



**GREEN DAY,
OFFSPRING,
BAD RELIGION,
NOFX...**



**...Y LA
EXPLOSIÓN
DEL
PUNK
EN LOS
90**

**IAN
WINWOOD**

LIBROS CÚPULA

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Publicado originalmente en 2018 por Da Capo Press, un sello de Perseus Books, LLC (Hachette Book Group, Inc.).

© Ian Winwood, 2018

© de la traducción: María José Furió, 2020

Diseño de cubierta: Planeta Arte & Diseño

Primera edición: octubre de 2020

© Editorial Planeta, S. A., 2020

Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

Libros Cúpula es marca registrada por Editorial Planeta, S. A.

Este libro se comercializa bajo el sello Libros Cúpula

www.planetadelibros.com

ISBN: 978-84-480-2715-5

Depósito legal: B. 1.187-2020

Impresor: Huertas

Impreso en España – *Printed in Spain*

El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible.

*A Dan Silver y Frank Turner,
camaradas de punk*

ÍNDICE

<i>Introducción.</i> Es algo extraño, me siento como si fuera Dios	9
<i>Prólogo.</i> Estamos desesperados, acostumbrados a estarlo	15
Es más una pregunta que una maldición: ¿qué infierno podría ser peor? <i>(How Could Hell Be Any Worse?)</i>	27
Había siempre una urgencia, una necesidad de pertenencia	55
Estoy llegando, estoy llegando <i>(I'm coming over, I'm coming over)</i>	87
Yo era un chaval que tenía grandes planes	115
Unos perdedores ganan el premio gordo de la lotería	143
¿Te acuerdas de cuando éramos jóvenes y la aventura no terminaba nunca?	173
¡Eh, eh, sal y juega!	199
Escisión	225
Combustión espontánea, ataque de pánico	249
Una canción punk rock escrita para la gente que se da cuenta de que algo anda mal	275

SMASH!

<i>Epílogo. ¡Ah de la casa! Estamos de vuelta</i>	297
<i>Postdata. Yo jugué al billar con Offspring</i>	303
<i>Agradecimientos</i>	311
<i>Sobre el autor</i>	315
<i>Índice onomástico</i>	317

INTRODUCCIÓN

ES ALGO EXTRAÑO, ME SIENTO COMO SI FUERA DIOS

«¿Qué es esa mierda del amor libre *hippie?*», pregunta Billie Joe Armstrong, en un tono de voz que combina la travesura y la malicia. Por debajo de la cintura le cuelga una guitarra Fernandes Stratocaster llena de pegatinas. Mire donde mire, su vida está cambiando a gran velocidad. El chico de veintidós años observa al público que tiene delante y le lanza su saludo de bienvenida.

«¿Cómo estáis, ricos hijos de puta?»

Es el 14 de agosto de 1994, un domingo por la tarde, un día de verano en el norte del estado de Nueva York. Medio millón de personas han bajado a Winston Farm en Saugerties para conmemorar, y con suerte celebrar, el vigésimo quinto aniversario del ahora folk Festival de Música y Arte de Woodstock. Fue en este acontecimiento donde cuatrocientas mil personas se congregaron en 1969 para ver a bandas como The Who, Santana y Jimi Hendrix Experience, y para oír cómo les advertían sobre el ácido marrón (LSD). Un cuarto de siglo después, en Woodstock'94, el apetito se inclinaba más del lado de las anfetaminas que de los alucinógenos. En aquellos días de canícula, bandas como Metallica, Nine Inch Nails y Red Hot Chili Peppers habían venido a darle una patada a cualquier noción de paz y amor.

Por si te lo estás preguntando, la respuesta a la pregunta sumamente maleducada de Billie Joe Armstrong fue: «¡Sí, no muy bien!».

Considerando la escena de miseria rural que se extendía delante de él, las palabras de Armstrong no eran un bálsamo. Desde el borde del escenario hasta la línea del horizonte, el público estaba empapado en lluvia y estiércol. El panorama parecía un campo de refugiados, solo que con botellas de agua a cuatro dólares. De manera totalmente predecible, apenas Woodstock'94 empezó, la lluvia se sumó a la fiesta. En la línea que separa lo torrencial de lo inmanejable, el cielo arrojó encima de los acampados un aguacero sucio como los restos de fregar el suelo. En una entrevista desde este lamentable lugar a una emisora de radio en Sídney, el periodista australiano Andrew Mueller describió la escena con una sola palabra: «Cagadero».

