



NUESTRO GRUPO PODRÍA SER TU VIDA

MICHAEL ZERRAD

ESCENAS
DEL
INDIE
UNDERGROUND
NORTEAMERICANO
1981
1991

CONTRA

Our Band Could Be Your Life. Scenes from the American Indie Underground 1981-1991

© 2001, Michael Azerrad

Publicado según acuerdo con Little, Brown and Company, Nueva York, EE. UU.

Todos los derechos reservados.

Dirección editorial: Didac Aparicio y Eduard Sancho

Traducción: Xevi Solé

Diseño: Pablo Martín

Primera edición: Noviembre de 2013

Segunda edición, revisada: Noviembre de 2015

Tercera edición: Mayo de 2020

Primera edición digital: Abril de 2020

© 2020, Contraediciones, S.L.

c/ Elisenda de Pinós, 22

08034 Barcelona

contra@contraediciones.com

www.editorialcontra.com

© 2013, Xevi Solé, de la traducción

© Charles Peterson, de la foto de cubierta: Mudhoney en el Central Tavern de Seattle, 1988.

ISBN: 978-84-18282-10-2

Composición digital: Pablo Barrio

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

INTRODUCCIÓN

BLACK FLAG

THE MINUTEMEN

MISSION OF BURMA

MINOR THREAT

HÜSKER DÜ

THE REPLACEMENTS

SONIC YOUTH

BUTTHOLE SURFERS

BIG BLACK

DINOSAUR JR

FUGAZI

MUDHONEY

BEAT HAPPENING

EPÍLOGO

AGRADECIMIENTOS

BIBLIOGRAFÍA

*Debo crear un sistema si no quiero
ser esclavo del de otro hombre.*

William Blake

INTRODUCCIÓN

El 24 de septiembre de 1991 salió a la venta un álbum titulado *Nevermind* de un grupo llamado Nirvana. En cuestión de semanas, se convirtió en disco de oro, al poco tiempo desbancó a Michael Jackson del número uno de la lista de mejores álbumes de *Billboard* y llevó a la periodista musical Gina Arnold a afirmar: «Hemos ganado». Pero ¿quién era «nosotros»? Y ¿por qué «nosotros» éramos tan diferentes de «ellos»?

«Nosotros» era un variopinto conjunto de fanzines, emisoras de radio universitarias y underground, programas locales de cable, tiendas familiares de discos, distribuidores y sellos discográficos independientes, *flyers* promocionales, bares de copas y locales alternativos, representantes, grupos y fans que habían ido cobrando fuerza durante más de una década antes de que la industria se percatara de su existencia.

Esta gente emprendedora, que había pasado inadvertida para las grandes compañías discográficas, había construido una eficaz red clandestina de promoción, comunicación y distribución; una auténtica vía cultural underground. «En una era de grandes conglomerados, grandes gestores y

grandes medios, ir de gira por los clubs de rock más tirados de Norteamérica en una furgoneta Ford es como aplicar una estrategia de guerra de guerrillas en una era de fuerzas nucleares estratégicas», escribió Joe Carducci en *Rock and the Pop Narcotic*. Y Nirvana, con estrategia de guerra de guerrillas incluida, se había erigido milagrosamente en el vencedor.

Diez años antes de *Nevermind*, se había formado Sonic Youth, The Minutemen y The Replacements habían sacado su primer álbum, Hüsker Dü su primer single, Henry Rollins se había unido a Black Flag, Mission of Burma y Minor Threat habían sacado sus primeros EP, y R.E.M. había sacado su primer single, el épico «Radio Free Europe»/«Sitting Still», en el diminuto sello Hib-Tone Records. Y Ronald Reagan, fuente de inspiración de gran parte del descontento de la cultura underground norteamericana, había iniciado su primera legislatura como presidente. Ciertamente, 1981 fue un año clave para el rock underground moderno norteamericano. Pero pasarían años antes de que alguien se diera cuenta de la semilla que se había plantado.

Este libro no pretende ser en modo alguno una historia completa del movimiento indie norteamericano entre 1981 y 1991. Presta especial atención a los sellos discográficos SST, Dischord, Touch & Go y Sub Pop, pero estos no son, ni mucho menos, los únicos sellos que hicieron posible la revolución. También estaban Slash, Taang!, Frontier, Posh

Boy, Coyote, Alternative Tentacles, Dangerhouse, Bar/None, Pitch-a-Tent, Wax Trax y muchísimos más. Escribir sobre todos ellos hubiera sido imposible.

Lo mismo se podría decir de las revistas de información de la escena indie, los fanzines. La mayoría empezaron como soflamas fotocopiadas de gente frustrada por la forma como las revistas musicales convencionales ignoraban en gran parte esa música nueva y excitante. Algunas se hicieron bastante grandes e influyentes, entre ellas *Flipside*, *Maximumrocknroll* y *Forced Exposure*, pero había literalmente cientos de fanzines más pequeños que definieron, en conjunto, la estética indie.

