescopios especiales, además de usar unos altavoces del tamaño de Bélgica para oírlo. El 99 % de la población mundial ve el concierto y los Maiden se vuelven más famosos que el mismísimo sol.

En un mensaje televisado, el presidente de Estados Unidos, Donald Trump, se divide en dos entes independientes pero idénticos: uno de ellos siempre dice la verdad, mientras que el otro solo suelta mentiras. Se emiten dos comunicados contradictorios: el primero dice que no hay de qué preocuparse y el segundo siembra el pánico y la paranoia diciendo que ha sido abducido por alienígenas belicosos. «Tengo la firme intención de seguir sirviendo al país del mejor modo posible. —Y luego añade—: Que os jodan, yo solo quiero sacar tajada de esta situación. Voy a hacerme con todo el poder y todo el dinero que pueda. A la mierda América y a la mierda la raza humana».

Se crean unas leyes de emergencia para dar cabida a esta presidencia «dual». Durante un acto en favor | en contra de los niños con discapacidad, cinco semanas después, los dos Donalds se vuelven a dividir y revelan un interior formado por lagartos extremadamente inteligentes que se expresan con una extrañísima variedad dialectal. La lagarta portavoz del Trump gestáltico exclama: «¡Encended un candil! ¡Soy todo lagartos!».

Se reforma la Constitución estadounidense. Aprovechando la coyuntura política, Manowar lanza una campaña para convertirse en los futuros presidentes de América con el eslogan: «Make America Metal Again».

2021 - Seguimos sin tener noticias del álbum de los Guns N' Roses. A pesar de que al Trump reptil gestáltico no le iba nada mal en las encuestas, Manowar gana de calle. Lo primero que hacen es declararle la guerra al falso heavy metal. Los recursos destinados a la lucha contra el terrorismo global se utilizan ahora para combatir este fenómeno, declaro ahora ilegal y antiestadounidense. Linkin Park son arrestados de inmediato y enviados a Guantánamo. Despunta un nuevo macarthismo y el país se vuelve paranoico: todo el mundo cree ver falsos jeviatas por todas partes. Las «patrullas de justificación de camisetas» acosan a quienes no saben responder a preguntas sobre álbumes poco conocidos y cunde el pánico entre la población. «Di el nombre del productor» se convierte en el eslogan de la guerra civil.

El poeta del siglo XXI Gerhard Heintz escribe lo siguiente:

Primero vinieron a buscar a los grupos de hair metal, y yo no dije nada, porque yo no era un grupo de hair metal.

Luego vinieron a buscar a los grupos de nu-metal, y yo no dije nada, porque nunca me ha gustado el nu-metal (bueno, solo el primer álbum de Korn, aunque tiene mogollón de temas de relleno).

Luego vinieron a buscar a los grupos que llevaban el pelo corto o tocaban el teclado, y yo no dije nada porque tengo melena, y no me gusta nada la música con teclados.

Bueno, quizá Emperor sí.

Luego vinieron a buscarme y no quedó nadie para hablar por mí.

Para sacarle el máximo provecho a la economía de escala, Steel Panther compra Colombia.

Se obliga a varios grupos a punta de pistola a cambiar a sus integrantes. Sepultura son los primeros. Un renqueante Bill Ward toca con los demás miembros de Black Sabbath, también muy maltrechos. Se obliga a Darkthrone a tocar en directo.

Meshuggah graba un disco con un quebrado del compás tan complejo que se quedan atrapados en la música. El álbum nunca sale a la venta por miedo a abrir un agujero negro. Guns N' Roses anuncia que su nuevo disco ya está casi listo.

2022 - Varg Vikernes ataca una mezquita. Su rifle se queda atascado y muere azotado por miles de zapatos musulmanes. El vídeo se vuelve viral. Estados Unidos anexiona a Finlandia y la declara su quincuagésimo primer estado.

2023 - Dream Theater publica un álbum en notación musical y sus miembros desaparecen por el agujero de su trasero. Los Guns N' Roses dicen que han desechado todo lo que habían compuesto hasta la fecha y han empezado de nuevo, que suena genial y que lo sacarán el año que viene.

2024 - Seguimos sin tener disco de Guns N' Roses. Después de cuatro años de reinado totalitario del heavy metal, este empieza a sufrir un inevitable revés. El heavy se ve como algo muy poco *cool*: es la música de la élite. En Noruega, grupos cristianos rebeldes empiezan a quemar salas de conciertos y de ensayo heavies. Manowar gana unas segundas elecciones, pero tiene que dar explicaciones después de que aparezcan unas fotos del grupo con los pezones tapados.

2025 - Se prohíbe el heavy metal en Europa. Rob Halford es encarcelado, igual que los Europe. Guns N' Roses dice que ya está, que ya tiene el disco hecho, pero que la situación política es tan inestable que resulta peligroso sacarlo este año. Pero el que viene no falla, palabrita.

2026 - Llega la Primera Guerra del Metal. Manowar aumenta el alcance de su ofensiva y declara la guerra a la ironía. Las fuerzas antimetaleras se agrupan e inician el contraataque. La banda nacionalista francesa Peste Noire se rinde de inmediato.

Las fuerzas antimetaleras desarrollan una bomba con un componente secreto, la ironía, y la lanzan contra el heavy metal; así, en general.

El grupo Cancer la palma el primero. De cáncer. Flotsam and Jetsam^[282] se ahogan en la costa de Nueva York, y sus cadáveres aparecen tres días más tarde. Los pocos supervivientes exintegrantes de Rainbow son troceados y convertidos en gominolas de colores. Cuanto menos hablemos de cómo murió Sodom, mejor...

Pero los antimetaleros se dieron cuenta pronto de que estas muertes encajaban a la perfección con el heavy metal, y que de irónicas tenían más bien poco. Las primeras reflexiones apuntan a que las fuerzas antimetaleras en realidad no entendían la ironía. Al fin y al cabo, se equivocaban totalmente luchando contra el heavy metal, las cosas como son. Sin embargo, pronto se hace público que las Fuerzas del Metal habían atacado el software de la bomba irónica y lo habían reprogramado, de modo que el chisme ese en realidad no captaba en qué consistía la ironía. Fue apodado como «el virus de Alanis Morissette». Una vez eliminado el virus de la bomba, la vuelven a lanzar, y esta vez las bajas son cuantiosas en el lado metalero. La extinción de Life of Agony es rápida e indolora. Los Dark Funeral acaban enterrados en el desierto del Sahara bajo un sol de justicia. Los Overkill reciben un solo balazo en la cabeza. Nuclear Assault muere por causas naturales.

Las fuerzas antimetaleras se parecen cada vez más al fascismo, lo que pone en un aprieto a todos los grupos NSBM. Pronto los acorralan y los ejecutan por ser «una mala copia» del fascismo.

2027 - La guerra se vuelve nuclear, cosa que hace las delicias de los grupos thrash y crust (en secreto). La tasa de supervivencia de los metaleros supera con creces la de la población normal por una serie de motivos: el primero, que casi todos ellos tienen por lo menos un amigo apocalíptico que ha hecho acopio de máscaras de gas. Además, la administración Manowar ha construido búnkeres

nucleares en todos los bares y locales de ensayo heavies. Por todo el mundo.

2036 - En una tierra postnuclear totalmente devastada, los metaleros empiezan a salir de sus escondrijos y contemplan, pestañeantes, el apagado sol. Es un mundo poblado enteramente por amantes del heavy metal. Los Guns N' Roses dicen que lo sienten mucho pero que el álbum fue destruido durante la guerra.

2044 - El vocalista de Cannibal Corpse, George Fischer —«Corpsegrinder» para los amigos—, que a sus noventa años parecía estar en plena forma, sufre la indignidad de quedarse sin cabeza en pleno *headbanging*. El personal de seguridad la recupera (estaba en el foso que separa escenario y público), la mete en hielo y se la remienda una hora más tarde. Fischer se pone a escribir una letra de inmediato, basándose por primera vez en una experiencia real. Seguimos sin saber nada del álbum de los Guns.

2047 - Se clona a Black Sabbath y se programa una gira conmemorativa para 2070.

2078 - Los Black Sabbath clonados andan todo el día a la greña y se vuelven adictos a las drogas futuristas. Se clona rápidamente a Sharon Osbourne para que le consiga una carrera exitosa en solitario a Ozzy.