«Espero que llueva tanto que os quedéis todos ahí atrapados», anunció el bajista Mike Dirnt como si apretara el gatillo de una pistola.

Aquel fue el verano que vio el segundo advenimiento del punk rock. En Estados Unidos, sin duda, su llegada fue un espectáculo presenciado por un auditorio muy superior al que prestó oídos a los Ramones en 1976. Una generación después, las dos bandas más importantes de la nueva cosecha, Green Day y Offspring, podían ser un motivo de preocupación legítimo para la corriente principal. Con su tercer álbum —*Dookie* y *Smash*, respectivamente—, las dos bandas habían alcanzado el estatus de disco de platino, y aún venderían muchos discos más. Y mientras el desprecio del público que era lo bastante viejo para haber asistido a los acontecimientos de 1976 en primera línea —«¡eso no es punk!» era la frase más repetida con que se daba la bienvenida a estos arribistas de la generación siguiente—, para millones de jóvenes oyentes la «promoción de 1994» era lo más. Dicho con otras palabras, ellos eran *lo más*.

Billie Joe Armstrong habitaba un mundo donde era posible encontrarlo «fumando su inspiración». Dieciocho años después de que Johnny Rotten, de Sex Pistols, anunciase: «Yo no trabajo, yo solo [voy de] *speed*», en 1994, lo único que había cambiado era la droga favorita.

Mientras que el punk rock como se oía en 1994 contaba con un ejército de viejos detractores desdeñosos ante lo que consideraban un sonido desinfectado y que discurría sobre parámetros seguros, en Winston Farm la escena era de auténtico caos. Para muchos tíos mayores, el caos era la moneda corriente del género. Caos fue lo que John Lydon, antes llamado Johnny Rotten, provocó en el Ritz de Nueva York en 1980 cuando su banda Public Image Ltd. actuó detrás de un telón, mientras azuzaba al público para que se sublevara repitiendo «público tonto de cojones» una y otra vez (el público agradeció los piropos, como era de esperar). Ese mismo año, el caos se desparramó por las calles de Times Square después de una serie de conciertos de The Clash en los que hubo una peligrosa sobreventa.

Vamos, que la escena en Winston Farm era caótica a una escala épica y peligrosa. Con alegre desparpajo, Green Day abrió la senda a través de la cual una muchedumbre ya irritable e irascible podía expresar su frustración. Billie Joe Armstrong opinaría más adelante: «Creo que no tocamos bien» en Woodstock'94, como si ese fuese el tema de discusión. Para cuando el trío había empezado a darle duro al rítmico final de «When I Come Around», el cielo se veía atravesado por bolas de barro que el público arrojaba al escenario. Cuando terminó la canción, la plataforma en la que ahora Green Day intentaba actuar se parecía a un cuadro pintado por Jackson Pollock. En medio de escenas que oscilaban entre lo cómico y lo aterrador, los tramoyistas intentaban cubrir el escenario con capas de plástico. En un gesto que podemos considerar igual de inútil, Billie Joe Armstrong abandonó su guitarra para devolver por lo menos un par de bolas de barro en dirección a su punto de salida, y todo esto sin dejar de cantar la letra y la melodía del gracioso y descerebrado himno de rebelión de dormitorio de los Twisted Sister, «We're Not Gonna Take It».

«Miradme, soy un jodido imbécil», anunció, describiéndose puede que a la gente del público o puede que a sí mismo, o posiblemente a ambos.

Al cabo de cuarenta y cinco febriles minutos, Green Day abandonó el escenario. Mientras intentaba salir, Mike Dirnt fue

derribado por un guarda de seguridad. En la colisión perdió los dientes delanteros. Antes de que su banda llegara ese domingo por la tarde, lo que más preocupaba a Billie Joe Armstrong era que el barrizal que se extendía a sus pies le estropease el par de flamantes Converse que acababa de estrenar, preocupaciones que parecían ahora a muchos kilómetros de distancia. Dejando a sus espaldas el escenario prácticamente destrozado, los músicos de Green Day fueron *extraídos* de Woodstock en helicóptero, un medio de transporte que al líder de la banda le daba pánico.

«Woodstock (1994) fue lo más cercano a la anarquía que he visto en toda mi vida —me confesó Armstrong en 2004—. Y no me gustó ni un pelo.»

Bueno, ese tampoco era el tema en discusión. Al encabezar una nueva generación de roqueros punk, Green Day orquestó un tumulto en el norte del estado de Nueva York; un tumulto en sí mismo.