Y claro está, en la escena independiente norteamericana de los años 80 del siglo pasado existían muchos, muchísimos grupos; desde los que dejaron su huella en la escena nacional hasta grupos que empezaron en el anonimato y así siguieron, a veces por voluntad propia. Muchos de los grupos conocidos por muy poca gente son algunos de mis preferidos, pero, o los excluía, o convertía este libro en una enciclopedia. Mis más humildes disculpas a estos grupos y a sus seguidores. Se pueden escribir muchos más libros sobre este tema: os invito a que lo hagáis.

En lugar de ello, este libro es el retrato de una serie de grupos que no solo encarnaron una innovación musical, una filosofía, una región o un sello, o aportaron una personalidad destacada a la comunidad, sino que, además, ilustraron un momento especial en la evolución de la

escena indie norteamericana de los 80, desde los primeros días caracterizados por la agresividad hasta una escena heterogénea donde los grupos luchaban contra las contradicciones que su propio éxito creaba. Estos grupos son legendarios, aunque mucha gente no sabe por qué. Así pues, el simple hecho de contar la historia de The Minutemen, dar a conocer a los lectores un grupo tan fantástico como Mission of Burma o mostrar la gran deuda que tiene el boom del rock alternativo de los 90 con grandes grupos como Hüsker Dü y The Replacements justifica mi labor.

Este libro se centra únicamente en grupos que estaban en sellos independientes. Así pues, R.E.M., por ejemplo, no pasó el corte, porque los álbumes del grupo anteriores a la etapa Warner los grabaron para I.R.S. Records, cuyos discos fabricaba y distribuía A&M (quien, a su vez, tenía una relación comercial con RCA) y, posteriormente, MCA. En consecuencia, las historias se interrumpen cuando un grupo fichaba por una *major*. Prácticamente todos los grupos realizaron su mejor y más influyente obra durante sus años indie; tras firmar por un sello grande, perdieron irremediablemente una conexión importante con la comunidad underground.

Tened también en cuenta que este libro se centra en las historias de los grupos y no tanto en su música. Si queréis saber más sobre su música, deberíais escucharla; en el momento de escribir esto, casi todos los discos a los que hago referencia en este libro todavía están catalogados. Y

si realmente necesitáis leer más sobre su música, consultad algunos de los libros que figuran en la bibliografía, especialmente la *Trouser Press Record Guide*, en su cuarta edición, editada por mi amiga y distinguida colega Ira Robbins.

«Independiente» tiene varias definiciones, pero la que este libro utiliza es la cuestión fundamental de si un sello distribuye sus discos a través de una de las multinacionales de la industria musical —en el periodo en cuestión, las llamadas Seis Grandes: Capitol, CBS, MCA, PolyGram, RCA y WEA—, lo que le permite entrar en muchísimas más tiendas que los distribuidores independientes, más pequeños. Todo tipo de ventajas resultan de esta distinción, desde el acceso a la radio comercial hasta la capacidad para atraer a artistas de renombre. Los sellos indie tuvieron que promocionar artistas desconocidos actuando a nivel local y siempre con grandes dificultades de maniobra.

Los sellos independientes norteamericanos no son ninguna novedad: sellos legendarios como Motown, Stax, Chess, Sun y Atlantic fueron todos, en su momento, independientes, aunque a mediados de los 70 muchos de los sellos clave ya habían sido absorbidos por los sellos más grandes. Muchos discos de indie rock de aquella época eran casos aislados, como el single «Hey Joe»/«Piss Factory», que fue publicado en 1974 por Mer Records, grabado por una visionaria de Nueva Jersey llamada Patti

Smith y financiado por su amigo y fotógrafo Robert Mapplethorpe.

Pero siguiendo el ejemplo de sellos punk pioneros ingleses como Stiff y Chiswick, cada vez más gente se daba cuenta de que llamar al centro de prensado de vinilos y producir su propio disco no era el privilegio misterioso y exclusivo de las gigantescas compañías discográficas de las costas. Se había abierto una puerta y un pequeño reguero de gente aprovechó para colarse a través de ella. A finales de los 70 empezaron a brotar en todo Estados Unidos sellos independientes con el propósito de documentar el punk rock y sus derivados.

Todo empezó, sencillamente, porque existían grupos magníficos a los que las *majors* jamás ficharían. Siguiendo la auténtica tradición capitalista, los emprendedores reconocieron una necesidad, aunque pequeña, y trataron de satisfacerla. De pronto había sellos indie en todo el mapa: 99 en Nueva York; Black Vinyl en Zion, Illinois; Frontier en Los Ángeles; Twin/Tone en Mineápolis; dB en Atlanta, etcétera.