2081 - Metallica (con un aspecto horroroso) inicia una gira por su centésimo aniversario, que durará quince años. Les piden a los Guns N' Roses que se unan a ellos, pero están demasiado ocupados trabajando en su nuevo álbum.

2130 - Se lanza la última copia física de música grabada que existe, principalmente como artículo para coleccionistas.

5078 - Cada vez más gente vive en simulaciones creadas por ordenador, y es posible conectarse a Internet en dimensiones alternativas. Un mundo en el que Lars, y no Cliff, muere en el accidente de autobús muestra que Metallica acaba tomando prácticamente las mismas decisiones artísticas pero sin el éxito que su motivadísimo batería les proporcionó. La cantidad casi infinita de música disponible llega al infinito. Aunque casi todo es una mierda y lo único que se salva suelen ser los primeros discos de los grupos...

Dentro de millones de años, el universo se expandirá tanto que sufrirá una muerte térmica. Ya no habrá unión entre partículas, y tanto la luz como el calor o el tiempo dejarán de existir. Y solo quedará el silencio.

Pero, antes de que desaparezca la última estrella, antes de que el universo titile por última vez, mientras el tiempo muere y todo lo que es, fue y será se despeña hacia una nada infinita... Guns N' Roses por fin saca su disco.

Y un Big Bang hace que todo empiece de nuevo.

Los humanos evolucionan en una nueva Tierra, golpean rocas con palos y... bueno.

Puedes volver al inicio del libro y leerlo otra vez...

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a quienes me han ayudado a escribir esto y también a aquellos que me ayudan en mi odisea cotidiana: gracias a mi querida esposa Stephanie, a mi editor Richard Roper, a Nina Keen, a Pete Dee, a las mentes interconectadas y telepáticas de Alistair Fruish y John Higgs, a Alastair Riddel por acribillarlo a preguntas y responderme siempre, a Andy Heintz, a Marc Burrows y a Jez Miller de *The Men That Will Not Be Blamed for Nothing*, a Frank Turner por sembrar la simiente y a Simon Price por ayudarme con la investigación. Y a Job Briley, Vivienne Clore y Bex Majors por hacer que haya llegado hasta aquí.

Se lo dedico también a todos los grupos a los que he querido y a todos a los que he odiado alguna vez.

Y, sobre todo, a Mercurio-Hermes-Tot. Espero que estés orgulloso de mí.

.....

PARA ACOMPAÑAR LA LECTURA
CON UNA LISTA DE REPRODUCCIÓN,
VE A ANDREWONEILL.CO.UK



ANDREW O'NEILL es un humorista anarquista y vegano, con tatuajes de Dr. Who y melenas heavy metal, que a veces se traviste en escena. No engaña a nadie, porque desde pequeño lo tuvo claro. Nació en Portsmouth en septiembre de 1979, creció en un suburbio londinense y a los diez años ya ofreció su primera actuación cómica. Debutó en el circuito de stand-up en el Laughing Horse, en Candelmas. Desde entonces ha disfrutado del circuito de clubes de comedia, teatros y festivales musicales en todo el mundo. También es guitarrista de la banda steampunk The Men That Will Not Be Blamed For Nothing. Y escribe libros definitivos, aplaudidos por grandes gurús como Alan Moore, que recogen su visión enciclopédica y apasionada del heavy metal. Como el que el lector sostiene ahora en sus manos.

Notas

[1] Aunque en realidad el Big Bang apenas hizo ruido. Siento romper la magia nada más empezar el libro, pero es importante no inventarse las cosas. De lo contrario no os creeréis nada de lo que os digo y así no hay puta manera de llevarse bien con el lector. <<

[2] Y una cantidad menor pero nada desdeñable de mujeres. <<

[3] Como las patatas fritas. O las almorranas. <<

[4] Como un profe suplente ruso con un grave defecto del habla. <<

[5] Si pudieras teletransportar cualquier concierto de Dream Theater con su público a Sirio, te cargarías a tres cuartas partes de los profesores de guitarra de la zona. Eso es así. Dream Theater es un grupo que suena como si escribiera la música en papel antes de echar mano de las guitarras. Está compuesto por antiguos alumnos del Berklee College of Music de Boston. <<

[6] Busca el vídeo *Call of the Wintermoon* de Immortal.

(N. del. E. D.) **Enlace al video <<**

[7] Cosa que a nosotros nos hace mucha gracia. Para mí no hay nada más tranquilizador que una pandilla de heavies melenudos. <<

[8] Mi grupo de heavy metal favorito, lo admito sin ningún reparo. Bueno, quizá con alguno. Échale un vistazo al capítulo 6. <<

[9] Una definición polémica quizá, pero siguen tocando sus temas thrash en los conciertos. <<

[10] Just like witches at black masses... <<

[11] Ed Tudor-Pole, de Tenpole Tudor, nos llamó la atención una vez a mi grupo, The Men That Will Not be Blamed for Nothing, por decir que hacíamos punk. «No sois un grupo de punk: ¡sonáis mucho mejor!» ¿Cómo? ¿Mejor que Black Flag o Crass? Y una mierda. <<

[12] P. P. P. <<

[13] Nunca debemos olvidar su chupa blanca de cuero. <<

[14] No confundir con el grupo Anathema, para quien esta negación también sería un anatema. **

** Si repites anatema muchas veces, empieza a sonar raro. Anatema. Anatema. Va, anímate. Dilo en voz alta. Anatema. <<

[15] El saludo, gesto sutil pero importante, reconoce que estamos en presencia de otro heavy. Lo mismo hacen los moteros y los conductores de una Volkswagen Camper. Es nuestro equivalente al saludo masónico. La ausencia del mismo (en Londres o en ambientes de postureo, por ejemplo) indica que alguien VA DE FAROL. <<

[16] Buen nombre para un grupo. <<

[17] Grand Funk Railroad no es un grupo heavy. <<

[18] Siglas de New Wave of British Heavy Metal. <<

[19] Y esta conjunción de sensibilidad francesa y rigor alemán hace que el alsaciano o pastor alemán sea un excelente perro guardián. <<

[20] Un error cometido por mi abuela. Estábamos viendo la tele y echaban *Stomp*. Mi abuela me preguntó: «Andrew, ¿esto es heavy metal?». Tenía su lógica: aporreaban tapas de metal, y mi abuela se tomaba las cosas muy al pie de la letra. Con decir que dejó de llevar prendas de lana virgen después de casarse... <<

[21] En caso de duda, piensa SIEMPRE en Bobby McFerrin. <<

[22] O el genocidio. O tener celos de la gente más joven que tú y echarles veneno en la bebida cuando vienen a casa a ver reposiciones de capítulos de *Doctor Who*; con disimulo, eso sí, para que no se den cuenta. <<

[23] Esto lo sé porque una vez vi un programa en el que Stephen Fry y Brian Blessed metían las manos en agua congelada y soltaban una buena ristra de tacos. Fue genial. <<

[24] El heavy metal ha hecho mella en mi cuerpo. Tengo acúfenos, dos paletas rotas en la dentadura y un cuello tan desproporcionadamente grueso para mi cuerpo delgadocho que no encuentro ninguna camisa que me vaya bien. <<

[25] Gengis es un nombre que ya no se estila nada, ¿verdad? <<

[26] Qué ingenioso, ¿a que sí? No se estrujaron nada la sesera. <<

[27] Hay cantidad de chistes buenísimos sobre los baterías: «¿Quién es un mierda? ¡El BATERÍA!», «¿Con quién se mete siempre el grupo? ¡Con el BATERÍA!», «¿Qué integrante del grupo siente que es un inadaptado social pero se hace el valiente aunque en su interior se desaten recuerdos horribles de una infancia difícil? ¡El BATERÍA!». ¡Ja, ja, ja! Me mondo. <<

[28] O, cuando menos, las pilas de amplis Marshall... <<

[29] Lo mismo pasó con el talento de Geri Halliwell: solo pudo apreciarse en todo su esplendor tras la separación de las Spice Girls, cuando fue por libre y mostró un talento musical comparable en su asombrosa complejidad al de Bach o Rachmáninov. <<

[30] Esto fue lo que más me hizo reír cuando me documentaba para escribir este libro. Pensé: «¿Cuál será el nombre real de Blind Lemon Jefferson? Ah, Lemon Jefferson. Vale». <<