Todas y cada una de las decenas de personas a las que he entrevistado para este libro coincidieron en un solo detalle: todos afirmaron que el músico que hacia 1994 decidía formar un grupo de punk rock estaba tomando una mala elección profesional. Las bandas de música metal estaban ganando dinero. Los grupos de hip hop ganaban dinero. Los cantantes de country ganaban dinero. Pero a la mayoría de los profesionales del punk rock, la música no les daba para vivir.

Hoy parece extraño escribir un párrafo como el anterior. Después del lanzamiento de *Dookie* y de *Smash*, cualquiera que decidiese formar una banda punk lo hacía a sabiendas de que era posible hacerse rico. Puede que hubiera costado dieciocho años conseguirlo, pero de repente el juego había cambiado para siempre. Pese a ello, pocos cronistas han intentado rascar a cualquier nivel en el significado y alcance de lo que el cantante de Bad Religion, Greg Graffin, describió como «la democratización del punk». Este libro es un intento de corregir ese error.

Es fácil formar grupos de punk rock: hay cientos de ellos. Y por ese motivo muchos de los libros dedicados a la música *underground* son poco más que un compendio de nombres de bandas

flotando en la página sin aportar suficiente contexto. En la medida de mi capacidad, he evitado agrupar músicos en una lista, o en varias, por la mera razón de que conocía su existencia. A menos que un grupo le sirva a esta historia, no ha traspasado la puerta. Al elegir este criterio, he pasado por alto varias bandas excelentes, en particular TSOL, The Adolescents y Fugazi. Del mismo modo, el lector que espere encontrar en estas páginas un enfoque enciclopédico de cada banda de punk rock correspondiente al periodo en cuestión haría mejor en buscar en otro lugar. Pero podéis estar seguros de que la decisión de preferir la profundidad a la extensión es deliberada.

También he optado por no entrar en el debate de si Nirvana era o no una banda punk rock. Ellos nunca se definieron explícitamente como tales, y a mí eso me basta. De todos modos, la historia de lo que ocurrió en el noroeste del Pacífico se ha contado ya muchas veces, a menudo muy bien. En otras palabras, ya se le ha concedido el reconocimiento que merece.

Los grupos que aparecen en esta crónica son aquellos que en su momento se definían a sí mismos como punk rock y que, de hecho, continúan haciéndolo. Si es posible que una crónica que presenta a un montón de millonarios que han disfrutado de largas carreras sea la historia de unos tipos que no partían como favoritos, que eran en origen los perdedores natos, esta es esa crónica. Si suena improbable, entonces párate a pensar lo siguiente: antes de Green Day y de Offspring, la idea de que en Estados Unidos una banda pudiese hacerse famosa tocando música punk rock era *impensable*.

Con la excepción de los habitualmente escurridizos Rancid, todas las personas con las que esperaba hablar se mostraron disponibles, a menudo varias veces. Todas lo han hecho sin tener que abrir la cartera. La abrumadora mayoría de citas que incluyo en este libro procede de entrevistas realizadas específicamente para este proyecto. Otras menciones proceden de entrevistas cuyo destino fueron artículos de revistas escritas en años anteriores, y las identifiqué cuando corresponde. En un puñado de casos, he utilizado citas de otras fuentes —por lo general, de la revista *Ro-*

SMASH!

lling Stone, y de los diarios *The New York Times* y *Los Angeles Times*—, y cada una aparece con su correspondiente atribución de fuente. Agradezco sinceramente a todas las personas que han hablado conmigo para este proyecto. El libro podría existir sin ellos, pero sería ilegible y, ni que decir tiene, no se publicaría.

Cualquier error de hecho que contenga este libro es solo mío.

IAN WINWOOD

CAMDEM TOWN, LONDRES

PRIMAVERA DE 2018

PRÓLOGO

ESTAMOS DESESPERADOS, ACOSTUMBRADOS A ESTARLO

Lo único que el punk rock debería significar realmente es no quedarse sentado a esperar que el semáforo se ponga verde.

FRANK TURNER, «TRY THIS AT HOME»

Si hablamos de plantar las botas sobre el terreno, a The Damned les corresponde el mérito de haber sido el grupo con mayor influencia en el punk rock estadounidense. Hoy, este elogio tiende a dividirse entre Sex Pistols y The Clash, pero fue The Damned la primera banda inglesa de su clase que atravesó el Atlántico y llevó su marca de encantador caos al público de San Francisco, Los Ángeles, Boston y Nueva York. El impacto de estas apariciones se percibió con especial fuerza en Los Ángeles, donde la comunidad punk tardó en arrancar y fue muy reticente en unirse.