Pero el querer desmarcarse del poder establecido siempre tendrá un cariz ideológico inherente. Muchos visionarios habían visto cómo los grandes sellos habían fagocitado a la primera generación de punks británicos, especialmente a los Sex Pistols, y decidieron conservar el control de su propio destino. Tal y como ha apuntado el escritor Max O'Flaherty, los primeros sellos post-punk británicos como Rough Trade «formaban parte de la marea

de radicalismo político que había asolado Gran Bretaña en 1978-1979... El radicalismo político se había incorporado al modelo post-punk, y sus implicaciones resonarían gracias al indie norteamericano en el gran sueño político de los años Reagan como una promesa medio olvidada».

Para empezar, el principio clave del indie rock norteamericano no era un estilo de música circunscrito; era la ética punk del «hazlo tú mismo». La ecuación era simple: si el punk era rebelde y el «hazlo tú mismo» era rebelde, entonces el «hazlo tú mismo» era punk. «El punk era algo más que formar un grupo», dijo en una ocasión Mike Watt, exbajista de The Minutemen, «se trataba de crear un sello, salir de gira, tomar el control. Era como escribir canciones: simplemente, lo haces. Quieres un disco, pagas la fabricación de los discos. De eso se trataba.»

El increíble descubrimiento de que no tenías que ser un virtuoso de la guitarra con la melena cardada para ser un músico de rock válido caló; resultaba liberador en muchos sentidos, especialmente desde lo que muchos percibían como el egoísmo, la codicia y la arrogancia de la América de Reagan. El indie underground convertía un estilo de vida modesto en no solamente atractivo, sino en un imperativo moral puro y duro.

Sin embargo, al principio fue necesaria una postura pragmática, más que una declaración de principios.

—No fue una iniciativa de relaciones públicas, sino lo mejor que pudimos hacer en ese momento —explica Bob Mould, excantante y guitarrista de Hüsker Dü—. Era muy

simple: si eres un pez que nada aguas abajo y lo único que ves son tiburones en todos los afluentes y ves ese punto por el que cruza otro pez, tú lo sigues. No estás seguro de cómo es ese otro pez, pero sabes que no se lo han comido, de modo que lo sigues. Y una cosa lleva a la otra y la gente te sigue y así es cómo funciona.

—La gente se dio cuenta de que había un modo de hacer las cosas muy underground y discreto que todavía valía y todavía era importante —explica Lee Ranaldo de Sonic Youth—. La gente tenía esa idea de que, a la larga, lo que importaba era la calidad de lo que hacías y la importancia que le dabas, independientemente del número de personas al que llegabas o de cuántos discos vendieras.

Esa constatación cambió completamente el destino del innovador —casi siempre una lucha cuesta arriba constante a través de la oscuridad, la pobreza y la frustración—. En el microcosmos del mundo de los sellos independientes, los innovadores podían prosperar, gozar de respeto y admiración por su obra y, de hecho, recibir la aprobación e incluso el reconocimiento por permanecer fieles a su visión. Rebajar tus aspiraciones era, en realidad, aumentarlas.

En algunos sentidos, artistas como los Beatles, Stevie Wonder y Bob Dylan fueron precursores del «hazlo tú mismo»; aunque sus carreras estaban en gran parte supervisadas, exigían y recibían un control sin precedentes sobre su música, un avance radical en ese tiempo. A su estela, los músicos reafirmaban su derecho a crear sin

injerencias externas, y la fuerza con que lo hicieran resultaba clave para su credibilidad. Este concepto dominó la escena indie de los 80.

De hecho, los 60 tenían mucho que ver con el rock underground de los 80. Preguntado en 1980 por cómo era la escena punk de Los Ángeles, Rodney Bingenheimer, DJ de la emisora de radio KROQ, contestó: «Es como volver a vivir en los 60». Thurston Moore, de Sonic Youth, dijo en una ocasión acerca del punk: «Era como un movimiento hippie nihilista, eso es lo que era». La gran mayoría de los artistas que aparecen en este libro reconocen la influencia de la contracultura musical de los 60.

Y no es extraño: los primeros ciudadanos de la nación indie habían crecido con grupos como The Beatles, The Who y The Rolling Stones, grupos que fomentaban la entonces anticuada idea de que el rock & roll era una parte intrínseca del alma de un joven, un motor de cambio social, y no solo un producto de consumo.

—Esa década fue una década en la que la gente se sentía enormemente comprometida y enormemente identificada con la música y la cultura, una década en la que la gente creía que todo aquello no era solo un telón de fondo, sino que era tu vida —dice Guy Picciotto de Fugazi—. Era parte del carácter de lo que uno hacía.

