

THE COSTELLO SHOW FEATURING MACMANUS

Rock de Lux, Núm. 52, mayo, 1989, pgs. 6-9.

Menos que cero, la novela de Bret Easton Ellis que toma su título de la primera canción que sacó Elvis Costello, comienza con Clay, el protagonista, que llega a su casa para pasar unas vacaciones. Entra en su habitación y mira con precaución el póster que está en la pared encima de su cama. Es el póster de **Trust**, el quinto elepé de Costello. Suspira con alivio o cansancio: no ha cambiado. “Elvis mira hacia la ventana con esa sonrisa irónica y torcida en los labios. La palabra “Confianza” revolotea por encima de su cabeza, y sus gafas de sol, un cristal rojo, el otro azul, están caídas hacia la punta de su nariz, de modo que se le ven los ojos que están ligeramente desviados.”

Ahora, acaba de aparecer **Spike The Beloved Entertainer**; en su portada, la cara de Costello, dividida nítidamente en dos mitades, una pintada de negro, la otra de blanco, mira con la expresión de quien se está burlando del mundo. Un clavo pende sobre ella. (“Poca gente ha pensado –dice Costello– que *Spike* es también un verbo”. Y el título del elepé entonces, si se lee todo seguido, ordena que atravesemos con un pincho al querido *entertainer*.)

Puestos todos sus elepés, uno junto a otro como en la página de al lado, aún hay que soportar más miradas maliciosas: desde arriba de sus piernas torcidas en **My Aim is True**, redoblada por la de la cámara en **This Year's Model**, de reojo en **Punch the Clock**, desde debajo de su corona real en **King of America**. “A veces casi me siento como si fuera simplemente un ser humano” –decía en *Lipstick Vogue*–, y parece como si Costello se haya metido en la piel de ese dios bonachón y displicente, con melena y barba blanca, que en *God's Comic* lee una novela de Bret Easton Ellis mientras mira la televisión y, entre triste y molesto, piensa que más valdría haber dejado el mundo para los monos.

Spike, en cualquier caso, es el disco en que Costello demuestra que puede hacer ya lo que quiera. Todo le está permitido porque se ha convertido en un clásico. Incluso molestarnos con sus aires de suficiencia o con sus amenazas: “Voy a hacerte temer hasta los sueños que sueñas” (*Stalin Malone*).

Al comienzo, en 1977, quizá él no se sentía tan seguro y por eso aparecía con las piernas torcidas (“Mi cabeza gira como una peonza y mis piernas tiemblan / Este baile de paso de oca no me deja oírme pensar” –*Radio Sweetheart*), atacando con furia y rabia sus canciones, como el punk que le era contemporáneo. Pero, “Alison, my aim is true”, su intención era auténtica, apuntaba con tino, su empresa estaba clara: como todos los grandes artistas de la vanguardia moderna lo que pretendía

era reescribir la historia de su arte, y a eso ha dedicado los doce años que van desde que apareció *My Aim is True*.

Todos los revivalismos que se han producido en la década de los ochenta, parecen partir de la base de que la música pop ha agotado todas sus posibilidades y ya no cabe más que, entre la nostalgia de los buenos tiempos que nunca volverán y la adoración por ellos, repetir una historia acabada. La búsqueda de gemas escondidas –en los garajes o los trasteros– no es más que otra versión de este revival de espíritu posmoderno. La empresa de Elvis Costello, sin embargo, ha sido de índole distinta, porque para él la historia de la música pop no ha terminado. Volver a Abba, el soul de Stax, el country o los standards de Tin Pan Alley de forma explícita como ha hecho en algunos discos –y lo comento en otra página–, o a todas las fuentes primarias de la música pop en cualquiera de ellos, ha sido su forma de ahondar la tradición y, a la vez, hacer música costelliana.

Costello es, además, un cantautor que cuida las letras de sus canciones. Hasta *Punch the Clock* no aparecieron publicadas en sus discos y parece que él hasta ese disco no quiso hacerlo (tampoco los Beatles las publicaron hasta el *Sgt. Pepper*). Pero vale la pena hacer el esfuerzo de atravesar la barrera del inglés nada elemental que utiliza y de su tremendo acento de Liverpool porque en sus canciones hay imágenes enigmáticas: “Una mariposa bebe las lágrimas de una tortuga, pero ¿cómo sabes que realmente las necesita?” (*Deep Dark Truthful Mirror*), o dylanianas: “El autoestopista legendario dice que sabe dónde está el asunto / Ahora preferiría ir a España o algo así / Con su biblia de dos tonos y sus curiosos cigarrillos / Su crema solar y sus castañuelas” (*Waiting for the End of the World*).

Fue un tópico decir que tiene canciones llenas de misoginia (como *Girls Talk*, “Hay cosas que no puedes tapar con lápiz de labios y polvos”, que, lo que es no tener sentido del ridículo, la cantó Linda Ronstadt). Pero éstas sólo eran una cara de las descripciones despiadadas de la miseria de las relaciones entre las personas, a las que se dedican muchas de sus canciones. Un ejemplo es estos tres versos cáusticos: “No puedo acostarme ni una vez más en esta cama, me quema la piel / Puedes coger todas las cosas verdaderas que me has dicho / Y ponerlas en la cabeza de un alfiler” (*Poor Napoleon*). Pero sobre todo esa pieza perfecta que es *Indoor Fireworks* (que, dicho sea de paso, grabó Nick Lowe antes que él). En *Indoor Fireworks* una pareja, él y ella, con años de vida juntos, hastiados, pero buscando aún el consuelo de las pequeñas alegrías en común: no parece que se pueda sacar gran cosa de un asunto tan manido. Sin embargo, Costello aún encuentra cómo dar una vuelta más de tuerca con ironía implacable así: “Los fuegos artificiales de casa / aún pueden quemar tus dedos / No son tan espectaculares / No explotan en el cielo / Pero pueden deslumbrar o deleitar / O hacer saltar una lágrima / Cuando el humo entra en tus ojos”; y, por si el doble sentido pudiera escaparse, la confesión

final: “Es el momento de decir la verdad / Estas cosas hay que afrontarlas / Mi mecha se está apagando / Y toda esta pólvora se va a desperdiciar”.