[31] Aparte de que le vendió el alma al diablo. Eso segurísimo. <<

[32] *But he never meant shit to me, he's straight up racist the sucker was, simple and plain-motherfuck him and John Wayne!* —Chuck D, Public Enemy. (Elvis era un héroe para casi todo el mundo | pero para mí no significaba una mierda, | el muy mamón era un racista, así de claro: ¡Qué le jodan a él y a John Wayne!). <<

[33] Di «lote» muchas veces seguidas. ¿A que suena raro? <<

[34] Para disgusto manifiesto de John Lennon. <<

[35] ¡Como para no tener ampollas en los dedos! <<

[36] En realidad, la canción se llama *We All Stand Together* pero, oye, ni que importara una mierda saberlo... <<

[37] Genio de la guitarra contrario a la inmigración. <<

[38] ...que más tarde se convertirían básicamente en Led Zeppelin, ea. <<

[39] Puede que digas que es un vagabundo | pero detrás de eso hay mucho más
| es un... | chaval que vive en la carretera. <<

[40] Antes de que apareciera Jimi, eran rivales. «¡Que te den!», «¡No, que te den a ti!». Y entonces llegó Jimi... «¡Que le den a él!». Un poco como el final de *Watchmen*. <<

[41] La explicación —muy poco divulgada por los medios— que dio Townshend sobre el asunto de la pornografía infantil es que todo formaba parte de una gran estafa con tarjetas de crédito y que él no miró ni mucho menos descargó ninguna imagen. ¡Por fin un ídolo del rock cuya mala reputación resulta ser falsa! ¡El mundo vuelve a girar sobre su eje! <<

[42] ¡A la hoguera con los rumores falsos sobre el heavy! También se dice que si comes patatas fritas corres más rápido. <<

[43] 1970 no fue un año que destacara por la brillantez de los títulos de sus discos. «¿Cómo vamos a llamar al álbum?». «Igual que el artista y ya está». Otros títulos nada imaginativos de discos de 1970 fueron *John B. Sebastian* de John Sebastian, *Hello, I'm Johnny Cash* de Johnny Cash y *The Great Songs of Roy Orbison* de —ajá, lo has acertado— Martha and the Vandellas. El álbum *The Great Songs of Roy Orbison* vendió mucho más que el disco del año anterior, *The Mediocre Songs of Roy Orbison*. <<

[44] Grand Funk Railroad no es un grupo heavy. <<

[45] Dato curioso: en un primer momento se eligió a Judas Priest para que compusieran la banda sonora de *Top Gun*, pero lo rechazaron. <<

[46] Fue un obrero de una fábrica de las Midlands quien me habló de Black Sabbath por primera vez. Es como si se pasaran el testigo los unos a los otros... <<

[47] Servidor trabajó en las Cabinet War Rooms y en el Museo Churchill... <<

[48] Sola del todo. Bueno, sin contar con la ayuda de Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica, la India... <<

[49] Y recuerda que, a principios de los sesenta, todo hombre adulto había estado en el ejército. Igual que todo hombre adulto de nuestro tiempo ha tenido una copia del *(Whats the Story) Morning Glory de Oasis*. (No hay un argumento contracultural parecido que explique la tendencia actual de los hípsters de llevar moño). <<

[50] No es casual que desde que Reino Unido se unió al Mercado Común hayamos dejado de ser el lugar de referencia del heavy metal en el mundo. Gracias al Brexit, los dueños de las fábricas podrán volver a ignorar el bienestar de sus trabajadores y Gran Bretaña producirá de nuevo más grupos innovadores gracias a ese maravilloso regalo que son los horribles accidentes laborales. <<

[51] Uno de los motivos por los que no he leído entrevistas actuales para preparar este libro es que las historias de los orígenes de los grupos se vuelven míticas al repetirlas tantas veces a lo largo de los años. Apenas recuerdo nada de cuando grabamos nuestro primer disco como grupo, y eso que hace menos de una década. Es muy poco probable que los Sabbath se acuerden de lo que pasó en 1969 porque: (a) hace un porrón de tiempo de aquello, (b) los recuerdos se reescriben y cambian cada vez que accedes a ellos, y (c) han consumido cantidades industriales de drogas desde entonces.

<<

[52] Aunque ahora niegue que realizara rituales, a mí me parece que miente como un bellaco. Como cuando dices que fumabas hierba pero que no te tragabas el humo. En mi opinión, Geezer rechaza radicalmente el ocultismo por miedo a lo que le pasó, y no por un repentino racionalismo. <<

[53] Excepto, quizá, un musulmán. <<

[54] «No me extraña que no ligáramos con las chatis en los conciertos», se lamentaba Ozzy en su autobiografía. <<

[55] Geezer se apellida Butler, que significa «mayordomo» en inglés.
(N. de la T.) <<

[56] Grand Funk Railroad no es un grupo heavy metal. Los americanos creen que Grand Funk Railroad fue el primer grupo heavy. Y no era un grupo heavy. Se equivocan. Mogollón. De cabo a rabo. Ni siquiera son importantes en este relato. Olvídate de una vez. <<

[57] Boli. <<

[58] Calificar. <<

[59] Grupo. <<

[60] De heavy. <<

[61] «¡Eh, chavales! Me encanta el heavy metal este que tenéis puesto. Es muy pegadizo». «Oye, Brian, que esto es grunge. Me estás avergonzando delante de mis amigos». <<

[62] Fue la predicción menos acertada de la historia desde que Enrique VIII declarara: «Estaré con esta esposa toda la vida». Un error solo superado en la industria de la música por el del mánager de Ozzy cuando dijo: «No me importa que no haya desayunado, le das esa paloma y lo llevas a la rueda de prensa». Fue la metedura de pata más garrafal en la música pop hasta que un colega de Pete Townshend le dijo: «Oye, ¿y si te pones Internet en casa?». <<

[63] Además, las variaciones de los nombres de grupos todavía no sonaban ridículas porque aún no existía *This is Spinal Tap*. <<

[64] No era un mulo de verdad. <<

[65] Y si crees que U2 es mejor que Metallica, estás leyendo el libro equivocado. Tendrías que estar leyendo *Tus opiniones son una basura y tus amigos creen que eres un soplapollas*, de Antón Tolaba. <<

[66] Aunque sí cambiaron de idea con Led Zeppelin. <<

[67] ¡Su propio nombre lo dice! ¡Led Zeppelin! *Lead* es «plomo» en inglés, y el plomo es un metal pesado. <<

[68] Las acusaciones de plagio son muy frecuentes en el mundo de los monólogos de humor. En mi primer bolo incluí un chiste sobre por qué las cebras no pueden trabajar en un supermercado (porque cada vez que pasan un precio por caja se escanean a sí mismas). En el segundo, el cómico que me precedía soltó de repente: «Tendrían que vender cebras en los supermercados. No haría falta ponerles código de barras». El chiste es MUCHÍSIMO peor que el mío, pero la consecuencia fue que no pude contarlos porque ya no tenía el factor sorpresa, claro. Era imposible que aquel tío hubiera oído el chiste en la primera y única actuación de mi vida y que después hubiera tenido la desfachatez de contar una versión de mierda estando yo ahí delante. Algo muy distinto pasó hace unos años, cuando un fan me dijo que un conocido suyo estaba repitiendo uno de mis monólogos entero y haciéndolo pasar por suyo. Hasta llegó a colgar un vídeo en YouTube. Le envié a mi jauría de perros y pasó a mejor vida. Por el contrario, hace poco dejé de usar uno de los mejores chistes que he inventado jamás porque otra persona lo tenía en su actuación. Como dice el viejo proverbio vegano: «Ajo y agua». Aunque creo que se me ocurrió a mí, no tengo modo de saber si lo que sucedió fue que asistí como público a su monólogo y luego lo recordé, en vez de inventármelo. Así que lo dejé estar. Y por eso soy mejor que Led Zeppelin. Como dice Vim Fuego en la genial parodia *heavy Bad News*: «Yo ya tocaba *Stairway to Heaven* a los doce años. Y Jimmy Page no la escribió hasta los veintidós. Con eso está todo dicho». <<

[69] Otro increíble arranque imaginativo del comité de creación de títulos de álbumes. Harían añicos todas las convenciones existentes con el insólito *Led Zeppelin II*, el originalísimo *Led Zeppelin III* y, exactamente lo que el enemigo no esperaría que hiciéramos y por esa misma razón debemos evitar, *Led Zeppelin IV*, que carece incluso de título oficial, pero ya se sabe que a la gente le gustan los patrones y esas cosas. <<