Pero la comunidad indie había visto lo que había ocurrido con el sueño de los 60. Y sabían que no tenían la fuerza demográfica necesaria para realizar una revolución cultural semejante ni tampoco querían emular la capitulación

indignante de los nacidos en los años 60. Así pues, se aseguraron de no ser parte del problema y lucharon por una buena causa, a sabiendas de que jamás ganarían. Y eso era muy punk. «¡Entended que libramos una batalla que no podemos ganar!», escribió Greg Ginn de Black Flag en la histórica canción del grupo «Police Story».

En la escena indie los sellos cultivaban diferentes identidades mediante una estética única y propia que se manifestaba de muchas maneras: música, portadas de discos, incluso catálogos. Los mejores sellos inspiraban tanta fidelidad como los grupos, a veces más, porque cabía esperar que los grupos del sello no solo fueran buenos, sino buenos en cierto sentido de la palabra. Era muy habitual ver a alguien con una camiseta de SST, pero pocos llevaban camisetas que tuvieran estampado «Columbia Records».

Todo esto condujo a 1984, un año en el que se editó una avalancha de auténticos clásicos: *Meat Puppets II*, de Meat Puppets, *Zen Arcade*, de Hüsker Dü, *Double Nickels on the Dime*, de The Minutemen, *Let It be*, de The Replacements y un disco menor aunque no menos influyente de Black Flag, *My War*. Fue un *annus mirabilis* para el indie, alentado por el hecho de que, en ese momento, intérpretes como Kenny Loggins, Yes, Phil Collins y Lionel Richie copaban las listas *mainstream*. Era más que evidente que la mejor música rock del mundo se hacía en esa pequeña comunidad circunscrita.

Y gracias a esa abundancia de grandes álbumes, ahora esa música llegaba a públicos, críticos y sellos discográficos *mainstream*. Un par de grupos clave desertaron hacia grandes sellos y, de pronto, se abrió la caja de Pandora. Algunos otros grupos clave intentaron valientemente preservar la autonomía de la escena, aunque solo estaban retrasando lo inevitable. Tal y como había ocurrido diez años antes, la industria musical de finales de los 80 intentaba salir del atolladero propinando un navajazo al punk rock. Sin embargo, en esta ocasión funcionó.

Existen paralelismos interesantes entre el indie rock y el movimiento folk de principios de los 60. Ambos giraban en torno al purismo y la autenticidad, así como al idealismo sobre el poder de la música dentro de la cultura y la sociedad; ambos eran una reacción a épocas vacías y autocomplacientes, y a su ocio igualmente vacío y complaciente; ambos tenían raíces populistas, aunque, en última instancia, en sus filas militaban universitarios blancos de clase media. Pero mientras la música folk tenía un cariz ideológico explícito, el mensaje político del indie rock a menudo era más implícito. En ambos casos, la eventual popularidad de la música estropeaba su esencial autenticidad: el movimiento folk llegó a un simbólico fin con el herético concierto de Bob Dylan en el Festival Folk de Newport; el movimiento indie cambió para siempre cuando *Nevermind* alcanzó el número uno de las listas de *Billboard*.

Y ambos tipos de música surgieron en momentos parecidos.

—Los 80 fueron un poco como los 50: era una especie de etapa conservadora en que primaba el dinero, una etapa políticamente fea y republicana —cuenta el exbatería de Mission of Burma, Peter Prescott—, y generalmente eso significa que habrá un buen underground —añade con una risa—. Hay algo con lo que cabrearse como comunidad.

Así pues, no es ninguna casualidad que los años gloriosos del movimiento indie norteamericano coincidan de forma tan precisa con la era Reagan-Bush.

Como siempre, la música fue la primera forma artística en plasmar el descontento. El rock underground protestaba no solo con su sonido, sino con la forma como se grababa, comercializaba y distribuía. Y como el negocio musical es una de las manifestaciones más familiares, aunque mutables, del poder cultural que reconoce la juventud norteamericana, en un sentido más amplio, rebelarse contra los grandes sellos era una metáfora de rebelarse contra el sistema en general.

En Washington D. C. los chicos se rebelaron contra el ambiente asfixiante y tedioso del Washington oficial, exacerbado por los habitantes conservadores de la Casa Blanca; en Mineápolis, estaban los inviernos opresivos y el igualmente opresivo estoicismo escandinavo; en Seattle, estaban los yuppies, la lluvia y, de nuevo, el viejo estoicismo escandinavo; en Los Ángeles, el ocioso sosiego californiano, la insoportable insulsez de los suburbios y el falso glamour

propagado en platós de toda la ciudad; en Nueva York, estaban los malditos yuppies y la dificultad general de vivir en la que entonces era la ciudad más dura de Norteamérica; y en todo el país, cualquiera con dos dedos de frente se sentía decepcionado por la ignorancia generalizada que Ronald Reagan disfrazó como «Morning in America¹».