Costello no sólo está preocupado por esta miseria del ámbito de lo privado, por el fascismo emocional (“Y es el daño que hacemos sin saberlo, / Las palabras que no decimos, lo que me da más miedo” –*Accidents will happen*), también es un cantante protesta: como tal se presentó en *Live Aid* a cantar *All you Need is Love*, y, aunque tenga sus dudas sobre que alguien le preste atención (“Están tan cansados de disparar a los cantantes protesta / Que casi ni nos mencionan” –*Tokyo Storm Warning*), ha jurado en su último disco que esperará todo el tiempo que sea necesario para poder pisotear con fuerza toda la porquería y hundirla en la tumba de Margaret Thatcher (*Tramp the Dirt Down*), y le dio en su momento una canción a Robert Wyatt sobre la guerra de las Malvinas (*Shipbuilding*).

Músico prolífico, espejo de las relaciones personal (“Algún día tendrás que afrontar / un espejo, profundo y oscuro, que dice la verdad” –*Deep Dark Truthfull Mirror*), o cantante protesta, Costello no deja de sorprenderme, ya sea rey, bufón, impostor, uno de los hermanos cobardes o, simplemente, Declan Patrick Aloysius MacManus, nombre que su padre trompetista le puso en 1955 y que no podía presagiar nada bueno.

DISCOGRAFÍA DE LOS COSTELLOS

My Aim is True (*Stiff, 1977*). El comienzo. Un puñado de canciones cantadas con furia. Hay mofa en las letras, guitarras arañadas, y ritmos sincopados: lo mismo que el punk que le es contemporáneo. Sólo que, en vez de acabar con el rock, lo que Costello pretende es ahondar su tradición. Aún sin los Attractions, le acompaña el grupo americano Clover.

This Year's Model (*Radar, 1978*). El encuentro de Costello con una verdadera banda. En este disco se forja un sonido –que debe mucho a los teclados de Steve Nave– que va a identificar por algún tiempo a Costello. Canciones rabiosas, misóginas, contra la prensa y las casas de discos. Celebrado por la crítica como el mejor disco de Costello..., hasta que hizo el siguiente.

Live at The Mocambo (*CBS, 1978*) Disco promocional editado en Canadá por Columbia-CBS sin el consentimiento de Costello. No es un pirata. El sonido es bueno y captura la manera directa y rápida con que tocaban en esa fecha. Las canciones pertenecen a los dos primeros elepés, con excepción de *Radio, Radio*, que salió en la edición americana del segundo, pero no en la española.

Armed Forces (*Radar, 1979*). Primero se tituló *Emotional Fascism*, y, como el título definitivo no es muy diferente, trata de eso, del fascismo que impregna las

relaciones entre las personas, y entre éstas y las instituciones. *Oliver's Army* es la obra maestra, y la música bucea en la historia del pop y excava esa mina de los setenta que fue Abba.

Get Happy!! (*F-Beat, 1980*). Nada menos que veinte canciones. Ahora es el soul el que se hace costelliano o viceversa. Una versión de un tema de Sam & Dave para que las cosas queden claras y otra de los Merseybeats para que no se diga que no sabe quién fue soul antes que él. El hombre se siente feliz.

Taking Liberties (*CBS, recopilatorio, 1980*) Costello ha sacado canciones no incluidas en ningún LP en singles de regalo y caras B de singles y maxis. Se cuentan hasta seis versiones distintas de *Watching the Detectives*, editada en uno u otro formato. Pero, además, ha publicado un EP con *Dr. Luther's Assistant, Ghost Train, New Amsterdam* y, sobre todo, *Just A Memory*, esencial para entender lo que va a hacer después. Este LP recopilatorio, editado en USA, recoge parte de todo ello.

Ten Bloody Marys and Ten How's Your Fathers (*cassette F-Beat, recopilatorio, 1980, reeditada como LP por Imp Records*). La versión inglesa del elepé americano de rarezas y caras B. Los dos elepés no son idénticos: el americano lleva *Sunday's Best, Night Rally* y *Chelsea*, que no están en el inglés, y éste lleva en su lugar *Radio, Radio, Watching the Detectives* y, sobre todo, (*What's so funny about*) *Peace, Love and Understanding*, que había aparecido antes en un single acreditado a Nick Lowe and His Sound.

Trust (*F-Beat, 1981*). Costello en Tin Pan Alley. Lo que anunciaba *Just a Memory* extendido a todo un elepé. Nick Lowe, como hasta este disco, en la producción. Impagable la foto de la hoja interior en la que Costello, respaldado por una orquesta, se balancea como un crooner. Canciones impecables como *Watch Your Step, Shot with His Own Gun, New Lace Sleeves* (o como cualquier otra...).

Almost Blue (*F-Beat, 1981*). El album country. En 1977, Costello ya había compuesto una canción country, *Stranger in the house*, y la había grabado con Clover. Podía pues haber llenado todo un elepé transcribiendo a su manera esa herencia que está en la base del rock. Sin embargo, prefiere en esta ocasión llamar de nuevo a John McFee y su pedal steel, y, con sus Attractions, bajar al infierno de Nashville. Un elepé de versiones presidido por el espíritu de Hank Williams y Gram Parsons. *Hot Burrito No. 1*, rebautizada como *I'm your Toy*, es la cumbre, sobre todo en la versión en maxi con la Royal Philharmonic Orquesta.

Imperial Bedroom (*F-Beat, 1982*) "Intentaba alejarme de mantener el mismo estilo vocal en todo el disco, el de un hombre torturado por su arte; de manera que he ido al extremo opuesto y he usado voces superpuestas y estilos en conflicto entre sí." La producción más compleja hasta el año de su aparición. Geoff Emerick, que fue ayudante de George Martin, el productor de The Beatles, en los mandos.

Hay un doble LP de promoción de éste, *A Conversation with Elvis Costello*, en el que, antes de cada canción explica cómo está compuesta y producida.

Punch the Clock (*F-Beat*, 1983) De nuevo, cambio de productor: Langer & Winstanley han conseguido hacer entrar en el mercado americano cosas tan inequívocamente británicas como Madness y Dexys. De estos últimos se traen a los TKO Horns, sección de viento brillante donde las haya. Chet Baker toca la trompeta en *Shipbuilding*, la canción que Costello dedica a la guerra de las Malvinas. Por primera vez, se incluyen los textos de las canciones.