«Las expectativas eran muy altas, porque desde que en febrero salió su primer álbum (*Damned Damned Damned*), The Damned usurpó a The Clash el papel de nuestra banda inglesa favorita», recordaba el que era la «cara» de la escena de Los Ángeles, Pleasant Gehman, en el libro de John Doe *Under the Big Black Sun: A Personal History of L. A. Punk*. La noche «en que The Damned tocó en el Starwood (fue) pura revelación y también una especie de legitimación de la escena punk de Los Ángeles».

La gestación del punk tuvo lugar en una caja de resonancia que cubrió el océano Atlántico. En un concierto decisivo de los Ramones en el barrio londinense de Camden Town, en 1976, Johnny Ramone aconsejó a las bandas del emergente punk inglés que practicasen su arte sin miedo y se apuraran. The Damned acató este consejo con el mayor entusiasmo. El grupo tocó su primer concierto la noche siguiente y, ese mismo año, tras sacar «New Rose» como un sencillo de siete pulgadas, se convirtieron en los autores del primer disco de punk rock inglés.

Para devolver el favor que les había hecho Johnny Ramone, The Damned muy pronto estuvo inspirando a salas llenas de punks americanos. En el club Starwood, la banda londinense pidió a su auditorio algo de cambio y le cayó una lluvia de monedas de diez y de veinticinco centavos. Esta dolorosa arremetida supuso por lo menos una mejora respecto al torrente de escupitajos que les habría llovido de haber actuado en Gran Bretaña. Durante y después de las actuaciones, el cantante Dave Vanian, el guitarrista Brian James, el bajista Captain Sensible y el batería Rat Scabies posaban para las cámaras Polaroid con sus fans americanos, cobrándoles a veces diez o veinte dólares por el privilegio.

Además de su música, The Damned llevó a Los Ángeles ciertas nociones de independencia. A diferencia de los Pistols y de The Clash, la banda no tenía contrato con un gran sello discográfico. Tanto «New Rose» como *Damned Damned Damned* aparecieron en Stiff Records, una compañía inglesa cuyo modelo de negocio puede describirse generosamente como «asequible». Tan desesperados eran los apuros económicos de la discográfica que dos semanas después de publicar el primer álbum de The Damned, el productor Nick Lowe recicló la cinta maestra grabando encima el «My Aim Is True» de Elvis Costello. En otra ocasión, The Damned llegaron a las oficinas del sello en Londres a pedir dinero, solo para que el propietario Dave Robinson los sacara fuera y los retara a una pelea. El sello discográfico también imprimió camisetas que lucían el eslogan «*If it ain't stiff ain't worth a fuck*» («Si no está tieso, no vale la pena follar»).

Como si pretendiera enfatizar el estatus de The Damned como la banda punk internacional favorita de Los Ángeles, Dave Vanian fue la estrella de portada de *Slash*, la efímera revista de la escena (Johnny Rotten no fue el personaje de portada hasta el número 3). Un año después de que *Slash* llegara por primera vez a las tiendas de discos y a los quioscos, la publicación creció hasta incluir un sello discográfico con el mismo nombre. Esta marca llegaría a lanzar álbumes de varios grandes del punk de Los Ángeles, como X, The Germs y Fear, entre otros.

En Long Beach, en 1979, el guitarrista de Black Flag Greg Ginn lanzó el EP de debut de su banda, *Nervous Breakdown*, con su propio sello discográfico, SST Solid State Transmitters. Al comprender que pocos sellos llamarían a su imponente banda, Ginn decidió entonces mirar el listín telefónico para exprimirlo y a partir de ahí decidió volar solo. La independencia corría por sus venas y por las de Black Flag hasta el masoquismo. Como ya sucedió con los Ramones, la banda salía de gira en una sola camioneta, a veces escuchando sin parar el álbum superéxito de los ZZ Top, *Eliminator*. Viajaban en unas condiciones de penuria tales que sus miembros se veían reducidos a subsistir a base de pan y comida de perro moldeada en forma de pelota de béisbol que se zampaban a la velocidad de una bola rápida. Hasta que la banda rompió en 1986, Black Flag lanzó una serie de álbumes cada vez más raros con SST. Unos matones del Departamento de Policía de Los Ángeles (LAPD) irrumpían regularmente en sus conciertos sin más razón que las ganas de hacerlo.