[70] A menudo me he preguntado si la tendencia actual de que las ventanas de las habitaciones de hotel apenas se puedan abrir por motivos «de seguridad» es lo que llevó a la creación de televisiones de pantalla plana... Ojo, no estoy diciendo que haya una conspiración de los fabricantes de televisores con los grupos de rock, pero TAMPOCO PUEDES NEGAR LA EVIDENCIA. Yo mismo no soy del todo inocente por lo que se refiere a los destrozos en hoteles... Una vez cociné unos fideos instantáneos en el hervidor de la habitación y solo lo lavé por encima. <<

[71] Claro que ahora existe el folk metal, pero su contenido heavy es mucho más explícito del que jamás tuvo Led Zeppelin. <<

[72] ¿Pero dónde coño estamos, en la época de los Tudor? ¿Nos mola el rollo de Enrique VIII? ¿Un hombre para la eternidad? ¿Es una broma? Yo pensaba que eran un grupo heavy y no actores de una película de época. Hay que joderse. <<

[73] «Lord Órgano» es un buen apodo para ligar en Internet. <<

[74] Además, no es por llamar pretencioso a Jon Lord, pero tenía un busto de Beethoven encima del piano. Parece una broma sacada de una parodia. «Sí, tengo un busto de Beethoven. O sea porque era músico y tal, ¿no?». <<

[75] ¿Lo pilláis? Lo de rock viene del inglés, por la ROCA en la que están esculpidos. Ingenioso, ¿verdad? <<

[76] Pues tampoco es para morir. Tiene un inicio espectacular, pero luego se va apagando. Vendría a ser como el *Salvar al soldado Ryan* de las canciones clásicas de rock. <<

[77] No hay que confundirlo con John Atkins, mi amigo de toda la vida, que además es miembro fundador de la mítica banda de Sludge Noise Palehorse. Seguramente no lo conozcas, pero como es muy buen chaval, me apetecía mencionarlo. <<

[78] Otras revelaciones que también han conmocionado a la comunidad metalera es saber a qué religión pertenece el papa o cuántos días tiene un año bisiesto. <<

[79] Si no cuentas a Airbourne o a cualquiera de sus miles de clones. <<

[80] Pero literalmente, ¿eh? Nadie tiene ni idea. <<

[81] ¿En serio? Bueno, en realidad lo que pasó es que lo trincaron en Canadá por posesión de cocaína (que resultó ser speed), un tipo de droga que no contaba con el favor del grupo, al que le iban más los alucinógenos. <<

[82] Que no. Que es un grupo heavy. <<

[83] Interpretado por Adrian Edmonson, el creador de *Bad News*, una parodia genial sobre un grupo heavy en forma de documental. Alguien a quien hinché bastante las pelotas dándole la matraca (borracho) sobre lo injusto que era el poco éxito que había tenido su serie *La pareja basura*. ¿Os suena la frase «es mejor no conocer a tus ídolos»? Bueno, pues en mi caso fue algo más parecido a «es mejor que tus ídolos no te conozcan». <<

[84] Si haces caso de lo que dice la gente. En realidad no había casi nadie pero, como dice la leyenda, todos los que asistieron acabaron montando un grupo. Ese concierto hizo que se crearan los Smiths, los Buzzcocks, Joy Division y —flipad— Simply Red. <<

[85] Algo que no siempre era cierto: los Pistols eran buenos músicos, por ejemplo. Bueno, hasta que se les unió Sid Vicious... <<

[86] Literalmente. <<

[87] Metafóricamente. <<

[88] Hola, te doy la bienvenida a la parte del libro que se quedará desfasada enseguida. «¿Qué es Bandcamp? —exclaman los lectores del futuro—. No sé, creo que es algo que existió durante la guerra». <<

[89] Johnny Rotten, eterno icono de la rebeldía, vive ahora de invertir en propiedades. ¿Cómo te quedas? En cambio, el heavy metal nunca rechazó la cultura capitalista y, sin embargo, la prensa lo sigue retratando como algo que está al margen de la ley. <<

[90] Te partes con su página de la Wikipedia, una autobiografía hilarante: «Genial disc jockey gamberrete con un gran sentido del deber y compromiso con su cruzada, que contribuyó a que la música heavy metal se convirtiera en una fuerza mayor en el panorama de la música internacional. Al pinchar mostraba gran profesionalidad y combinaba su extenso conocimiento de la música que tanto amaba con un gran sentido de la diversión y el puro desvarío. Contribuyó a forjar la leyenda del Soundhouse y contó con el apoyo incondicional de sus leales fans del Wagon adondequiera que fuera a pinchar, tanto si era un local pequeño como uno grande». Me pregunto quién escribiría esto, ejem. <<

[91] ... o TBHMS, como nadie lo llamó nunca. <<

[92] Rob Loonhouse: «Suelo practicar en casa, me gusta saber cuándo cambian los acordes y cuándo entran los solos. Hago que parezca que estoy tocando: en realidad sé lo que hago». Bob Mills: «Sí, no quieres que parezca que haces el gilipollas, ¿verdad?». <<

[93] Barton montaría más tarde la revista Kerrang! <<

[94] Véase el capítulo sobre el black metal. <<

[95] La cita no está nada mal hasta que recuerdo que la he sacado de *La jungla de cristal* (ventajas de tener una educación clásica). <<

[96] Todavía no he podido confirmar mi teoría de que una posible amistad infantil con Sugg les sirviese de inspiración para la canción *Can I Play with Madness* (Puedo jugar con Madness). <<

[97] El dúo cómico Reeves and Mortimer también se benefició de un programa parecido. Vic Reeves (cuyo nombre real es Jim Moir) también le sacó partido al sistema de prestación empresarial para financiar su actuación semanal en New Cross, *Vic Reeves' Big Night Out*, que llamó la atención de Channel 4 y los hizo famosos. El mismo sistema le permitió a Lee Dorrian, vocalista de Napalm Death | Cathedral, crear el sello Rise Above Records. <<

[98] ¿No conoces la palabra «geordies» (de Newcastle)? Tranqui. Te la explico en un momento: un *geordie* es lo que sale cuando los escoceses chingan con los vikingos. <<

[99] El dios romano de los relojes. <<

[100] En la impresión original hubo un error genial: apareció como «In League with Satin» (es decir, satén), lo que parecía un eufemismo. <<

[101] ¡Cuidado! | ¡Alerta! | ¡Cuándo la luna esté alta y brille! <<

[102] El conjuro grabado al revés en *In League With Satan* dice, en realidad: «Satan! Priest in Hell! I'm gonna burn your soul, crush your bones! I'm gonna make you bleed! You're gonna bleed for me!» | (¡Satán! ¡Sacerdote del infierno! | ¡Haré que te arda el alma, te romperé los huesos! | ¡Haré que sangres! | ¡Sangrarás por mí!). <<

[103] Una vez, Tom Araya de Slayer se meó en la cabeza de Cronos. La revista *Decibel* informa del incidente de este modo: Dave Lombardo: «Recuerdo que Cronos [VENOM] le dio un puñetazo a Tom. Estábamos en la parte de atrás del autobús, bebiendo, y llevábamos una papa descomunal... En esto que aparece Tom, con un buen pedo, diciendo: “¡Tengo que mear! ¿En qué parte de este trasto está el lavabo?”, y Cronos va y le dice: “Aquí, justo en mi boca”. Y Tom se lo tomó al pie de la letra. Se bajó los pantalones, se sacó la chorra y se meó en el pelo de Cronos, que se puso de pie, cogió a Tom por banda y le arreó un buen puñetazo. Se pasaron el resto de la noche echándose la culpa mutuamente y Tom se pasó el resto de la gira con un ojo morado». Kerry King: «Todavía no me creo que Tom se le meara en la cabeza». O, si lo prefieres, puedes leer lo que pasó en la mejor página de todos los tiempos: [**www.blabbermouth.net**](http://www.blabbermouth.net) <<

[104] Véase el capítulo sobre la segunda ola del black metal para saber cuál fue la mejor respuesta escandinava a una pregunta sobre Venom... <<

[105] ¡ALERTA: OPINIÓN! <<

[106] Me refiero a la parte de grabación en solitario en el estudio. No a que se atara un bombo a la espalda, se echara una guitarra al hombro y se colocara una armónica en un soporte raro de esos. Aunque me encantaría escuchar a uno de esos tipos tocar *Woman of Dark Desires*. <<