Goodbye Cruel World (*F-Beat*, 1984) La continuación natural del anterior. Los mismos productores. Un disco en tono menor en el que destacan dos piezas soul, una al comienzo de cada cara: *The Only Flame in Town*, cantada a dúo con Daryl Hall, y *I Wanna Be Loved*.

King of America (*F-Beat*, 1986). Acreditado a *The Costello Show*. El bufón Costello y el rey Elvis dejan paso a la persona Declan Aloysius MacManus, que se corona Rey de América, o de cómo quitarse la máscara para descubrir todo un baile de máscaras. El encuentro de MacManus con T-Bone Burnett –los hermanos cobardes– marca este disco, el más americano. No contento con coronarse, se atreve a sacar en single *Don't Let Me Be Misunderstood*, y a llamar para que toque con él a James Burton como si fuera el otro Elvis.

Blood & Chocolate (*Demon*, 1986). La vuelta de Nick Lowe a la producción. Sin dar respiro, el mismo año que el anterior, otro aluvión de canciones, éstas brutales. Un LP que Costello ha calificado de “clautrofóbico”, y en el que mezcla sus máscaras: canta como Napoleon Dynamite y las canciones están todas compuestas por MacManus, excepto una por Costello (!). Dos canciones sobresalientes: la dylaniana *Tokyo Storm Warning*, y *I Want You*, cuya letra lleva hasta la náusea el típico *I love you, I need you, I want you*.

Out of our Idiot (*Demon*, recopilatorio, 1987). Acreditado a Varios artistas. Nueva recopilación de rarezas, aún más raras ahora al haber aparecido bajo varios nombres. Lo mejor, las versiones de *From Head to Toe* y *Baby It's You*, ésta última a dúo con Nick Lowe.

Spike (*WEA*, 1989). Costello como clásico.

COSTELLO EN OTRAS VOCES

Carlene Carter, *Radio Sweetheart*. [En *Carlene Carter*, 1978]

Dave Edmunds, *Girls Talk*. [En *Repeat when Necessary*, 1979]

- Guana Batz, *Radio Sweetheart*. [En **Loan Sharks**, 1987]
- Billy Bremmer, *Shatterproof*. [En un single, 1984]
- George Jones, *Stranger in the House*. [En **My Very Special Guests**, 1980]
- Marti Jones, *The Element within Her*. [En **Unsophisticated Time**, 1985]
- Marti Jones, *Just a Memory*. [En **Match Game**, 1986]
- Nick Lowe, *Indoor Fireworks*. [En **The Rose of England**, 1985]
- Paul McCartney, *Back on my Feet*. [Cara B de un single de **All the best**, 1987]
- Steve Nieve, *Ghost Train*. [En **Playboy**, 1987]
- Roy Orbison, *The Comedians*. [En **Mystery Girl**, 1989]
- Linda Ronstadt, *Alison*. [En **Living in the USA**, 1978]
- Linda Ronstadt, *Party Girl*. [En **Mad Love**, 1980]
- Linda Ronstadt, *Girls Talk* [En **Mad Love**, 1980]
- Linda Ronstadt, *Talking in the Dark* [En **Mad Love**, 1980]
- Shakin' Piramids, *Just a Memory*. [En **Celt & Cobras**, 1982]
- Rachel Sweet, *Stranger in the House*. [En **Fool Around**, 1978]
- 'Til Tuesday, *The Other End (of the Telescope)* [En **Everything's Different Now**, 1989]
- Robert Wyatt, *Shipbuilding*. [En un maxi, 1982]

NOMBRES DE COSTELLO

Elvis Costello

Elvis Costello & The Attractions

Elvis Costello & The Confederates

The Costello Show featuring Confederates

The Costello Show featuring The Attractions

The Coward Brothers

Napoleon Dynamite & The Royal Guard

Eamonn Singer

The Emotional Toothpaste

The Hungry Years

The Imposter

The Little Hands of Concrete

Nick Lowe & His Sound

MacManus Gang

Declan Patrick Aloysius MacManus

ALGUNAS CANCIONES NO RECOGIDAS EN LP Y OTRAS RAREZAS

Como Elvis Costello & The Attractions:

- *Blame it on Cain*. Cara B del single de 1977 *Watching the Detectives*.
- *Neat, Neat, Neat* (Damned). Cara B del single de 1978 *Stranger in the House*.
- *Your Angel Steps Out of Heaven* (J. Ripley). Cara B del single de 1981 *Good Year for the Roses*.
- *Psycho* (L. Payne). Cara B del single de 1981 *Sweet Dreams*.
- Single de 1982. Cara A: *I'm Your Toy* (Ethridge/Parsons) con The Royal Philharmonic Orchestra. Cara B: *Cry, cry, cry / Wondering*.
- Maxi de 1982. Cara A: *I'm Your Toy* (Ethridge/Parsons) con The Royal Philharmonic Orchestra. Cara B: *My Shoes Keep Walking Back to You* (Ross/Wills) / *Blues Keep Calling* (J. Martin) / *Honky Tonk Girl* (L. Lynn).
- *Big Sister*. Cara B del single de 1982 *You little fool*.
- Single de 1982. *Party, Party / Imperial Bedroom*.

– *The World of Broken Heart* (Pomus/Shuman). Cara B del single de 1982 *From Head to Toe*.

– *Night Time*. Cara B del maxi de 1983 *Everyday I Write the Book*.

– *Many Rivers to Cross* (J. Cliff). En el LP de 1987 de varios artistas *Live For Ireland*.

Como The Imposter:

– Single de 1983 *Pills and Soap* (The Imposter) / *Pills and Soap (Extended version)* (The Imposter).

– Single de 1984 *Peace in Our Time* (Imposter) / *Withered and Died* (R. Thompson).

Como The Coward Brothers:

– *They'll Never Take Her Love From Me* (L. Payne). Cara B del single de 1985 *The People's Limousine*.

Como MacManus Gang:

– Single de 1987 *A Town Called Big Nothing*.

Como Elvis Costello:

– *You're No Good* (C. Ballard). Cara B del single de 1989 *Veronica*.