Es gracioso, pero cuando hoy hablo con chavales, les digo que en los años ochenta el punk era realmente peligroso —cuenta Dexter Holland, líder de la banda más popular del condado de Orange, Offspring—. Ahora te parece divertido llevar el pelo de color azul, pero en 1984 llevar el pelo de azul podía suponer que te dieran una paliza.

El nihilismo y la violencia de Los Ángeles y del vecino condado de Orange se ganaron a pulso. Las concentraciones de punks

eran asuntos extraordinariamente ruidosos. En un concierto de X, un miembro del público fue apuñalado en la espalda, en sentido literal, sin razón aparente. Los problemas también iban de la mano de los Suicidal Tendencies de Venice Beach. El álbum de debut de la banda de título homónimo sufrió la indignidad de ser votado como el peor de 1982 por la revista punk más influyente, *Flipside*, espantada por la descarada mezcla de punk y metal. En aquellos tiempos, los únicos que parecían capaces de defender a los ST eran un ejército de alegres pseudopandilleros encantados de armar peleas conocidos como Suicidals.

La violencia que había en los conciertos en aquellos tiempos no se ha exagerado —dice Fat Mike, líder de una de las bandas más longevas de la ciudad, NOFX—. En todo caso, ha sido *infrarrepresentada*. En cierto modo, por eso íbamos. Te crees indestructible, aunque en un concierto con quinientas personas podía haber de diez a veinte grandes peleas. Me acuerdo de una vez que fui con un amigo a un concierto y él se puso a beber agua de una fuente, y unos tíos le empujaron la cabeza contra la fuente y del golpe que le dieron perdió varios dientes. A otro amigo le rompieron una botella en la boca y, por suerte, solo acabó con tres dientes partidos. Y otra vez estaba en un concierto de los Dickies en un club pequeño y uno al que yo conocía apuñaló a mi amigo y tuvimos que llevarlo corriendo al hospital. De aquella, casi se muere. Así que cuando se habla de la violencia de aquellos tiempos, realmente no es ninguna exageración.

Con los dedos golpeteando en sus típicas porras reglamentarias, no hay duda de que, de lejos, la mayor amenaza para la fraternidad punk de la ciudad procedía de la Policía de Los Ángeles. Esta fuerza estaba capitaneada por el impávido comisario Daryl Gates, que se vería forzado a abandonar el cargo tras los disturbios en los que estuvo inmersa la ciudad en 1992. «Básicamente, Gates odiaba a todas las minorías, punks incluidos», recuerda Dexter Holland. Muy rápidos a la hora de alinearse, los agentes a pie de calle tomaron esa antipatía y la transformaron en fuerza física.

Solían irrumpir en los conciertos y atizaban al público. Hubo disturbios en *shows* de Black Flag y Ramones. Policías montados a caballo irrumpieron con los siempre peleones Fear en el festival callejero de Los Ángeles, una intervención que desató otro disturbio. Una actuación del grupo Dead Kennedys, tan provocativo como era de esperar, en el Longshoreman's Hall, en el distrito industrial de Wilmington, culminó con los agentes de policía rodeando el edificio y entrando para ordenar a todo el mundo que abandonara el lugar.

Me acuerdo de estar escondido debajo de una mesa mientras eso estaba pasando —rememora Dexter Holland, que por entonces tenía diecisiete años—. Mis amigos y yo éramos lo bastante ingenuos para pensar: «Bueno, no hemos hecho nada malo, así que no nos molestarán». Y de repente lanzaron gas lacrimógeno. No sé si has visto alguna vez un bote de gas lacrimógeno, pero cuando golpea el suelo hace una especie de ruido siseante. Recuerdo que pensé: «Vaya, nunca he olido gas lacrimógeno, así que mejor voy y pruebo». Y no era nada bueno. Entonces me abrí paso hacia una de las salidas, que por supuesto estaba colapsada por toda la gente que intentaba escapar. Pese a que allí no había ningún lugar al que ir, recuerdo a un policía gritándome: «¡Sal de una puta vez!». Me golpeó tan fuerte con la porra que pensé que me había roto el brazo. Sentí un dolor de mil demonios. Quizá sea por eso, pero de golpe ya no me gustaban los policías.

