

INTRODUCCIÓN

Se han publicado muchos libros excelentes sobre géneros musicales, microgéneros, discos concretos e incluso canciones en particular, pero que yo sepa no se ha publicado ningún libro que dé cuenta de toda la evolución de la música popular moderna, ninguna obra que explique cuándo y por qué ocurrió esto y lo otro, y esclarezca las relaciones, las ramificaciones, lo que se perdió por el camino o cayó en el olvido.

Lo que me propongo en las páginas siguientes es trazar una línea recta, con alguna que otra curva y rodeo personal, desde el nacimiento de los discos sencillos de siete pulgadas a fines de la década de 1940 hasta el declive de la música pop en cuanto objeto físico y tangible en la década de 1990, para que el lector se haga una idea del desarrollo histórico del género. Fiel a la cronología, examinaré la forma en que las sucesivas etapas llevaron aparejados nuevos iconos e iconoclastas, la aparición de sonidos novedosos y emocionantes, y, cuando estos empezaban a perder fuelle, el surgimiento de diversos estilos y una plétora de subgéneros.

De la década de 1950 a la de 1990 el pop fue algo personal e íntimo. Uno podía participar de su ámbito más general, pero también podía modelarlo a su conveniencia reuniendo una colección de vinilos, grabando canciones en cinta magnetofónica en el orden en que le apeteciera oírlas y revelando luego el secreto a los camaradas. Todos los jueves escribía en mi cuaderno la nueva lista de éxitos: a la una menos cuarto encendíamos la radio en el colegio y todos los amigos nos apiñábamos para escucharla y enterarnos de si los heroicos Altered Images habían desbancado del primer puesto a los espantosos Dave Stewart y Barbara Gaskin. Era una religión. No me hacía ninguna falta ir a misa.

El primer texto que me publicaron fue un artículo para un fanzine llamado *Pop Avalanche*, en 1986. Envié una copia al *New Musical Express*

y el semanario me encargó la reseña de un concierto de Johnny Cash. Desde 1990 he tenido la suerte de contemplar el mundo del pop desde las dos vertientes, como aficionado, como crítico, y también como miembro de un grupo: tenía veinticinco años cuando fundamos Saint Etienne, trío que tuvo la inmensa fortuna de aparecer en el programa televisivo *Top of the Pops*, en la portada del *New Musical Express* y en escenarios de todo el mundo. En los últimos doce años he escrito para *The Times* y *The Guardian*, lo que me ha brindado la oportunidad de entrevistar a estrellas y, lo que no es menos importante para mí, llamar la atención sobre ciertos discos, cantantes, compositores y productores que a mi juicio no merecían ser tan poco conocidos.

En el presente libro se subrayan los lazos que conectan al doo wop con la música house a través del sonido de Filadelfia, o los que vinculan –de un modo tal vez menos evidente– la canción “Last Train to San Fernando”, de Johnny Duncan, con el “Boredom” de los Buzzcocks y el “Everybody in the Place” de Prodigy. Me propongo explicar cómo se tejió toda esa trama. ¿Qué lugar ocupa Frankie Lyman? Más concretamente, en un mundo en el que Nick Drake es bastante más conocido que Fairport Convention, ¿qué se opinaba de ambos en su día y cómo incidieron en el clima del pop? Siguiendo un orden cronológico, analizaré la forma en que la tecnología no solo interactúa con la música, sino que también contribuye al inicio de la era del pop (con el tocadiscos portátil) y después acaba con ella (con el disco compacto como caballo de Troya), y la forma en que la música pop moderna se forjó gracias a la comunicación, el intercambio de datos, el universo secreto de las revistas y los fanzines musicales, las emisiones radiofónicas nocturnas o clandestinas y los minutos arañados a los programas de televisión.

He decidido escribir este libro porque no existe una guía así. Me he propuesto argumentar que la separación entre el rock y el pop es falsa y que las historias del pop tradicionales han pasado prácticamente por alto la música disco y buena parte de la música negra y la música electrónica. Esta situación ha cambiado considerablemente en los últimos años, aunque persiste el “rockismo” y el esnobismo sigue rampante. En el otro extremo, algunos puristas consideran que los

elepés no son pop en absoluto, pero no voy a ser un integrista de los discos sencillos, pues los vinilos de larga duración desempeñaron un papel capital en el desarrollo de la música popular moderna.