[107] Åkerlund está dirigiendo en la actualidad una película sobre la escena black metal noruega, ¡se cierra el círculo! <<

[108] El jefazo. El cabecilla de la trama. <<

[109] La negación de verdades como puños sigue siendo algo habitual en el black metal actual, del mismo modo que la existencia de muchas bandas que niegan ser racistas. <<

[110] La Historia no nos aclara quién era el tal «Black Mark» ni tampoco el papel que tuvo en el asunto. <<

[111] Y además se parecía un poco a Bob Mortimer. <<

[112] Colina de las tumbas. (N. de la T.) <<

[113] Parece que todos los partidarios de la música extrema más rompedora tuvieran una especie de obsesión por trazar esa raya divisoria. Según Pete Dee, de Kremated | Acid Reign, hasta Neal Kaye, del Bandwagon Heavy Metal Soundhouse —uno de los primeros seguidores de la NWOBHM (y gran fan de Judy Garland y Al Jolson)—, no quiso poner Metallica la misma semana de la muerte de Cliff Burton porque no le iba «esa mierda tan ruidosa». Y esto es UN PURITO COTILLEO. <<

[114] Tampoco ayudó que su sello insistiera en colocar una pegatina en el primer disco de Celtic Frost que anunciara «De los excomponentes de Hellhammer»... Vaya tela. Qué majos. <<

[115] Tachar según convenga. <<

[116] ¡Si eres falso, no entres! La frase en inglés es incorrecta. (N. de la T.) <<

[117] Una llamarada | en el cielo | del norte. Es el segundo álbum del grupo Darkthrone. (N. de la T.) <<

[118] ¡La adrenalina empieza a fluir! | ¡Te mueves con violencia! | ¡Actúas como un loco! | ¡LATIGAZO! (N. de la T.) <<

[119] Darle tralla. Meterle caña. Irse de la olla. Tocar como un poseso hijo de puta. <<

[120] SIÉNTATE LARS. <<

[121] Yo atribuyo no ser pionero de nada a la presencia en Sutton de la tienda de discos Hot Rocks. Ya os hablaré más adelante de la tienda y de su dueño, «Fat Matt». Os gustará la historia. <<

[122] Una canción genial para darle al *headbanging*. Pero daos por advertidos: dura mucho más de lo que parece y, cuando crees que ya se acaba y puedes dejar de agitar la cabeza como un poseso, va y le meten otro solo... Muchos camaradas han fenecido de esta manera. Es una pérdida que todavía nos atormenta. <<

[123] Si no estáis familiarizados con el sonido del doble bombo de Philty, permitidme que os haga una demostración utilizando el nombre de una cadena de noodles. Tienes que decir los siguientes ejemplos en voz alta. Un bombo solo suena así: DA-LE AL-BOM-BO, DA-LE AL BOM-BO. Y el doble bombo suena así: WAGAMAMA-WAGAMAMA-WAGAMAMA-WAGAMAMA. ¿A que está chupado? <<

[124] Igual que para los cómicos surrealistas y experimentales como servidor los referentes son Bobby Davro, Joe Pasquale y Jimmy Tarbuck. <<

[125] He intentado encontrar un ejemplo distinto basado en el nombre de otro restaurante de ramen para enseñaros en qué consiste el d-beat, pero no se me ha ocurrido nada. No os guardaré rencor si pasáis de leer lo que viene a continuación. Vale, pues básicamente suena así: PUM-PAM PUUM PUM-PAM o PUM-PAM PUM-PUM-PAM. ¿Lo pilláis? <<

[126] Es un poco como que te echen del partido conservador inglés por ser un perverso sexual. <<

[127] JUAS. <<

[128] *Kill 'em All* no es un disco que puedas poner en cualquier ocasión. Una ex mía estaba en plena faena con un tío con *Kill 'em All* de fondo. Cuando sonó la segunda canción, «The Four Horsemen», el tipo empezó a follar siguiendo el ritmo galopante de la canción. Hay que joderse... Ella dice que se rio tanto que seguramente lo traumatizó para el resto de su vida... <<

[129] Para su tiempo, claro. Es una advertencia que debes tener en cuenta a partir de ahora: todo sonido extremo se verá desbancado en algún momento y todo grupo se verá superado. <<

[130] Mátales a todos por el precio de uno. (N. de la T.) <<

[131] Aunque se dice que solo llevaron maquillaje en un bolo en esa zona por la reacción del público. Esto no es L. A., chavalotes... <<

[132] Pero sin ser conscientes de las connotaciones homoeróticas. Para ser alguien que empezó su carrera embutido en cuero y pinchos al estilo de Rob Halford, Kerry King ha hecho gala de una homofobia bastante patética en sus entrevistas. Una vez dijo en una entrevista que lo peor que podría pasarle sería quedarse encerrado en un ascensor con «un maricón». Si habla tanto del tema, por algo será... <<

[133] Y no olvides que, como dice su canción, *Evil has no boundaries* (el mal no tiene límites)... <<

[134] Si es un disco en vivo de verdad o uno grabado como un directo delante de un puñado de personas es objeto de cierta controversia. <<

[135] En la portada de ese número sale Phil Collins. No estoy de coña. <<

[136] «No pienso subirme a la furgoneta hasta que Alan diga que somos un grupo de blackened thrash». <<

[137] Parece ser que inspirado en una ocasión en que les robaron casi todo el equipo. <<

[138] En serio, chavales, no deis la voz de alarma tan pronto. Tendréis multitud de oportunidades de acusarles de haberse vendido más adelante... si hasta acabarán haciendo un tema para una peli de Tom Cruise, joder. <<

[139] Ozzy demostró que podía triunfar en solitario y que, además, era incapaz de pronunciar bien la palabra *moon* («luna»). Pero *Bark at the Moon* (ladra al quejido) sigue siendo una canción genial. <<

[140] ¡SIÉNTATE, LARS! <<

[141] En el lado estadounidense, por si lo dudabas. <<

[142] Desde entonces, he oído cosas más fuertes. Como los pedos que me tiro en la cama y que despiertan al gato. <<

[143] Podría decirse que, en los últimos años, Slipknot los ha superado. Son más conocidos, es verdad, pero que sean más heavies que Slayer es debatible. Yo diría que no, pero no soy imparcial y tengo una edad; no entiendo las modernidades que le gustan a los jóvenes. Además, se visten tan raro que ya no sabes si son chicos o chicas, y antes no tenías que cerrar la puerta de casa con llave ni las ventanas y sí, teníamos cartillas de racionamiento y raquitismo y sopas de ajo pero al final estabas tranquilo en tu casa y no como ahora que vienen aquí y nos quitan los trabajos y viven de subsidios y esto parece Afganistán, que hasta quieren prohibir la Navidad y Bruselas se empeña en que todos tengamos derechos humanos: la corrección política acabará con nosotros. <<

[144] Las dos veces que he estado con ellos me ha llamado la atención lo agradables que son. A Tom le hace mucha ilusión que le digas que te gusta su grupo. La segunda vez que los vi fue en una firma después de un concierto en el Rock City de Nottingham. Casi todo el público se había marchado, por lo que se podía hablar con ellos tranquilamente. Le hice un par de preguntas a Kerry King porque tocaba el riff inicial en *Sex, Murder; Art* y yo lo estaba aprendiendo. Hizo como que tocaba esa parte para recordar si se atacaban las cuerdas hacia abajo o si se tocaba púa contra púa. Vale. Era púa contra púa. Cuando los conocí, me volví majareta y, en un arrebató, les berreé: «QUÉ BIEN TOCÁIS TODOS EN SLAYER». Ya veis, no siempre he sido el tipo imperturbable que tenéis ante vosotros. <<

[145] Va, joder, seamos un poco *millennials* y metámoslos a todos en el grupo.
¡Qué viva la inclusión! <<

[146] Que es lo mismo que si te echan de los Stone Roses por ser un gilipollas.
<<

[147] Su voz también fue una maldición para el grupo: suena como la de alguien a quien no se le da demasiado bien cantar y finge que está enfadado.
<<

[148] No seáis malpensados que os conozco. <<

[149] Metallica, Slayer, Black Sabbath, Sepultura, Darkthrone, Cannibal Corpse, Dismember, Watain, Death, Emperor. <<

[150] Grupos de *thrash* que sí me molan mucho: Kreator, Sodom, Onslaught, Cryptic Slaughter, DRI, Nuclear Assault, Exciter, Toxic Holocaust, Municipal Waste, Kreated, Witchmaster, Aura Noir, Dungeon, Coroner, Destroyer 666. <<

[151] Personalmente, odio a muerte a los que consumen arte en plan irónico. La vida es muy corta y hay muchos grupos cojonudos como para perder el tiempo con cosas que, de tan malas que son, te hacen gracia. <<

[152] En Internet puede encontrarse una mezcla alternativa que se llama...