La radio era un ámbito clave para esta rebelión. Las fórmulas de FM, fuertemente controladas y en gran parte programadas por un grupito de empresas de consultoría, mantenían la nueva música alejada de la radio. La radio universitaria aprovechó esa brecha, proporcionando un conducto valioso. En ese momento, se podía hacer una buena promoción de los conciertos indie; también se podían publicitar adecuadamente los discos. La explotación corporativa de la new wave había demostrado que las grandes discográficas podían apropiarse del estilo musical punk, pero no podían apropiarse de la infraestructura punk: las escenas, los sellos, las emisoras de radio, los fanzines y las tiendas underground locales. Ellos, quizá más que en cualquier otro estilo musical, son el legado más duradero del punk.

Lo más destacable es que el público era una parte tan importante del movimiento «hazlo tú mismo» como los grupos y los sellos. Claro está, los grupos estaban corriendo un gran riesgo al firmar por sellos diminutos, con poca capacidad, y estos sellos flirteaban constantemente con la bancarrota, pero el mayor salto de fe podría muy

bien ser el que había dado el público. Se estaban enamorando de grupos que no se oían en la radio comercial y que jamás aparecerían en la portada de *Rolling Stone*. Tenían que superar toda una vida de formación para llegar al punto en el que pudieran creer que un grupo desaliñado y beodo de Mineápolis con un álbum titulado *Let It Be* era tan válido como el grupo que había utilizado ese título por primera vez. Se daban cuenta de que el magnífico grupo que había al final de la calle era tan digno como las superestrellas (y quizá incluso más digno). Y más importante todavía, para ver a los grandes grupos indie en directo no tenías que pagar veinticinco dólares ni llevar unos prismáticos. Y eso era ciertamente revolucionario.

La diversidad musical underground significaba que no había ningún carro estilístico al que los medios pudieran subirse, de modo que el público que compraba discos debía encontrar cosas buscando grupo a grupo, en lugar de tragarse muchas tonterías sobre un «nuevo sonido». Este aspecto de investigación tendía a atraer a cierto tipo de personas: aquellos a quienes les gustaba escuchar pequeñas emisoras de radio situadas a la izquierda del dial que no tenían demasiada buena recepción, aquellos que buscaban el pequeño fanzine fotocopiado, aquellos que pasaban de ir a la megatienda de discos con el cartel iluminado y cruzaban toda la ciudad para ir hasta la pequeña tienda familiar que tenía el nuevo disco de Camper van Beethoven.

El underground norteamericano de los ochenta adoptó el concepto radical de que, quizá, solo quizá, el material que nos ponían delante de las narices los omnipresentes medios *mainstream* no era necesariamente el mejor. Esta independencia de criterio, la determinación de ver más allá del brillo de la superficie y de pensar por uno mismo, chocaba frontalmente con la creciente complacencia, ignorancia y conformismo que sepultaban la nación como una mancha que se extendía rápidamente a lo largo de los 80.

El movimiento indie era una recuperación de lo que siempre había sido el rock. El rock & roll pivotaba en torno a una conexión personal y fuerte con los grupos preferidos, pero esa conexión se había visto reducida al mínimo por la concepción de menor denominador común del pop, por no hablar de cosas como conciertos impersonales en estadios y la irre realidad de la MTV. Los grupos indie demostraban que no tenían que hacer ese tipo de cosas para establecer una conexión con el público. De hecho, podrías establecer una mayor conexión con tu público sin ellas.

El rock de masas consistía en vivir a lo grande; el indie, en vivir de forma realista y estar orgulloso de ello. Los grupos indie no necesitaban presupuestos promocionales de millones de dólares ni múltiples cambios de vestuario. Lo único que necesitaban era creer en ellos mismos y que unos cuantos más también creyeran en ellos. No

necesitabas ninguna gran corporación para financiarte, ni siquiera para demostrar que eras bueno. Se trataba de ver como una virtud lo que la mayoría veía como una limitación.

The Minutemen lo llamaban «*jamming econo*». Y no solo podías *jam econo* (economizar) con tu grupo de rock, podías hacerlo en tu trabajo, en tus hábitos de compra, en todo tu estilo de vida. Podías llevar este enfoque particular a la música y aplicarlo en prácticamente todo lo que quisieras. Podías comprometerte únicamente contigo y con los valores y la gente que respetabas. Podías ocuparte de tu propia existencia. O como decían The Minutemen en una canción: «Nuestro grupo podría ser tu vida».

CAPÍTULO 1

BLACK FLAG

ENTREVISTADOR DE *FLIPSIDE*: ¿TENÉIS BENEFICIOS?
GREG GINN: INTENTAMOS NO MORIRNOS DE HAMBRE.