– *The Room Nobody Lives In / Coal Train Robbers*. Cara B del maxi de 1989 *Veronica*.

Otras cosas:

– Hay un doble pirata de 1979 con el título *50.000.000 Elvis Fans Can't Be Wrong*, que lleva maquetas.

– En 1983 grabó para una cadena de televisión americana *It Don't Mean A Think If It Ain't Got That Swing* con Tony Bennett y la orquesta de Count Basie.

– Piezas instrumentales en la banda sonora de *The Courier*, 1988.

MUJER EN SU VOLCÁN. ALBUM DE IMÁGENES.

Rock de Lux, Núm. 60, enero, 1990, pgs., 59-60.

Anita Baker es un río, ancho y caudaloso, que discurre sereno, consciente de su potencia: cuando canta, te envuelve y quieres dejarte arrastrar. Rickie es un volcán.

No parece que tenga mucha importancia saber que Rickie nació en 1954 en Chicago, esa ciudad de la que Randy Newman dijo que era demasiado áspera para mí y para ti, chica mala, y que más valía dejársela a los esquimales. Poco tiempo debió pasar allí ya que sus padres llevaban esa vida errante de cómicos y músicos que, apenas recalán en una ciudad, ya han de partir hacia la próxima. Rickie cogió su primera guitarra a los ocho años, y, niña feúcha y desgarbada, encontró en su habilidad para la música el refugio en que resguardarse de la hostilidad con que se sentía recibida en cada colegio nuevo al que la llevaba el vagabundeo de sus padres. Pero, si Chicago es sólo un dato en su partida de nacimiento, Los Angeles es la primera ciudad a la que se va a quedar ligada. Allí se apea a los diecinueve años y vive otra bohemia: camarera y cantante de bar en bar, de club en club, sentándose al piano para cantar noche tras noche. En 1977 está cantando en un garito –quizá como ese Danny’s All Star Joint que da título a una de las canciones de su primer elepé– en el que apenas caben treinta personas y que no suele llenarse. “Mientras más tiempo se pasa en el infierno –dirá Rickie años después–, más difícil parece salir de él.” Pero alguien le canta a Lowell George por teléfono *Easy Money* y éste decide incluirla en su elepé sin Little Feat ***Thanks I’ll Eat It Here***; la historia parece sacada de cualquier biopic: la canción llama la atención de un A&R de la Warner y Rickie se encuentra, casi sin tiempo para tomar aliento, con un contrato con una compañía poderosa, la tribu de Los Angeles rodeándola para grabar su primer disco, un éxito en las listas (*Chuk E.’s in Love*) y ventas millonarias.

En la contraportada de ***Blue Valentine***, Rickie, de espaldas, está apoyada en la capota reluciente de un coche sobre la que se refleja el neon, Open 24 hours, de un tugurio. Tom Waits se inclina sobre ella, acorralándola con su mirada canalla. Se han conocido en 1977 en el motel Tropicana del bulevar Santa Monica y, juntos, viven días de vino y rosas. A Rickie le ha faltado ser negra para cantar y vivir como una Billie Holiday; Tom Waits tiene la voz cavernosa del borracho impenitente y ese andar vacilante de últimas horas de la noche, cuando los compañeros de

cogorza ya se han retirado y uno no sabe si imitarles porque hace tiempo que olvidó el camino de vuelta a casa. (Para cerrar su primer disco, Rickie dedica doce compases a esta soledad nocturna en esa miniatura que es *After Hours*.) Su encuentro parecía predeterminado, pero también su ruptura, que, sin remedio, tendrá que ser melodramática. Tom Waits encontrará a Kathleen Brennan en los estudios de Coppola con quien hará una película del corazón. Rickie traga sus lágrimas cantando: “¡oh, él es un tipo con suerte! / no se preocupa por mí / cuando me he ido. [...] solía caminar conmigo, / solía hablarme, / ya ves, teníamos esos secretos / que ningún otro puede oír [...] porque hice algo necio / de verdad, de verdad algo estúpido / le dije que le amaba [...] lloraré un rato / pero cuando me despierte / mañana es un nuevo día / yo soy un tipo con suerte / ¡eh! yo soy un tipo con suerte / de verdad, de verdad con suerte / ¡eh! yo soy un tipo con suerte” (*A Lucky Guy*).

Rickie podía haber sido una cantante de jazz, pero las convenciones rígidas siempre la han horrorizado y Rickie piensa que el jazz se ha convertido en su contrario: una rutina, un número, el mismo formato repetido hasta la náusea, un asunto que tiene el olor a moho de lo encerrado. Ella guarda el sentimiento del jazz y no sus estereotipos. Teje las canciones sobre rupturas, fracturas, tempos que se rompen, cambios de ritmo, cambios de tonalidad. Como un volcán que un momento está en calma y al siguiente se ve cómo la lava borbotea; siempre hay fuego y presión desde abajo; de repente, un estallido y, luego, la música se derrama. ***Girl at her volcano***, que ahora está en el medio de su discografía, tiene ese aspecto de objeto entrañable del que uno puede disponer para hacer un regalo cuando la ocasión lo merezca porque es también un regalo de Rickie (“¡Oh, esas cosas que crecen a partir de / las cosas que damos!” –*Skeletons*). Rickie en sus momentos más personales, íntimos. Ahí están las baladas de jazz en las que se hace patente el sentido de la interpretación de los standard en la recreación que una intérprete exhuberante como Rickie puede hacer de lo mil veces oído (*My Funny Valentine*) o el rescate de lo que no debe perderse (*Lush Life*). Y está también la canción que le dio Tom Waits –en la que su voz tiembla al cantar “the heart it has been broken”–, y *Under the Boardwalk* o el *Walk Away, Renée* de Left Banke. Todo ello envuelto en el formato por excelencia del jazz clásico: el EP de diez pulgadas que, cuando uno lo coge, parece hecho a la medida de la mano.