¿Qué es exactamente el pop? Para mí, el pop engloba el rock, el rhythm and blues, el soul, el hip hop, el house, el techno, el heavy metal y el country. Si uno graba discos, sean sencillos o álbumes, y los promociona actuando en televisión o saliendo de gira, es que se dedica al pop. Si canta canciones folk a capela en un pub de barrio, no se dedica al pop. El pop requiere un público que el artista no conozca en persona; ha de ser un público transferible. En dos palabras, todo lo que entra en las listas de éxitos es pop, así se trate de Buddy Holly, Black Sabbath o Bucks Fizz. De modo que “Because the Night”, la canción del Patti Smith Group, es música pop (núm. 13 en 1978), al igual que “Carros de fuego”, de Vangelis (núm. 1 en 1982) y “Blue Moon”, de los Marcells (núm. 1 en el Reino Unido en 1961). Las listas de éxitos tienen un valor sociológico indiscutible. Es mucho más difícil hacerse una idea del impacto amenazador que representó “(I Can’t Get No) Satisfaction” o de la conmoción futurista de “I Feel Love” si no se comparan con los hits coetáneos: la primera canción compartió el top 10 de la lista de éxitos con “Cara Mia”, de Jay and the Americans, y “Hush Hush Sweet Charlotte”, de Patti Page; la segunda se abrió un hueco entre “On and On”, de Stephen Bishop, y “You Light Up My Life”, de Debby Boone. El contexto lo es todo.

¿Qué hace falta para crear pop de gran calidad? Tensión, antagonismo, progreso y miedo al progreso. Me encanta el tira y afloja entre la industria y el underground, entre el artificio y la autenticidad, entre los osados y los conservadores, entre el rock y el pop, entre lo bobo y lo inteligente, entre los chicos y las chicas. La era del pop moderno se caracterizó por una fluctuación constante, y buena parte de la gracia está en tomar partido. Por ejemplo, algunos se tomaron el punk como una reformulación radical de las reglas, como lo que habían hecho los futuristas con el arte, mientras que para otros el año 1977 fue un regreso a las raíces, una recuperación del entusiasmo de la primera ola del rock’n’roll. Las dos posturas resultaban convincentes. De un lado estaba Malcolm McLaren con su subversión de facultad

de bellas artes y sus citas de Guy Debord; del otro, The Clash y Joe Strummer con su ideología de “corta el rollo”. En el pop los conservadores pueden pasar por enrollados. Pero la música pop no se deja reprimir. No es una doctrina: sus reglas no están escritas y existen para ser quebrantadas. El pop obtiene su energía y su perspicacia conjugando sus contradicciones, no suprimiéndolas. En las portadas de sus primeros álbumes Queen estampaba con orgullo la frase “sin sintetizadores” para indicar que lo suyo era el rock puro, sin artificios; pero en 1980 el grupo cambió de idea, publicó “Another One Bites the Dust” y logró un número uno mundial que se convertiría en uno de los primeros filones de *samples* para el hip hop; el pop dio un paso adelante y todo el mundo quedó encantado.

Entonces, ¿el pop no es más que la música de las listas de éxitos? Pues en parte sí, ya que lo maravilloso de esas clasificaciones es que pueden ser cápsulas temporales perfectas y abarcar todos los géneros del pop sin mostrar favoritismo por los más modernos ni por los convencidos de su valía; sin inclinarse por los acomodaticios ni por los audaces. Ahora bien, las listas no siempre reflejaban los movimientos incipientes; más bien eran las nuevas corrientes musicales las que se infiltraban en los *hit parades*, calaban en ellos y, con el tiempo, los inundaban: las listas propiamente dichas no corroboran el influjo trascendental de The Velvet Underground ni de los Smiths. Tal vez resulte contradictoria la aparición en estas páginas de artistas que no cosecharon un solo éxito, como el Johnny Burnette Trio, los Stooges, Minor Threat o Juan Atkins; pero todos ellos surgieron en la era del pop moderno, y su influencia en la música de entonces y en la del futuro es indiscutible. La corriente principal termina absorbiendo a las figuras marginales. El pop es un idilio que dura decenios. Los opuestos se atraen.