Parte del ADN de la primera oleada del punk rock del sur de California estaba compuesto por el tipo de energía que vive en las sombras. «Voy a salir fuera / a pillar algo para mi cabeza / si sigo haciendo esto / acabaré muerto», anunciaba el primer cantante de Black Flag, en «Gimmie Gimmie Gimmie» mientras el grupo lo acompañaba, detrás de él, con un estruendo de vajilla dentro de la secadora. Morris dejó la banda en su primera etapa, mientras Greg Ginn empezó a dar muestras de su músculo autoritario. Propulsado por el alcohol y la cocaína, Morris formó después el influyente Circle Jerks (Círculo de Gilipollas). En el álbum de

debut de la banda, en los quince minutos y veinticinco segundos de «Group Sex», se anunciaba gozosamente: «Yo iba tan pedo... que estaba fuera de mí». En otro lugar, el muy tumultuoso Social Distortion del condado de Orange cantó a una chica inadaptada que «se chutaba metanfetamina» y «follaba a los quince». Fear era más provocador aún: «Róbale el dinero a tu madre / compra una pistola», cantaba con voz conmovedora Lee Ving en «We Destroy the Family». El grupo también hacía alarde de sus tendencias políticas, que podían describirse diplomáticamente como halcones de la extrema derecha republicana. «Odio es pureza, / debilidad es enfermedad. / Os vamos a enterrar», era la promesa hecha en «Foreign Policy». «Estas últimas cuatro palabras evocaban la amenaza que hizo el dirigente ruso Nikita Jrushchov en una alocución a los diplomáticos occidentales, en la embajada de Polonia en Moscú, en 1956, es decir, en los inicios de la era nuclear.

El mejor entre todos los grupos punk del sur de California de este periodo era X. La banda se formó en 1977 después de que el bajista y covocalista John Doe y el guitarrista Billy Zoom reclutaran a la poeta y amiga de Doe, Exene Cervenka, y al batería DJ Bonebrake. X tenía cierto talento para oler el aire fétido y turbulento que lo rodeaba y transformarlo en canciones con un nivel de claustrofobia que bordeaba lo opresivo. Formaba con gran diferencia el grupo más ingenioso y significativo en los albores del punk angelino.

El de X fue realmente el primer concierto punk al que fui —recuerda Fat Mike—. Fue en el Whisky (a Go Go), en Hollywood. Yo tenía catorce años. En realidad, mi amigo me llevó engañado, diciéndome que íbamos al cine, pero para mí aquello lo cambió todo. La energía de la música, cómo iba vestida la gente del público y su aspecto... Yo solo pensé: «No sé qué es esto, pero sí sé que quiero formar parte de ello».

En 1980 el grupo lanzó *Los Ángeles*, su álbum de debut, una recopilación de nueve canciones de un vigor agotador. Es un disco marcado por la desubicación. El corte que da título al álbum

lo inspiraba una amiga del grupo, Farrah Fawcett Minor, que dejó Los Ángeles por Inglaterra para seguir a Captain Sensible, de The Damned. En la canción, la decisión de mudarse al este estaba motivada por una profunda decepción con la ciudad: «Ella tenía que irse de Los Ángeles —cantaba Doe— porque había empezado a odiar a cada negro y cada judío / a cada mexicano que le daba un montón de mierda / a cada homosexual y a cada rico holgazán». Está claro que es lenguaje en el sentido más reductor del término. En peores manos se habría interpretado como si se tratara del punto de vista de los letristas en lugar del de la chica sobre la que cantan. La moral de la obra más temprana de X define su fuerza gracias a esa forma átona de cantar. El oyente es libre de hacer con la información lo que prefiera, ya que a X no le interesa explicar la diferencia entre lo que está bien y lo que está mal. Sus canciones están plagadas de gente sin rumbo que busca un punto de apoyo. Pero en Los Ángeles, «los días cambian de noche, / cambian en un instante».

X es la banda que ha definido la escena punk de Los Ángeles, y ahí no hay mucho espacio para el compromiso respecto a los temas que abordan en sus canciones, o no hay mucho espacio para respirar —escribió Greil Marcus en *Escritos sobre punk 1977-1992: en el baño del fascismo*—. La perspectiva de X no está fragmentada, no llega de segunda mano, y tiene la ambición de desacreditar cualquier punto de vista que sugiera que hay más en la vida de lo que X dice que hay.