No debe sorprender a nadie que el movimiento indie empezara, en gran parte, en el sur de California; al fin y al cabo, esa zona contaba con la infraestructura necesaria: los fanzines *Slash* y *Flipside* se fundaron en 1977, y sellos indie como Frontier, Posh Boy y Dangerhouse se crearon poco después. Rodney Bingenheimer, un disc jockey de la emisora de radio KROQ, pinchaba la música punk local en su programa; los oyentes podían comprar lo que oían gracias a varios distribuidores y tiendas de discos de la zona y podían ver a los grupos en sitios como el Masque, el Starwood, el Whisky, el Fleetwood y varios locales improvisados. Y allí tocaban grandes grupos como The Germs, Fear, The Dickies, The Dils, X y muchísimos más. Ninguna otra región del país contaba con tan buenos cimientos.

Pero en 1979 la escena punk original prácticamente había desaparecido. Los hipsters habían pasado a seguir a grupos post-punk *arty* como The Fall, Gang of Four y Joy Division. Les sustituyeron un puñado de tipos duros procedentes de los

barrios periféricos que estaban empezando a descubrir la velocidad, el poder y la agresividad del punk. No les importaba que el punk rock ya se considerara un estilo agotado, con grupos infantiles jugando a ser los Ramones unos cuantos años demasiado tarde. Carentes de cualquier pretensión artística, esos chicos redujeron la música a su esencia, luego aceleraron los tempos hasta la velocidad de un lápiz tamborileando impacientemente sobre un pupitre de escuela y llamaron «hardcore» al resultado. Tal y como dijo el escritor Barney Hoskyns, esa nueva música era «más joven, más rápida y más colérica, llena de la rabia contenida de adolescentes disfuncionales del condado de Orange que estaban hartos de vivir en un insípido paraíso republicano».

El hardcore se extendió por todo el país con bastante rapidez y consolidó una comunidad pequeña aunque robusta. Del mismo modo que «hip hop» era un término genérico para la música, el arte, la moda y el baile de una incipiente subcultura urbana, también lo era «hardcore». El *artwork* hardcore lo componían imágenes muy crudas y caricaturescas, un collage de toscas fotocopias y caligrafías violentamente garabateadas; la moda era, básicamente, la vestimenta típica de extrarradio aunque rasgada y desaliñada, coronada con peinados cortos de estilo militar; la forma preferida de expresión terpsicorea era algo nuevo llamado *slam dancing*, en la cual los participantes se empujaban y golpeaban como autos de choque humanos.

El hardcore punk creó una división entre los fans del rock experimental —más viejos— y una nueva generación de chavales. En un bando estaban aquellos que pensaban que la música era desagradable, ruidosa e incoherente (también pensaban eso de sus seguidores); para los del otro bando, el

hardcore era la única música que importaba. Había surgido una extraña brecha generacional en la música rock. Y es en esos momentos cuando suceden cosas emocionantes.

Black Flag era algo más que el grupo insignia de la escena hardcore del sur de California. Era incluso algo más que el grupo insignia del propio hardcore norteamericano. Era de escucha obligatoria para cualquiera que se interesara por la música underground. Y gracias a sus incansables giras, el grupo hizo más que cualquier otro para abrir la senda a través de América que otros grupos pudieran seguir. No solo establecieron núcleos de punk rock en todos los rincones del país, sino que además motivaron a muchísimos otros grupos a formarse y a empezar a hacer lo mismo. La abnegada ética de trabajo del grupo fue un modelo para la década siguiente, superando la indiferencia, la falta de locales, la pobreza e incluso el acoso de la policía.

Black Flag fue uno de los primeros grupos en sugerir que si no te gustaba «el sistema», debías sencillamente crearte uno propio. Y así lo hizo Greg Ginn, el guitarrista del grupo, quien también fundó y dirigió el sello de Black Flag, SST Records. Ginn consiguió que su sello, un pequeño negocio sin apenas recursos y acosado por la policía, se convirtiera, de largo, en el sello indie underground más influyente y popular de los 80, donde publicaron clásicos del calado de Bad Brains, The Minutemen, Meat Puppets, Hüsker Dü, Sonic Youth, Dinosaur Jr y muchos más.

SST y Black Flag en concreto hurgaron en una herida profunda de la cultura norteamericana. Sus seguidores estaban tan descontentos con el *main-stream* como los grupos.

—Black Flag, como muchos de esos grupos, tocaban para la gente que quizá se sentía desplazada, marginada —cuenta el cuarto cantante del grupo, Henry Rollins—. Cuando dices «Sé todo lo que puedas ser», sé que no hablas conmigo, hijo de puta. Sé que no me voy a enrolar en la marina y sé que las leyes no significan una mierda para mí porque no puedo soportar la hipocresía que las sustenta. Hay mucha gente con mucha rabia acumulada en este país: América siempre está furiosa. Es como una franja de Gaza de más de cuatro mil kilómetros de extensión.