And Justice for Jason. <<

[153] ¡EL THRASH NO HA MUERTO! | ¡EL THRASH NO HA MUERTO! | ¡EL THRASH NO HA MUERTO! | ¡MUEVE LA CABEZA! (N. de la T.) <<

[154] Dejaré claro para que conste en acta que odio esta puta mierda de música. La aborrezco desde el punto de vista musical, estético, político y moral. Representa la corrupción de algo que amo, y sería feliz de la hostia si pudiera aniquilar este engendro con un cuchillo bien afilado. En la versión en vivo de este libro solo tengo noventa minutos para hablar de todo, así que puedo permitirme decir que es una mierda y quedarme tan ancho. Lamentablemente para ti y para mí, amado lector, este libro tiene que ser más exhaustivo, así que esforcémonos por sacar algo positivo de hablar sobre un movimiento musical que solo puede describirse como un pozo infecto rebosante de pus. <<

[155] «David Bowie» era su tercera opción como pseudónimo, después de «David Butter» (por el cuchillo de la mantequilla) y «David Hunting» (por el cuchillo de caza). <<

[156] Si te paras a pensarlo, sería una pesadilla de la hostia. Nadie recogería la basura, las tiendas estarían cerradas y no pasaría el cartero. <<

[157] Una vez oí una entrevista que le hicieron a Noddy Holder en la radio local de Wolverhampton unos días antes de Navidad. Habló largo rato de la grabación y la popularidad de la canción. Le pidieron que les hiciera una cuña con su famoso «IT'S CHRIIIIIISTMAS!» y él se disculpó diciendo que había grabado un anuncio ese año y que por contrato no podía gritar «IT'S CHRIIIIIISTMAS!» en ningún otro medio durante el tiempo que se emitiera ese anuncio. <<

[158] El otro éxito de los Mud, *Tiger Feet*, era una aterradora advertencia sobre los peligros de la experimentación genética. Me estoy quedando con vosotros, por si no lo habéis pillado. <<

[159] El grupo que acompañaba a Glitter, The Glitter Band, se desvinculó de él en su página de Wikipedia con una declaración mordaz. <<

[160] Varios de sus temas aluden abiertamente a sus terribles prácticas: «Do You Wanna Touch Me» (¿Quieres tocarme?), «Alone in the Night» (Solo en plena noche), «Remember Me This Way» (Recuérdame así), así como los menos conocidos «Please Let Me Fiddle with Your Genitals» (Déjame que te toque los genitales, porfa) o «I Like to Have Sex (With Children)» (Me gusta acostarme con niños). <<

[161] La influencia de esta época del pop perduraría, y su presencia resonaría en el heavy metal más adelante. El típico patrón de la batería *glam*, muy marcado, aparece en *Running Free*, de Iron Maiden, y en *The Beautiful People*, de Marilyn Manson. <<

[162] Al menos desde el Brexit... <<

[163] *Girls, Girls, Girls* sonaría muchísimo mejor si en vez de decir «girls» dijeran «gerls» con acento irlandés, como hace el padre Jack en la serie *Father Ted*. <<

[164] Para que veas lo hijo de puta que es Vince Neil: describe el día en que mató a su mejor amigo yendo borracho al volante como «uno de los peores días de mi vida». ¿Cómo que «uno de los peores»? <<

[165] Una vez presenté a un grupo tributo a Bon Jovi diciendo: «Si sois seguidores de Bon Jovi, no como yo...». Más tarde se me acercó un tipo en los lavabos y me soltó: «Oye, ¿no crees que te has pasado un poco? Has meado fuera del tiesto». Tío, en serio. Si supieras lo que decía yo antes de los Jonas Brothers. <<

[166] Aunque Sebastian Bach, de Skid Row, cree que fueron los Crüe quienes la pusieron de moda: «Después de que saliera *Home Sweet Home* prácticamente era de rigor meter una balada larga». <<

[167] QUE TE SIENTES, LARS. <<

[168] Los odiaba de verdad, pero mi postura se ha suavizado a lo largo de los años. Esto, jóvenes lectores, es algo que también os acabará pasando a vosotros. Un colega mío que por lo general tiene muy buen gusto musical volvió a escuchar a Take That y dijo que le gustaron. La nostalgia es un arma poderosa. Cuidado con sus nocivos efectos. <<

[169] | la menos mala. <<

[170] Anagrama de «Oral Sex» (sexo oral). ¡Rápido, llamad al enterrador que me he muerto de un ataque de risa! <<

[171] Hay algo dentro de mí | que va a salir | tengo ganas de matarte... A TI.
De *Hammer Smashed Face*, de Cannibal Corpse. (N. de la T.) <<

[172] *The Guardian* señaló en 2008 que *Enter Sandman* se utilizaba en Guantánamo y *Fuck Your God*, de Deicide, en Irak. <<

[173] Imagínate el baile de los pajaritos pero encima de un cuerpo humano. Repitiéndose hasta el infinito. <<

[174] Hice una rápida encuesta en Twitter y te partías con algunas respuestas. «¿La última época de Pantera?». Sí, me gustan, pero en serio: ponte a Teitanblood. <<

[175] Películas cuya distribución fue prohibida por las autoridades censoras del Reino Unido. (N. de la T.) <<

[176] Algo que exploran ahora las nuevas bandas de retro metal. <<

[177] El thrash vendría a ser esa gente más débil que se para a media montaña cuando va de expedición y se separa del grupo que va de avanzadilla. <<

[178] No confundir con el grupo homónimo punk de Michigan: vale mucho la pena escucharlo, pero no tiene nada que ver con lo que se explica aquí... <<

[179] Sí, lo has oído bien. El death metal melódico existe de verdad. «¿Sabes qué le faltaría al death metal?» «¿Mujeres?» «Pues no. Melodías». <<

[180] No confundir con Phil Hine, precursor de Chaos Magic. A menos que me esté ocultando algo. <<

[181] A veces tengo la sensación de que el problema era el propio Chuck. Le pasa lo mismo que al típico amigo al que le pasa de todo... y luego te das cuenta de que quizá los problemas tienen que ver sobre todo con él. <<

[182] Nunca se les ha visto juntos en la misma habitación... <<

[183] —¿De qué va esta canción, John?

—De la muerte y tal.

—Mola.

—¡BLEEEEEEEEEEEEEEEERRG! <<

[184] Rasgo característico que —igual que pasa con cualquier tropo que define un género— no todos los grupos de DM adoptan. <<

[185] Su primer cantante, un tipo bastante esquivo llamado Sanjeev, solía escribirse «Siege» o «Deep Wound» en la mano, alternativamente. Qué gran tipo. Lo de ponerse parches en la chaqueta tejana no iba con él. Un rotulador y el reverso de la mano era todo lo que necesitaba para rendirle tributo a sus bandas de hardcore favoritas. <<

[186] SOMOS DEATH METAL... ¡QUE OS DEN! (N. de la T.) <<

[187] Este episodio tiene una de mis frases favoritas de toda la serie. Cuando Lister se hace con el maletín de Adolf Hitler, se queda mirando el relleno de los sándwiches que hay dentro y dice, con ese tono tan suyo: «¿Les ha metido plátano y patatas fritas de bolsa?». Ya sé que este comentario no tiene nada que ver con el death metal, pero me parece la mar de gracioso. <<

[188] Uno de mis pasatiempos favoritos en Internet es buscar a gente que utiliza la expresión «death metal noruego». Ellos mismos se pillan los dedos. Intentan ir de listos por la vida al hablar de Noruega para referirse al death metal, pero no se empanan de que, aunque la escena del metal extremo noruego sea probablemente la más conocida del mundo, lo que se toca es BLACK METAL y no death metal. En Noruega hay menos grupos de DM que en casi cualquier otro país del mundo. Suecia, en cambio, tiene toneladas. Serán MEMOS. Ya verás, hazlo. Es muy divertido. <<