Al comienzo, en los bares de Los Angeles, Rickie más que cantar, recitaba. “Una canción es una manera de decorar, de dibujar un texto”. La tradición del recitado de los poetas de la generación beat entremezclada con el scat, el canto como pedazos de sonidos intermitentes, el be bop y el rhythm’n’blues son la base más evidente del estilo de Rickie. Pero hay más cosas, al menos si uno confía en lo que

la propia Rickie deja entrever. En *Pirates*, su mejor disco, aparecen, como en cualquier otro de sus discos, personajes que pueblan sus canciones: unos, de los que sólo se dice su nombre propio (Johnny the King, Eddie, Louie, Zero, Bird, Woody, Dutch, Joey); otros, que son referencias: Johnny Johnson (acompañado de Edgar Allan Poe en *Traces of the Western Slopes*) o Frankie Valli. No cabe duda de que Rickie debe de haber escuchado muchas veces de niña el falsete estratosférico de Frankie Valli y haberlo acoplado en su cabeza al piano de Johnny Johnson. Presencias del momento de creación del rock'n'roll, pero también cosas más refinadas: Randy Newman toca en su primer disco –Rickie le devolverá la visita en *Trouble in Paradise*–, Donald Fagen en *Pirates* y Walter Becker ha producido su último disco *Flying Cowboys*; Steely Dan y la tribu de Los Angeles adoptó a la vagabunda Rickie y le ha dado a menudo a su música prensada el pulido final.

En 1983 –es el año de *Girl at Her Volcano*– Rickie se va a vivir a París. Como una bohemia fuera de época, como si fuera de la generación beat, siente la fascinación de París. *The Magazine*, el disco que aparece al año siguiente, lleva entre sus páginas la estampa más explícitamente parisina: *Theme for the Pope*. Boris Bergman, el letrista habitual de Alain Bashung, le ha traducido la letra al francés y la canta a dúo con ella sobre un fondo de acordeón y mandolinas. El disco se cierra con la expresión de un sentimiento de inquietud: “Tengo esta sensación / Una bestia extraña va a aparecer en nuestro camino” (*The Weird Beast*). Rickie parece estar menos desgarrada, el volcán apenas se agita, pero el disco en su conjunto deja un regusto de tristeza. Habrán de pasar cinco años hasta que sus enamorados –con Rickie no se puede usar otra palabra, no hay otra relación posible– podamos tener otro disco suyo entre las manos.

Su último disco parece empezar dos veces: la primera canción de la cara A, *The Horses* y la primera canción de la cara B, *Flying Cowboys*, que da título al elepé, concluyen con el mismo verso: “Cuando era joven / era una salvaje”. Algo ha quedado atrás, terminado. Rickie sale de excursión por la frontera mexicana, se acerca al reggae y recuerda a Gerry & the Pacemakers cantando su éxito de 1964 *Don't Let The Sun Catch You Crying*. O coge una guitarra elemental y hace que la siga renqueando, ronca y agotada, repitiendo la misma línea mientras ella sube al tren fantasma: “Bueno, decidí coger el autobús / eran las 6:05 / porque difícilmente podía caminar / de hecho, estaba apenas viva” (*Ghost Train*). El acabado perfilado y elegante que le ha dado al disco Walter Becker poco puede hacer para ocultar la desesperanza con que Rickie lo cierra: “Quizá quieras otro mundo / uno en el que el cielo no pese tanto [...] mi hermana está enterrada aquí tan hondo / que la oigo cavar mientras duerme [...] a veces cierra sus ojos / y está

fuera en el espacio / en algún lugar mejor que el mundo en que vivimos” (*Atlas’ Marker*). Ya veo, Rickie, que la bestia extraña apareció en el camino.

Para Rickie, mientras espero, quizá ahora más de cinco años, su próximo disco: “Esta ausencia sobrellevada, no puede ser otra cosa que olvido. Intermitentemente, soy infiel. Es la condición para mi supervivencia, porque si no olvidara, moriría. El enamorado que no olvida alguna vez, muere por exceso, fatiga y tensión de memoria” (Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*).

DISCOGRAFÍA

Rickie Lee Jones (*WEA, 1979*)

Un comienzo fulgurante. La manera de ver Rickie el rhytmh’n’blues la lleva a las listas de éxito con *Chuck E.’s In Love*. Escenas nocturnas de las calles y los garitos de la gran ciudad en las letras. En la carretera, como Kerouac, falta la gasolina y la última oportunidad es Texaco.

Pirates (*WEA, 1981*)

Uno de los mejores discos de la década de los ochenta. La portada de Bassai, nostálgica, retrata las posiciones de hombre y mujer en el juego amoroso, como lo hace Rickie en *A Lucky Guy*. Del minueto que es *Skeletons* al aluvión de *Woody And Dutch On The Slow Train To Peking*, un desfile de los personajes y las músicas de Rickie, que no tiene desperdicio.

Girl at Her Volcano (*WEA, 1983*)

Entreacto. Rickie recoge canciones que forman parte de su repertorio habitual en directo, pero que no ha grabado. Unas, propias, y otras, versiones llenas de pasión. *Walk Away, Renée* es mi favorita.

The Magazine (*WEA, 1984*)

Una revista para hojear. Un disco menor que se abre con un preludio para piano solo (*Prelude To Gravity*) y se cierra con una suite (*Rorschachs*). Rickie no está en erupción.

Flying Cowboys (*Geffen, 1989*)

En la portada hay escrito en un sombrero mexicano: “Canto al pie de tu ventana pa’ decirte que te quiero tú a mí no me quieres nada pero yo por ti me muero”.

Tras cinco años de ausencia, un disco con ritmos variados, todos ellos convertidos en Ricky Lee Jones genuino.

HIMNO A ELLA

Rock de Lux, Núm. 66, julio-agosto, 1990, pgs. 52-54.

Ella

Cuenta la leyenda que Chrissie Hynde aterrizó en el Londres agitado por el punk con tres discos en su equipaje: *Fun House* y *Raw Power* de los Stooges y *White Light/White Heat* de la Velvet Underground. En la leyenda no hay constancia, sin embargo, de si calzaba botas, y vestía cuero y camisas con volantes, ni del gesto con que se dirigió a los funcionarios de la aduana; pero me la imagino hosca, enérgica, dispuesta a no dar tregua a quien se le pusiese por delante.