El mundo de caos y peligro poblado por el punk de Los Ángeles se salvó de quedar en una historia oral recordada solo a medias gracias a la cineasta Penelope Spheeris. La primera incursión en el documental de la cineasta, que en cierto momento fue guionista de la *sitcom* *Roseanne*, dio como resultado una panorámica que en 2016 fue seleccionada para su conservación por el US National Film Registry de la Biblioteca del Congreso, por considerarla «cultural, histórica o estéticamente significativa». *The Decline of Western Civilization* (*El declive de la civilización occidental*)

es una película de cien minutos de duración que traza una semblanza de X, Fear, Black Flag, Circle Jerks, Germs, Alice Bag Band y Catholic Discipline. El material grabado de los conciertos se intercala con fragmentos de entrevistas informales, que también recogen declaraciones de fans y seguidores. El filme es lo bastante estimulante como para que poco después de su estreno en el verano de 1981, Daryl Gates publicase una carta abierta pidiendo que no se emitiera nunca más en Los Ángeles. Antes de su primera emisión pública, un clip del tráiler advertía a los potenciales espectadores que lo «vieran en una sala de cine donde no pudieran resultar lastimados». El consejo era solo en parte una hipérbole.

Nunca la había visto con público, así que la proyectamos y aquella mujer se levantó (hacia el final) y lo primero que preguntó fue: «¿Cómo puedes vivir con la conciencia tranquila cuando estás glorificando a estos paganos?» —recordaba Penelope Spheeris unos años después—. ¡Eso fue lo primero que oí! Pero aunque hagas algo que recibe unas críticas muy fuertes, puede que treinta o cuarenta años después no se vea del mismo modo.

La capacidad de impactar de *The Decline of Western Civilization* solo en parte puede atribuirse a la violencia física y musical que muestra. Más llamativo aún es el tono de nihilismo inacabable de la película. Prácticamente todo lo que la cámara recoge parece dislocado o confuso. Las vidas que las imágenes exponen son distantes y separadas, no solo de la sociedad cotidiana sino *de todo lo demás*.

Nadie encarna mejor esto que Darby Crash, el líder de The Germs. Nacido como Jan Paul Beahm, Crash era en realidad de lo más agradable y amable. Siendo un niño, su madre le compró una máquina de escribir en la que se pasaba días enteros componiendo poesía, recluso en su cuarto, del que solo salía para las comidas. Cuando The Germs empezaron a tocar en Los Ángeles, otros grupos como X se negaron a tomárselos en serio. Tenían buenas razones, pues The Germs no eran capaces de tocar. Darby Crash intentaría esconder sus carencias musicales hiriéndose adrede en el escenario.

—¿Cómo es que sigues haciéndote daño? —le pregunta Penelope Spheeris en la escena más cruda de *The Decline of Western Civilization*.

—Bueno, primero lo hice aposta para no aburrirme —responde él.

—¿Cuál ha sido la vez en la que te hiciste más daño? —le pregunta ella.

—Fue en el Whisky (a Go Go). Me abrí el pie.

—¿Qué pasó?

—Bajaba las escaleras para hacer un bis y salté encima de un vaso medio roto... Tuvieron que darme como treinta puntos.

Según habla, resulta obvio que Darby Crash es un náufrago. En 1980 estaba enganchado a la heroína en un grado terrible. Había dejado de ser creativo y productivo, y su mundo iba cerrándose a su alrededor. La noche del 7 de diciembre, a eso de las diez y media, a él y a su amigo Casey Cola les negaron la entrada a una fiesta en Bel Air. Los dos pusieron rumbo al club punk Hong Kong Café para ver una actuación de la banda Sex-sick. Un miembro de Circle One, el grupo cerrado mayoritariamente femenino de fans de The Germs, recibió una llamada de un conocido que había coincidido esa noche con Crash y le había dicho que planeaba matarse. Le respondieron que no se preocupara, que no era insólito que dijera algo así. Por más que el otro insistió, sus protestas tropezaron con estas palabras: «Relájate. Vete a casa y descansa un poco. Todo va a ir bien».

Esa misma noche, Darby Crash compró cuatrocientos dólares de heroína. Al volver al garaje de los padres de Casey Cola, donde la pareja estaba viviendo, el cantante inyectó a su amiga una dosis no letal. Luego introdujo en su flujo sanguíneo una cantidad de heroína lo bastante fuerte como para matar a cuatro personas. Cuando Cola se despertó en el suelo la tarde del día siguiente, su compañero yacía muerto a su lado. Más adelante, ella revelaría que la pareja tenía la intención de suicidarse juntos, pero que en el último momento Crash le perdonó la vida. Menos de veinticuatro horas después, en el exterior del edificio Dakota en Manhattan, Mark David Chapman sacó una pistola y asesinó a John

Lennon. De este modo, la historia de las horas finales de Darby Crash se desvaneció en el cielo.