[189] Parece que el nombre viene de una conversación en la que Josh Homme, el líder de ese grupo, dijo que los reyes del death metal polaco, los brutales Vader, eran los Eagles (el grupo californiano) del death metal. Casi parece una ironía que este grupo bastante inofensivo, cuyas letras hablan de chicas, de desnudarse y de fingir ser una especie de roquero sureño canalla, tuviera que ser testigo de las escenas más horribles jamás presenciadas en un concierto de rock and roll cuando unos terroristas del ISIS dispararon contra el público y causaron una matanza en uno de sus bolos, en París. Ahora sufren de estrés postraumático. Si tocaran un tipo de música que les permitiera expresar una situación tan extrema... <<

[190] O Bon Jovi. O los grupos de teatro de improvisación. <<

[191] Y si no te lo crees, escucha *Two Become One*. <<

[192] Una mezcla entre el thrash y el black metal, como Sodom o Sepultura en sus primeros tiempos. <<

[193] Lo que me llevó a acuñar el insulto «no te preocupes, que a ti no te van a echar nunca de Nifelheim». <<

[194] Según Alistair Ridell, de *Age of Taurus*, el «rechazo» de Mayhem al death metal y su preferencia por el black metal se debe básicamente a que no habían tenido demasiado éxito y por eso buscaron otra estrategia para vender más discos. <<

[195] ¿A que suena como un plato alemán de carne picante? <<

[196] El grupo de metal caricaturesco Slipknot se apropió de esta anécdota y la hizo suya para cultivar su imagen; algo que tiene mucha importancia en una banda que lleva máscaras y números y movidas de esas. <<

[197] El cómico Vic Reeves llevaba DEBUSSY escrito con tachuelas en la chaqueta en su época punk. ¡Qué pasada de tío! <<

[198] Grabaron una maqueta de un álbum intermedio, *Goatlord*, pero no llegó a publicarse hasta 1997. Aquí sí que se ve un cambio más progresivo. Pero eso no es tan interesante, ¿no? <<

[199] A estas alturas, Immortal había sacado un EP homónimo y los suecos Marduk habían presentado su *EP Fuck Me Jesus*. Yo tenía una camiseta de ese disco. Sospecho que mi madre la tiró. <<

[200] BLACK METAL ARIO NORUEGO. (N. de la T.) <<

[201] Es un tema que puede rebatirse, por supuesto, pero qué más dará. Si yo no soy historiador, hice cine. Y encima en una universidad que ni siquiera existe. <<

[202] Los intentos de imitar en Reino Unido la quema de iglesias noruegas tuvieron bastante menos éxito. Es lo que tiene que las nuestras estén hechas de piedra. Lo máximo que consiguieron fue chamuscar alguna piedra y algún misal, que quedó como un mapa del tesoro pirata hecho por un niño. <<

[203] «Y entonces el lobo feroz intentó quemar la iglesia. Y no le costó nada, porque en un acto de bendita inocencia, se había construido con madera, una de las cosas más fáciles de quemar. Pero todavía le había costado menos quemar la iglesia de antes, construida con yesca y encendedores. Por no hablar de la iglesia anterior a la anterior, hecha de cerillas y de las tiras esas que llevan las cajas a un lado para que prendan». <<

[204] Satanistas que creen en Dios, que en este caso es el malo. <<

[205] Black metal nacionalsocialista. (N de la T.) <<

[206] «Doom doom doo doom doom|doom doom do DOOM |DOOOM doom do doom | DOOM do doom doom doooooom (tres meses más tarde) | Doom doom doo doom doom | DOOMY-DOOMY-DOOM | doom do do DOOM | Doom doom doom FIN». <<

[207] ¡Excelente! <<

[208] Además, ha sido muy paciente conmigo cuando le he dado el coñazo padre —borracho— sobre grupos que no le interesan en absoluto. <<

[209] Para un monólogo sobre la historia del heavy metal, por ejemplo, ejem.
<<

[210] Qué ganas tenía de usar esta palabra. Sabía que al final la acabaría colando en algún sitio. ¡Viva yo! <<

[211] Quienes te imploran: «mira al cielo | donde vuelan los dragones». Te lo juro. <<

[212] Ian Mackaye, de Minor Threat, creó Fugazi, uno de los primeros grupos en ganarse la etiqueta de post-hardcore. Era un grupo bastante más artístico y menos agresivo. <<

[213] Cosa que queda clara por su imagen característica... En esta historia, muchos grupos que afirman no tener imagen alguna acaban preocupándose mucho más por ella que aquellas bandas que sí la tienen. Por lo menos la imagen es algo que puede descartarse y cambiarse por completo. <<

[214] El genial periodista musical Simon Price acuñó este término para referirse a las chaquetas largas que llevan los guitarristas de las grandes bandas justo después de haber conseguido la fama. Ahora que has oído esta expresión las verás por todas partes. <<

[215] Y si sabes fingir que eres auténtico, tendrás el éxito asegurado (parafraseando al productor Sam Goldwyn). <<

[216] De hecho, ese rumor me lo inventé yo. <<

[217] Bueno, técnicamente los dos éramos vírgenes. Y, como íbamos a un colegio solo de chicos, la cosa seguiría así durante bastante tiempo. Pero ahora los dos ya lo hemos hecho. Con otra gente, quiero decir. No uno con el otro (a pesar de mis intentos). <<

[218] Y parece que también se hacían pipí encima. <<

[219] Baile que surge del pogo y en el que se mueven brazos y piernas vigorosamente. (N. de la T.) <<

[220] La gente empieza a apelotonarse. (N. de la T.) <<

[221] Parece que estén machacando uvas. (N. de la T.) <<

[222] No te preocupes, en cuanto conocí a Slayer se me pasó lo de Nirvana. Todavía no se me ha pasado lo de Slayer. <<

[223] Tengo el cuello grueso pero soy flacucho. Qué más da, de todos modos las camisas de vestir no son lo más heavy metal del mundo. A menos que estén hechas de metal. Y entonces serían una armadura. Y eso ya se compra en otro tipo de tienda. <<

[224] Sí, utilizo esa expresión. Y también «disco», «garito» y «tronco». <<

[225] Ajá. Has oído bien, estoy casado. Conseguí engañar a una mujer para que me encontrara atractivo y legalicé la situación antes de que cambiara de idea. Aunque follamos con otra gente, porque idiotas no somos. <<

[226] Si estuvo solo o no esos cinco minutos es algo que no sé. <<

[227] Mi primer tatuaje es una ilustración sacada de su disco de 1993, *Chaos AD*. Sus líneas densas y serpenteantes pusieron a prueba la vista del tatuador. En mi siguiente visita ya llevaba gafas... <<

[228] Sin tener la sensación de que apuestas por el equipo perdedor. Ah, y sin la ventaja de que las entradas sean baratas. Cuantas más vueltas le doy, más cuenta me doy de lo poco acertada que es esta analogía. <<

[229] Y se ha quedado sin campo porque ha sido pasto de las llamas. Y después se ha descubierto que se había construido con huesos de niños. Y amianto. Y que la mano de obra eran esclavos. <<

[230] ¡SIÉNTATE, LARS! <<

[231] Un ejemplo personal reciente es el grupo de *powerviolence* californiano Nails. Me compré su primer disco poco después de que saliera y me flipó su potencia. Me recordaban a un grupo alemán llamado Acme al que solía escuchar en los noventa. Me los apañé para verlos en su primer concierto londinense: solo dos personas disfrutamos a tope del concierto, lo que me hizo sentir que había descubierto algo, un secreto que nadie más conocía. La semana pasada (mientras escribo esto) salieron en el puto *The Guardian* promocionando su tercer álbum. Se acabó lo que se daba. <<

[232] La letra de *Through the Never* parece una conversación entre fumetas adolescentes: «Eh, tío... ¿Alguna vez has pensado en lo grande que es el Universo?». Por desgracia, serían capaces de superarse a sí mismos más adelante... La letra de *Frantic* es todavía peor. Mala de verdad. <<

[233] «¿Os gusta el *heavy*? ¡Pues ‘Tallica os da todo el heavy que queráis y más, peña!». Así suele presentar Hetfield esta canción cuando la tocan en directo. Ojalá que no lo hiciera. <<