Y es que en el mundo del rock –¿cómo iba a ser de otra manera?– las mujeres sólo parece que puedan ser reconocidas si son fácilmente asimilables a algún arquetipo. Caben arquetipos clásicos –las candidas, p.e.–, o simplemente epidérmicos –las rubias–, e incluso el arquetipo puede degenerar, como ha sucedido no hace mucho, dando lugar a un subgénero en el que la música deja de ser el objeto del comercio –las insumergibles. A Chrissie Hynde, en esta feria de modelos, le ha tocado en suerte la mujer dura, *tough mama*. Nacer en Akron, Ohio, una ciudad en la que parece que el paisaje y la vida está dominado por industrias de automóviles y de neumáticos, ya era un presagio; sobre todo si se tiene la voluntad decidida de no pasarse la vida en la cadena de montaje y lavando los calzoncillos a otro encadenado. Esos discos duros, ásperos, incandescentes, crudos, que ella transportó como su único tesoro, fueron seguramente su sonido de América y su muro de resistencia.

Ella y Pretenders

Música cruda, pues, y chica dura del otro lado del Atlántico en la Inglaterra del punk. En Inglaterra hay, sin embargo, otras tradiciones, que también, en ese momento, están en efervescencia. Ella conoce a Nick Kent, famoso crítico rock, y, por su mediación, comienza a escribir en *New Musical Express*. Pero escribir sobre música sólo puede ser para ella un sustituto de sus deseos: poco tarda en hacerse con una banda de sólidos músicos ingleses con los que combinar sus ideas. Pete Farndon, bajo, Martin Chambers, batería, y, sobre todo, James Honeyman-Scott, guitarra. En una entrevista de 1982, hecha por Ignacio Juliá y publicada en *Rock Especial*, ella dejó bien claro el resultado del encuentro: “Al principio yo hacía música dura, temas como *The Phone Call*, *Tattooed Love Boys* o *The Wait*, ésos eran mis riffs; pero fue Jim el que les dio melodía, con su guitarra. Cuando lo encontré, equilibró, en cierto modo, mi dureza, me refiero al sonido básico de tres acordes tipo Velvet Underground”. Ese equilibrio del que hablaba ella constituye la

singularidad de la música de Pretenders: una combinación de melodías transparentes y tensión, crispación, dureza en la manera de tratarlas, en la manera de ella de cantar a golpes, en la manera de entrelazar las líneas melódicas de la voz con los riffs, convertidos también en líneas melódicas, de la guitarra. Así, las canciones de Pretenders entran en la categoría de esas canciones que se quedan prendidas en la memoria y que uno se sorprende una y otra vez tarareándolas. Pero, además, no se puede tararear una canción de Pretenders sin tararear la melodía de la voz y *también* el riff de guitarra, ya sea una línea melódica con entidad propia como en *Back To The Chain Gang*, o simplemente una frase escueta y restallante, como las cuatro notas que contestan a cada verso de *Brass In Pocket*.

Productores y productos

El primer elepé, *Pretenders*, se abre con tres golpes de baqueta, como para dejar bien claro esa energía propia del directo, esa contundencia con que van a ser tratados todos los cortes, y es, fundamentalmente, una espléndida colección de canciones. Canciones que son pura fuerza como *Precious* o *Tattooed Love Boys*, junto a una balada, *Lovers Of Today*, y un reggae para estar con los tiempos, *Private Life*; o, por encima de todo, ese clásico instantáneo que es *Brass In Pocket*: porque ella está dispuesta a usar todo lo que tiene (“Gonna use my heart / gonna use my base / gonna use my sassy / gonna use my imagination”).

Chris Thomas produce el elepé, igual que lo hará con los dos siguientes, con espíritu perfeccionista, repitiendo una y otra vez las tomas, las armonías vocales o los riff de guitarra, sin permitir que quede una sola debilidad, una sola incongruencia en el producto final. En su cabeza está toda la historia del rock y toda ella la trae a colación en cada idea de arreglo. Sin embargo, el resultado desprende frescura y parece estar capturado directamente en vivo, no hay huellas visibles de su trabajo meticuloso, el oficio no se ve, no está presente como artificio.

Si bien el trabajo de Chris Thomas es responsable de la fijación del estilo Pretenders y de la configuración global de los elepés, no hay que olvidar que los Pretenders, como buenos fabricantes de canciones, son también un grupo de singles y en este elepé está incrustado el single con que empezaron, producido por ese mago del pop instantáneo que es Nick Lowe. La factura de *Stop Your Sobbing*, el single en cuestión, es de otra índole. Nick Lowe había escuchado una demo de esa versión de Ray Davies –que, dicho sea de paso, se publicó años después, en 1987, como cara B de un single– y estaba tan empeñado en producir el single que buscó un hueco entre dos sesiones de grabación con Elvis Costello para hacerlo, y en unas horas encerrado en el estudio liquidó tomas y mezcla. Cuenta Chrissie Hynde que a la salida del estudio se dio cuenta de que se habían olvidado de grabar las armonías vocales. “No hay que preocuparse, ya las añadiré yo mismo cuando haga la remezcla, mientras trabajo con Costello”. Esto o algo similar le dijo Nick Lowe, haciendo alarde de su impenitente espíritu popero, y, de esta manera

azarosa, el primer single de los Pretenders no sólo se apoyó en la mejor tradición de fabricación de canciones inglesa –los Kinks–, sino que estuvo arropado por las voces de otros dos fabricantes de canciones: Nick Lowe y Elvis Costello, que estaba por allí.

El segundo elepé se publica en 1981 y se parece al primero casi surco por surco. De nuevo reggae, *Waste Not Want You* y *Jealous Dogs*, una balada, *Bird Of Paradise*; cosas más duras, *Pack It Up*, y cosas más poperas, *Talk Of The Town* o *Day After Day*, y otra versión de Ray Davies, *I Go To Sleep*. Además el disco se llama **Pretenders II** para que no quepan dudas. Le ha precedido *Talk Of The Town* en forma de single el año anterior y de él se extraen tres singles más a lo largo del año 1981: la espléndida *Message Of Love* –con sus alusiones a Brigitte Bardot y una cara B, *Porcelain*, que es casi un instrumental–, *Day After Day*, y *I Go To Sleep*. Todos ellos entran en listas y el grupo se establece como un grupo grande.