Cuando era un chaval, a Greg Ginn jamás le gustó la música rock.

—Pensaba que era un poco tonta —explica—. Creía que intentaba dotar de algún tipo de legitimidad al simple hecho de hacer anuncios pop de tres minutos.

Ginn no tuvo ningún disco hasta que cumplió dieciocho años, cuando recibió el *American Gothic*, una obra maestra del art-folk de 1972 de David Ackles, como regalo por suscribirse a una emisora de radio pública local. Ese disco abrió un nuevo mundo para Ginn; al cabo de un año, empezó a tocar la guitarra acústica para «liberar tensiones» tras pasarse todo el día estudiando Económicas en UCLA.

Ginn había vivido los primeros años de infancia con sus padres y cuatro hermanos en una pequeña comunidad granjera en las afueras de Bakersfield, California. Su padre tenía el mísero sueldo de un profesor de escuela, de modo que Ginn se acostumbró a vivir con estrecheces y medios limitados.

—Nunca tenía ropa nueva —explica Ginn—. Mi padre iba al Ejército de Salvación, a Goodwill, y siempre pensaba que esas

tiendas de segunda mano eran caras: «¡Qué caro es el Ejército de Salvación!». Siempre encontraba los sitios más baratos.

En 1962, cuando Ginn tenía ocho años, su familia se trasladó a Hermosa Beach, California, en la zona de South Bay, una comunidad eminentemente blanca y de clase media a unos treinta kilómetros al sur de Los Ángeles. Hermosa Beach había sido una meca beatnik en los 50, pero para cuando Ginn llegó allí era un paraíso para surfistas (de hecho inspiró el clásico de 1963 «Surf City» de Jan & Dean).

Pero aunque a los chicos de su edad les gustaba montar las olas, Ginn menospreciaba la conformidad y el materialismo del surf; era un chico muy alto y callado que prefería escribir poesía y hacer de radioaficionado. Si hubiera nacido una generación después, habría sido un loco de los ordenadores. Cuando tenía doce años, publicó un fanzine para radioaficionados llamado *The Novice* y fundó Solid State Turners (SST), un negocio de venta por correo de equipos de radio modificados de tiempos de la Segunda Guerra Mundial; se convirtió en un negocio pequeño pero floreciente que Ginn dirigió hasta los veintitantos años.

Tras aprender a tocar la guitarra acústica, Ginn cogió una guitarra eléctrica y empezó a componer canciones agresivas, vagamente inspiradas en el blues.

—Jamás fui el típico adolescente que se sienta en su habitación y sueña en convertirse en una estrella del rock — cuenta Ginn—, de modo que solo tocaba lo que me gustaba y pensaba que estaba bien.

La música de Ginn no tenía nada que ver con el clima musical de mediados de los 70, sobre todo en Hermosa Beach, donde a

todo el mundo parecía gustarle un grupo británico de rock de masas llamado Genesis.

—La percepción general era que el rock era técnico y limpio y que no se podía tocar como se tocaba en los 60 —explica—. ¡Ojalá hubiera sido todo como en los 60!

No es extraño que Ginn se emocionara cuando empezó a leer en *Village Voice* sobre una nueva música llamada «punk rock» que se tocaba en clubs de Nueva York como el Max's Kansas City y el CBGB. Incluso antes de oír siquiera una nota, estaba seguro de que el punk era lo que estaba buscando.

—Veía el punk rock como una forma de romper con el conformismo imperante —afirma Ginn—. Al principio del punk rock no existía un sonido específico ni un *look* específico ni nada por el estilo: parecía un lugar al que podía ir cualquiera que no enajara en la moda del rock convencional.

Ginn compró por correo a un sello diminuto llamado Ork Records el clásico single «Little Johnny Jewel» de Television, un grupo de Nueva York. La música era potente, brillante y nada tenía que ver con Genesis o el facilón rock de masas que dominaba la industria musical a mediados de los 70; esa música era consistente por cómo se tocaba y grababa pero también por cómo se difundía. Difícilmente se podía catalogar de «anuncio pop de tres minutos».

Ginn estaba enganchado.

Por entonces, Ginn había desarrollado unos gustos musicales muy amplios. Le gustaban artistas de la Motown, disco o country, como Merle Haggard y Buck Owens, y le encantaba todo tipo de jazz, desde las grandes bandas a los principios del jazz fusión; en los 70, frecuentaba el Lighthouse, un legendario club de jazz de Hermosa Beach, donde vio a leyendas como

Yusef Lateef y Mose Allison. Pero además de su adorado B. B. King, había un grupo que a Ginn le gustaba más que ningún otro.

—Los Grateful Dead: si tuviera que escoger solamente un grupo preferido, seguramente sería ese —explica Ginn—. Los vi unas setenta y cinco veces.