[234] Por contextualizar la cifra: Motörhead vendió en toda su carrera quince millones de discos. EN TOTAL. <<

[235] Como este autor. Me flipan. Fueron la droga iniciática que me llevó al heavy metal. Gracias a ellos descubrí sonidos hasta entonces desconocidos e inicié mi descenso a las profundidades de la música extrema. Al principio, los temas eran demasiado potentes para mis desacostumbrados oídos. Pero insistí.
<<

[236] SIÉNTATE, LARS. <<

[237] Digo yo que será por adicción al sexo, ¿no? Que yo sepa nunca se ha drogado. Estoy especulando, ya lo sé, pero mi teoría mola bastante, ¿no? <<

[238] ... antes de que decidiera que elevar a los músicos que me gustaban a la categoría de ídolos era un modo bastante patético de determinar quién era un ídolo y quién no. Ahora me decanto más por los anarquistas revolucionarios o por cualquiera que tenga más aguante que yo bebiendo. Y ya os digo que hay muy poca gente que pueda beber más que yo. O sea que yo tendría que ser vuestro ídolo. ¿A QUE SÍ? ¡BEBED CONMIGO, MALDITOS! ¡DADME ESE GUSTO! <<

[239] Anda, pero si se me olvidaba que eso ya lo han hecho. Y el disco se llama *Lulu*. <<

[240] Seguro que Robin Williams tenía un ojete superpeludo. <<

[241] No confundir con el de Miles Davis. <<

[242] Soulfly es un nombre feísimo. Paradójicamente, en esa época Max se metía bastante con el nombre de «Sepultura» porque se ve que conocieron a Pelé y este les dijo que era una chorrada de nombre. Qué típico hacer eso. Es un nombre heavy metal. Me recuerda a cuando Lars repudió el thrash y se negaba incluso a utilizar la palabra heavy en favor de *hard rock*. <<

[243] Bueno, si eres Faith No More o Satyricon, olvida lo que acabo de decir y toca solo tus grandes éxitos, gracias. <<

[244] Vaya mierda de sitio. Si has estado alguna vez en uno, eres un puto gilipollas. Y si has llevado a tus hijos, mereces que los servicios sociales te quiten la custodia. <<

[245] ¿Cómo que «caído en desgracia»? Bueno, sí, Slipknot se metió con él, Slayer se enfadó porque los abandonó para marcharse con Metallica y Metallica dice que se curró poquísimo la producción de *Death Magnetic*, que como mucho es su sexto mejor álbum. <<

[246] Algo imposible de decir en inglés sin perder la dignidad. <<

[247] Casi escribo «Bring the Noize». Es lo que pasa cuando llevas todo el día documentándote sobre Slade y su influencia en el heavy metal... De hecho estoy convencido de que un *mash-up* de *Bring the Noise* y *Cum Feel the Noize* sería lo más. <<

[248] Curiosidad: Chuck D me firmó un autógrafo en la chupa tejana en un bolo de 2012. Y también escribió «BRING THE NOISE!», lo que me hizo muy feliz. Por desgracia se fue borrando con el paso del tiempo y tuve que dibujar el logo de Minor Threat encima. <<

[249] Un pedo, vaya. <<

[250] Korn, con ese nombre mal escrito y absurdo, había abierto la veda de los nombres raros de grupos. Todo muy KERAZY. <<

[251] Todavía me sigue desconcertando una conversación que tuve con un fan de Limp Bizkit en el festival de Reading. «¿Vas a ver a Limp Bizkit?». «Pues no, no me gustan». «Bueno, eso es que no los has escuchado». «Sí que los he escuchado. Todo el álbum, de hecho». «No, entonces es que no los has escuchado». <<

[252] «¿Y entonces para qué sirve su música?», me preguntó Jez, el bajista de mi grupo. <<

[253] *Roots* significa «raíces». (N. de la T.) <<

[254] Diamantes en una charca. Qué metáfora más curiosa se me acaba de ocurrir. ¿Qué pasa, que no te gusta? Pues te aguantas. Es mi metáfora y hago con ella lo que me da la gana. <<

[255] Y a pesar también de que la música de Linkin Park pareciera creada por ordenadores que quisieran convertirnos en sus esclavos cúborg. <<

[256] Me dijeron una vez que pedir una pizza vegetariana no era nada rock and roll. Le pregunté al soplapollas en cuestión si le sonaba de algo Black Sabbath y su bajista y letrista Geezer Butler, vegano desde los años sesenta (resultó que sí). <<

[257] Ni bebo | ni follo. (N. de la T.) <<

[258] Por cierto, América, a ver si nos relajamos un poquito con las restricciones con el alcohol. Que es más fácil comprar un puto lanzamisiles que pedir una birra en algunos sitios. <<

[259] Como soy humorista, vegano y el black metal es mi género favorito, mucha gente ha dado por sentado que yo estoy detrás de los gags de la parodia *Vegan Black Metal Chef*. Que conste en acta que no solo el personaje de *Vegan Black Metal Chef* no soy yo, sino que me tomo el black metal muy, pero que muy en serio y nunca haría nada tan deprimente que mancillara su sagrado nombre. En serio, que le den al tío ese. <<

[260] «RECHAZA LA FALSEDAD ANTROPOCÉNTRICA». (N. de la T.) <<

[261] He tenido que buscar cómo se deletrea Massachusetts. Fíjate en la palabra. ¿A que es tope de rara? <<

[262] ¡Guay! ¡La mía también! ¡Normal que me gustéis tanto! <<

[263] Mi antiguo grupo de hardcore, SunStarvedDay, teloneó a Botch en Londres. Hay un vídeo del concierto en Internet: tengo la melena a medio crecer después de haberme rapado el pelo. Fue muy mala idea: tengo la cara muy afilada y con el pelo rapado parezco un nazi. El concierto estuvo bastante bien, teniendo en cuenta que había habido muchos cambios en la formación del grupo y que teníamos un batería con problemas de control de la ira y un sentido del ritmo inexistente. Una combinación explosiva. <<

[264] Bueno, un poquito heavies. <<

[265] Como si fuéramos zoólogos o algo así. <<

[266] Como en *Matrix*. O como en una suma muy complicada. <<

[267] Espero que eso te ayude. <<

[268] Es una de sus letras. Y puede que también una metáfora. <<

[269] Que tenía tanto éxito en el círculo metalero alternativo que hasta el grupo yihadista se puso ese nombre por ellos. <<

[270] A los metaleros les encanta Abba, por cierto. <<

[271] No digo que sea hípster, pero lleva barba, vive en Brooklyn y da clases sobre *Magick*. <<

[272] Partido de la Independencia del Reino Unido, contrario al Tratado de Maastricht y a la adopción del euro. (N. de la T.) <<

[273] El heavy metal y los Monty Python van de la mano. Más de una vez la gente se ha arrancado a cantar la canción de los filósofos en la cola de un concierto. <<

[274] Aunque las fotografías tardaban LA PUTA VIDA en descargarse. Iban línea por línea y estaban en blanco y negro. Y luego tenías que ir las a buscar a la tienda. Qué tiempos aquellos. <<

[275] Vendría a ser el equivalente metalero a tener a Leonardo da Vinci haciendo tiras cómicas para el periódico. <<

[276] Que conste que no es una crítica. Soy igual de nostálgico que tú, créeme.
<<

[277] Especialmente si tocaran una versión de *London Dungeon* de los Misfits.
En Londres. <<

[278] Y de darme cuenta de que sería poco más que un bebé (para nada mi tipo). <<

[279] Hot Rocks, en Sutton. Era genial. Una especie de cueva de Alí Babá del heavy metal y del *rock* alternativo. El tipo que trabajaba allí, Fat Matt, era muy peculiar (se parecía al personaje de la tienda de cómics de *Los Simpson*, para entendernos). Siempre me desconcertaba que le encantara Sepultura pero no Pantera. Para mi yo de dieciséis años eran el yin y el yang del metal extremo, y si te gustaba uno, por fuerza tenía que encantarte el otro. Muchos años después demostró ser mucho más metal de lo que yo pensaba: murió aplastado por un helicóptero. <<

[280] Aunque, mientras escribo esto, estoy escuchando ese álbum en Spotify, porque es muy temprano, llevo auriculares y es más fácil escuchar música en el portátil. <<

[281] Bisutería en mis mamas. (N. de la T.) <<

[282] El nombre del grupo significa «restos de un naufragio». (N. de la T.) <<