Trabajos forzados

Se sabe que para un grupo con éxito el tercer elepé es crucial. En el primero, es cuestión de entrega, energía, singularidad para definir un estilo y un repertorio. Del segundo se esperan pocos cambios: la discográfica o el mismo grupo apuesta a menudo por aprovechar el sendero ya abierto por el primero, que el público identifica y en el que espera encontrar lo que acaba de apreciar. Sin embargo, el tercer elepé es el que ha de mostrar si realmente el estilo y quienes lo mantienen tiene poder de producción o sólo es una fórmula afortunada. Pero, para Chrissie Hynde las cosas fueron de otra manera: James Honeyman-Scott y Pete Farndon mueren envueltos en drogas y el concepto Pretenders, cuyo equilibrio debía tanto a James Honeyman-Scott, se tambalea.

La crisis se resuelve, sin embargo, con el que hasta la fecha es el mejor disco de Pretenders, un disco que, sin embargo, ya no se llama **Pretenders III**, sino **Learning To Crawl**, marcando desde el título que las cosas son difíciles y hay que aprender a moverse con tiento, a gatear, al modo como comienzan a explorar el mundo los niños, con esa osadía que desborda su torpeza. Porque ahora, y eso va a determinar la evolución ulterior de Pretenders, Chrissie Hynde es Pretenders. Ella toma sobre sí la responsabilidad de representar su papel y el que tenía el que le hacía de contrapeso. No quiere que otras muertes puedan desgarrarla de nuevo, y es forzoso volver al trabajo. Antes de la publicación del elepé, da a luz un single, en 1982, que es todo un manifiesto: *Back to the chain gang*. Pretenders no es un grupo en ese momento, pero Billy Bremmer, en paro por la disolución de Rockpile, le presta su guitarra mercenaria y sabía para dibujar en memoria de James Honeyman-Scott, como reza la contraportada, las líneas que éste hubiera trazado. Y aunque Pretenders no es en ese momento un grupo, Chrissie canta en plural: “Estamos de nuevo en la pelea, de nuevo en el tren, de nuevo en los trabajos forzados”.

Para el elepé, en 1983, ya tiene Chrissie un grupo completo con la incorporación de Malcolm Foster y, en especial, Robbie McIntosh en el papel de James Honeyman-Scott. Pero, sobre todo, tiene diez canciones sin desperdicio, diez trabajos de artesanía. Se pueden repasar una a una o quedarse con la impresión global de claridad y madurez que les es común. En mi memoria están, indelebles, *Show Me* y su comienzo anhelante (“Muéstrame el significado de la palabra / porque he oído tanto sobre ella...”), y el piano de Paul Carrack sujetando la crispación del canto extremadamente lento de ella: “Hay una línea tenue entre el amor y el odio”.

Learning To Crawl me causó un impacto de tal calibre que, cuando hace poco apareció ***Packed!***, había olvidado totalmente que entre ambos había habido, hace ahora cuatro años, otro elepé, ***Get Close***.

Y no es que no recuerde nada de él. Hay dentro dos canciones que me causaron un impacto inmediato, *Don't Get Me Wrong*, single de éxito, y *Hymn To Her*, escrito por un colega de Chrissie de los tiempos de su Akron natal, Meg Keene, que comienza con unos versos de esos que cualquier día puedo amanecer cantándolos sin saber por qué (“Let me inside you / into your room...”). Lo que sucede es que ***Get Close***, como conjunto, es un disco errado. La asunción por parte de Chrissie Hynde de la totalidad de los papeles que estaban en equilibrio en Pretenders, pese a su insistencia en que seguía habiendo un grupo, tenía que acabar estallando por algún sitio. Martin Chambers, batería y único miembro del grupo original parece que quiere tener ideas –hay una canción suya, *Fast Or Slow The Law Is The Law*, en la cara B del single de *2000 Miles*, que muestra que sus ideas tienen poco que ver con el estilo Pretenders–, y Chrissie se desprende de él. Chris Thomas, el quinto Pretender, tampoco está en la producción. Ella se encierra a grabar y por el estudio desfilan baterías de procedencias diversas (Mel Gaymor de Simple Minds, Simon Philips, que ha trabajado con Pete Townsend, Steve Jordan...), Chucho Merchán, un percusionista colombiano, y otros músicos como Pat Seymour, de Eurithmics. Bob Clearmountain y Jimmy Iovine se encargan de la producción, que se vuelve ampulosa, grandilocuente y, a diferencia de la propia de Chris Thomas, percibible. El grupo que grabó ***Learning To Crawl*** sólo aparece en un corte, una versión del *Room Full Of Mirrors* de Jimmy Hendrix, que produce, a diferencia del resto del disco, Steve Lillywhite. El resultado es un disco totalmente desequilibrado, a lo que contribuye más si cabe que el barullo de músicos y productores, algunas incursiones poco afortunadas en territorios ajenos. Chrissie insiste, sin embargo, en que realmente Pretenders es un grupo y en los créditos y la portada del disco figuran los nuevos bajo y batería oficiales, junto a Robbie McIntosh.

El rock como oficio

Packed! es otra historia. Aquí no hay más foto que la de ella, en la portada y en la funda interior, o el estudio vacío con las guitarras en reposo y la funda del ***Are***

You Experienced de Hendrix olvidada en el suelo. Robbie McIntosh ha desaparecido y con él la imagen del que sustituía. Billy Bremmer vuelve a prestar su guitarra avezada a mil y un combates. No hay imagen de grupo que crea: ahora Pretenders es ella sola y los demás están como vehículo de su música. Mitchel Froom, productor de Crowded House, se cuida de que el conjunto suene con la precisión y el rigor a que Chris Thomas nos tenía acostumbrados, y la música es inmediatamente reconocible como el más genuino estilo Pretenders –incluso cree uno oír *Back To The Chain Gang* cuando suenan los primeros acordes de *Never Do That*, la canción que abre el disco, y es fácil quedar cautivado para siempre por canciones como *Sense Of Purpose*. Chrissie, pues, de nuevo en los trabajos forzados.