Pero como Ginn solo era un guitarrista novato, ninguna de esas influencias incidió en su modo de tocar; sencillamente, utilizaba la música para descargar su energía y frustración. Del mismo modo que lo habían descubierto generaciones antes que él, el camino más corto para un buen sonido de guitarra era la distorsión sucia y brutal. Entonces, cuando vio tocar a los Ramones, «fue como un subidón de anfetaminas», explicó, «y decidí ir un poco más lejos». El siguiente paso lógico fue formar un grupo.

A finales de 1976, un amigo común le presentó a un fiestero lenguaraz llamado Keith Morris; hicieron buenas migas y decidieron formar un grupo. Morris quería tocar la batería, pero Ginn estaba convencido de que Morris debía cantar. Morris se quejó, aduciendo que no escribía letras y que, además, no era precisamente Freddie Mercury. Pero el punk había demostrado a Ginn que no necesitabas unas amígdalas de terciopelo para hacer música rock. Morris acabó cediendo. Reclutaron a algunos amigos de Morris: «unos playeros desaliñados más interesados en follar y pillar drogas que en tocar en serio», dijo Morris, y empezaron a ensayar en la minúscula casa de Ginn, al lado de la playa. En honor a sus tempos frenéticos, llamaron al grupo Panic.

En esa época existía un pequeño y precioso punk rock que imitar, de modo que el grupo reproducía los sonidos agresivos que oían en Black Sabbath, The Stooges y MC5, solo que más deprisa. «Nuestra declaración de principios fue que seríamos ruidosos e incendiarios», dijo Morris. «Íbamos a pasarlo bien y no seríamos como nada que hubieras oído antes. Podíamos parecer Deadheads por el hecho de llevar el pelo largo, pero también lo llevaban los Ramones, y nosotros íbamos en serio.» Tocaban en fiestas para un público prácticamente inexistente.

Pronto se fueron a ensayar al espacio que Ginn tenía en «la Iglesia», un templo destartado de Hermosa Beach que habían reconvertido en talleres para artistas pero que en realidad era un garito lleno de fugitivos e inadaptados. Les echaron por hacer demasiado ruido y encontraron un nuevo local de ensayos en la primavera de 1977. Ensayaban todos los días, pero como su bajista generalmente se saltaba los ensayos, Ginn tenía que llevar gran parte del ritmo él solito y empezó a desarrollar un estilo sencillo y muy rítmico que no conseguía disimular su limitada técnica.

Un grupo llamado Wurm también ensayaba en la Iglesia, y los dos grupos empezaron a tocar juntos en fiestas. Al bajista de Wurm, un tipo intenso e ingenioso llamado Gary McDaniel, le gustó el estilo catártico y agresivo de Panic y empezó a frecuentarlos. McDaniel y Ginn conectaron enseguida.

—Él siempre tenía muchas teorías sobre la vida, sobre esto y aquello: era un individuo que le daba vueltas a las cosas —explica Ginn—. No quería encajar en la sociedad convencional, pero tampoco en la hippie.

Como Ginn, a McDaniel, cuyo nombre artístico era Chuck Dukowski, le repugnaban los cantantes folk melifluos como

James Taylor y los rockeros *arty* afectados. Estudiaba en la UC Santa Barbara cuando vio a los Ramones. «Jamás había visto a un grupo tocar tan rápido», dijo. «De pronto, podías señalar a un grupo y decir: “Si ellos lo pueden hacer, ¿por qué no nosotros?”.»

Durante los dos primeros años, Panic tocaba exclusivamente en fiestas y centros juveniles de la zona de South Bay porque el Masque, el club punk clave de Los Ángeles, se negaba a contratarles. «Dijeron que no molaba vivir en Hermosa Beach», explicó Ginn, lo que era una forma de decir que el vestuario de camiseta, deportivas y tejanos de barrio residencial del grupo no se ajustaba a la estética de imperdible y chupa de cuero de los punks anglófilos de Los Ángeles. Por necesidad, Panic desarrolló cierta habilidad para encontrar lugares poco convencionales donde dar sus conciertos explosivos y anárquicos, a menudo compartiendo las facturas con grupos punk del Condado de Orange, habitantes de los barrios residenciales relativamente prósperos que se podían permitir lujos como alquilar salas de conciertos y altavoces.

El circuito de fiestas tuvo un efecto muy tangible en la música del grupo.

—Allí es donde realmente desarrollamos la idea de tocar el máximo número de canciones en el menor tiempo posible —explica Ginn—, porque era prácticamente como un reloj: podías tocar unos veinte minutos antes de que se presentara la policía. Así pues, sabíamos que disponíamos de poco tiempo: no hagas nada de ruido hasta que empieces a tocar y, entonces, toca fuerte hasta que aparezcan.

Su primer concierto de verdad fue en un Moose Lodge de la cercana Redondo Beach. Durante la primera tanda de