¿Cuándo empezó la era del pop moderno? En 1955, cuando la revista *Billboard* publicó su primer *Hot 100*, la lista de los cien mayores éxitos de la semana, cuyo primer número uno fue “Love is a Many Splendored Thing”, de los Four Aces. La canción “Rock Around the Clock”, de Bill Haley, artista que había colocado otras dos composiciones en la lista, ocupaba el puesto quincuagésimo octavo y termina-

ría conquistando la cima. El final ya es más difícil de precisar: la era digital tuvo un comienzo mucho más borroso y la transición entre una y otra fue paulatina. He usado de jalón el fin del disco de vinilo en cuanto formato fundamental del pop. La canción “It Must Have Been Love” de Roxette, publicada en 1989, fue el primer número uno que solo se comercializó en disco compacto y cassette; en diciembre de 1998, cuando *Billboard* permitió que la emisión radiofónica de canciones incluidas en un álbum contase para la lista de singles, el formato de disco sencillo recibió el golpe de gracia.

Este libro no pretende ser una enciclopedia; creo en el mito y la leyenda del pop como el que más, en todas esas anécdotas y verdades a medias sobre Gene Vincent, Arthur Lee, David Bowie o Agnetha Fältskog que hicieron del pop una fuente constante de emociones. Me encantan el esplendor y la gloria de las superestrellas del pop, así se trate de los Beatles corriendo por el andén de la estación de Marylebone para huir de las fans histéricas o de un atisbo fugaz de las bragas de Kylie Minogue en el escenario.

También me encantan los segundones, como Lou Christie y ese falsete suyo del que casi nadie se acuerda y a cuyo lado Frankie Valli parece Johnny Cash, y los secundarios, los que trabajaban en la sombra, los compositores a sueldo, los radioaficionados empollones que terminaron de ingenieros de sonido –Joe Meek, Giorgio Moroder, Rodney Jerkins– y auténticas ratas de estudio como Derrick May, Martin Hannett y Holland-Dozier-Holland. O John Carter, compositor de voz suave, natural de Birmingham, que podía pasar de las canciones eurovisivas (“Knock, Knock Who’s There”, en la voz de Mary Hopkins) al bubblegum garajero (“Little Bit O’Soul”, núm. 2 en 1967 en la interpretación de Music Explosion), y después firmar el himno veraniego por antonomasia con “Beach Baby”, de First Class. Hay quienes dicen que el tema es un sucedáneo de los Beach Boys. Yo no lo veo así. Para mí es la obra de un entusiasta del pop que quiso corresponder a los célebres californianos, expresar la adoración que sentía por ellos.

Son muchas las conexiones que pueden perderse en la atmósfera fragmentada y saturada de interferencias de la era digital; sin compa-

ñías discográficas que nos informen de los nombres de los compositores y productores para que podamos seguirles la pista, sin tiendas de discos ni fanzines que filtren la avalancha infinita de información, tenemos menos posibilidades de detectar los vínculos manifiestos que inervan toda la música popular moderna. Si uno oye “Tears Dry on Their Own”, de Amy Winehouse, en iTunes, no tendrá forma de saber que la cantante *samplea* el “Ain’t No Mountain High Enough” de Marvin Gaye y Tammi Terrell. Ni que esta canción a su vez es obra de Nick Ashford y Valerie Simpson, compositores a sueldo del sello Motown que años después firmarían “I’m Every Woman” para Chaka Khan y grabarían su propio éxito, “Solid (As a Rock)” (núm. 12 en 1984), pero que antes habían trabajado para la compañía neoyorquina Scepter/Wand, en la que compusieron piezas para Maxine Brown, antigua miss y precursora del soul. Ni que Scepter/Wand empezó a ganar dinero con las Shirelles, grupo femenino cuyo primer gran éxito fue “Will You Love Me Tomorrow” (núm. 1 en 1960) y que también era uno de los favoritos de Amy Winehouse. Hay que saber de dónde procede la música para entender dónde está y adónde podría dirigirse.