Ella nunca ha tenido una idea mesiánica del rock, quizá en los años de su llegada a Inglaterra, era el espíritu del momento, llegó a creer que era una forma de vida. Sin embargo, ahora incluso parece querer separar nítidamente su vida –su hijo con Ray Davies, su boda con Jim Kerr– y el rock. Hace un par de años un reportero impertinente le preguntó que qué pasaba que parecía que en su vida había algo más que el rock. Chrissie, seca, enérgica, le contestó que por supuesto que había más cosas, cómo no iba a haberlas si lo que hoy se presenta como rock es vulgar, bajo, fabricado y venal: “Cuando había rock, nadie empezaba en ello para ganar dinero.” ***Packed!*** me da la impresión de que responde a esa actitud en la que se mezcla el desengaño con la firme decisión de hacer, a pesar de todo, las cosas lo mejor que se sabe. El rock concebido, simplemente, como un trabajo. Y Chrissie, que siempre ha sabido trabajar duro, se siente ahora *in her prime*, en los mejores años de su vida.

IMAGINERÍA DE LA MADONNA

Rock de Lux, Núm. 66, julio-agosto, 1990, pgs. 6-7.

Miradas

Lucky Star comienza con un primer plano en silencio del rostro de Madonna cubierto por unas gafas negras. Ella desliza las gafas hacia la punta de su nariz para descubrir sus ojos que miran fijamente al ojo de la cámara. Corte: comienza la música, comienza la representación. Un decorado blanco electrónico sobre el que Madonna baila. El plano final es idéntico al inicial, pero describe el movimiento inverso: Madonna cubre sus ojos con las gafas, se tapa la mirada, la representación ha terminado. En el intermedio, el (tele)espectador, sentado en el sillón de su casa, interpelado directamente por la mirada de Madonna –“Tú puedes ser mi estrella de la suerte”–, ha entrado en el mundo del peep show.

Hay otros clips de Madonna que insisten en señalar en su interior el lugar del espectador como *voyeur*. *Open Your Heart*, dirigido por Jean-Baptiste Mondino, es quizá el más explícito: Madonna baila en un sex shop, y la cámara muestra en travelling a los clientes aislados, ocultos en la soledad de sus cabinas. Pero también está el fotógrafo de publicidad que arranca de su mundo a Madonna en *Borderline* (dirigido por Mary Lambert) para colocarla ante el ojo escrutador de su cámara y convertirla así en imagen de portada de revista, imagen que atraerá, desde un exhibidor de kiosco, la mirada del novio despechado. O el complejo juego de miradas masculinas en *Material Girl*, dirigido también por Mary Lambert.

Imágenes

Ante la mirada masculina del voyeur, Madonna despliega imágenes de mujer, las que el cine ha institucionalizado. Una vez, en *Material Girl*, es, explícitamente, la Marilyn de *Los caballeros las prefieren rubias*: objeto erótico que usa su cuerpo con absoluto desparpajo para cambiarlo por lujo y brillo. En *Burning Out* (dirigido por Steve Barron), es la mujer castradora, devoradora de hombres: ella está tumbada en medio de una carretera y está ardiendo. Su cuerpo se muestra fragmentado, en planos de detalle de ojos, labios. Él va en coche por una carretera, que sólo al final se sabrá que es la misma, ignorante de su presencia ardiente. Los planos pasan hojeados como las páginas de una revista. Cuando ella aparece en el campo de visión de él y en el centro del trayecto de su coche, se pasa la página –púdica elipsis de una penetración–; pero en el plano siguiente es ella quien conduce el coche, sonriente, mientras acaba la música: él ha desaparecido. Hay también la virgen, de blanco en *Like A Virgin* y desgarrada, violada, en *Like A Prayer* (ambos clips dirigidos por Mary Lambert). Y el catálogo incluye la chica independiente y

con opiniones propias que chocan con lo socialmente establecido pero que necesita, busca el reconocimiento del padre (*Papa Don't Preach*); o la mujer afectada, maltratada sentimentalmente por los hombres, en un clip, *Live To Tell*, en el que lo que se pone en primer plano es lo que ella dice –en España se exhibió con subtítulos–, la confidencia de sus penas, acentuada por una puesta en escena propia de una actuación de Edith Piaf.

¿Quién es esa chica?

Like A Prayer termina con el rótulo “The end” sobreimpreso. Antes ha bajado un telón por dos veces mientras los actores, con Madonna unos pasos por delante, colocados frontalmente ante el eje de la cámara, saludan al público: todo, la historia narrada, la propia Madonna, pertenece al ámbito de la representación, al mundo del espectáculo.

Es corriente, y hasta rutinario, que un clip incluya al artista en dos funciones: ejecutando la canción y como protagonista de la historia que se narra o las imágenes que la acompañan. División simple y engañosa, en la primera sería él mismo captado documentalmente, el resto, ficción. Pero en los clips de Madonna a menudo el asunto es distinto. En *Open your heart*, la Madonna bailarina de sex shop termina su trabajo y sale al exterior con el niño que la ha estado esperando mirando sus fotos en la puerta de ese mundo que le está vedado; ella viste como el niño y sonríe y baila con él un baile distinto. En *Material Girl*, antes del comienzo de la canción y de la aparición de Madonna-Marylin, la chica materialista, ella, en su camerino, anuncia por teléfono su rechazo a un regalo costoso mientras un hombre que la pretende, discreto, se retira sin abordarla. Ella es diferente de la Madonna que actúa: al salir del estudio aceptará el ramo de margaritas que él con gesto tímido, débil, casi femenino, le ofrece y se marchará con él hacia fuera de la fábrica de ficciones. También en *Borderline* hay dos Madonnas en la ficción y también aparece marcada una de ellas como más “auténtica”, como fuera de la ficción. Además, aquí el que representa dentro de la ficción al espectador voyeur, el fotógrafo publicitario, es el responsable directo de su desdoblamiento, transformando a la Madonna chica de barrio en objeto de portada de revista, y contra él se rebelará pintándole con un spray el coche con el que la había arrancado de su gente.

Señalado explícitamente el comienzo y el fin de la representación –como en *Lucky Star* o *Like A Prayer*– todas las Madonnas imágenes de clips, aun las marcadas como “auténticas”, pertenecen a ese mundo de fantasmas del deseo del espectador voyeur. Sea quien sea esa chica, en su galería de clips queda expuesto, desvergüenza o lucidez, el mecanismo que mueve el rock como espectáculo de masas de nuestro tiempo.