No podía durar y no duró. Aquella energía pura e incendiaria del punk angelino presentaba carencias estructurales demasiado profundas como para superarlas. Lo mismo ocurría a cinco horas norte de distancia, en San Francisco y el East Bay. Muchos grupos murieron tempranamente o se transformaron de maneras escasamente convincentes. La mayoría tenía pocas alternativas. Cualquier banda que anunciase su presencia con música compuesta de furia, nihilismo y fuerza no iba a tardar en encontrarse en un callejón sin salida del que solo resurgirían los más imaginativos. La cantidad de grupos punks estadounidenses que lo consiguieron era cada vez más reducida.

«Un montón de esas bandas cambiaron de sonido —cuenta Billie Joe Armstrong—. Básicamente, transigieron. Y un montón de gente habla hoy de esos grupos como si fuesen dioses. Pero la verdad es que, y soy reacio a utilizar la palabra, muchas de esas bandas *se vendieron*.»

Llegada la segunda mitad de los años ochenta, las bandas punks tenían tanta prisa por venderse, que parece increíble que las hayan intentado comprar, en primer lugar. En 1985, Fear publicó *The Record* y seguidamente *More Beer*, un segundo disco de una banalidad que ya se delataba en el título. Incluía letras tan inaceptables como «estrangula a una zorra, / voy a dejarla en una cuneta», y un sonido tan tibio que para reproducirlo bastaba con llevarse una concha marina al oído. Ese mismo año, Circle Jerks lanzó el lastimoso *Wonderful*. Fue un intento fraudulento de ampliar su público, aunque las posibilidades de que el disco triunfara no eran mayores que las de encontrar una olla llena de oro al final del arcoíris pintado en la pared de un retrete.

El invierno estaba llegando para el punk rock. Arriba, en San Francisco, la desbandada de los Dead Kennedys se produjo en circunstancias siniestras, después de las cartas de protesta enviadas a los censores que integraban el grupo de presión Parents Music Resource Center (PMRC) y a los fiscales de Los Ángeles por una madre cuyo hijo adolescente había comprado una copia del tercer

álbum de la banda, *Frankenchrist*. La madre estaba preocupada por el póster desplegable del artista H. R. Giger, *Work 219: Landscape XX*, habitualmente conocido como *Penis Landscape*. Los cuatro miembros del grupo y otras personas de la cadena de distribución fueron acusados de violar el Código Penal de California. La falta de evidencias se mencionó como argumento para desestimar los cargos contra los acusados, salvo contra el líder Jello Biafra y contra Michael Bonanno, el anterior mánager del sello de la banda, Alternative Tentacles. El juicio posterior de los dos hombres que seguían acusados se zanjó con un jurado en desacuerdo; la Corte Superior de Los Ángeles rechazó la petición de un nuevo juicio. No es absurdo creer que el estado comprometiera la libertad de la banda y de sus socios simplemente porque podía hacerlo. Les faltaba músculo corporativo y eso los convertía en presa fácil. El viacrucis dejó a los Dead Kennedys exhaustos. Un año después habían dejado de existir.

El punk rock estaba bastante muerto de 1984 a 1988; 1989, incluso —dice Greg Hetson, que fuera el guitarrista de Circle Jerks y Bad Religion—. Lo enviaron de vuelta bajo tierra. Todo el mundo se dejó el pelo largo. Así que un montón de gente de la escena musical de pronto estaba tocando glam rock o speed metal. Con la excepción de unos pocos grupos, todos habían roto o estaban evolucionando hacia algo distinto. Algunos grupos triunfaron, pero fueron realmente muy pocos.

El acusado declive del punk estadounidense en general y de su rama californiana en particular puede atribuirse a otros factores, además de que demasiados de sus practicantes carecían del talento suficiente para hacer algo más con su vida. También pesaron fuerzas externas. Por todo California había un movimiento emergente llamado con cierto desprecio «thrash metal». El thrash era indómito y feroz. A diferencia de muchos en la escena del punk rock, no era autoconsciente ni *cool* desde ningún punto de vista. Metallica insinuó el chaparrón que estaba a punto de caer cuando lanzó su álbum de debut, *Kill'Em All*, en 1983. Tres años

después, bajo la tutela del productor Rick Rubin, Slayer desveló el rechinante y espumoso *Reign in Blood*, un álbum de una furia tan desorbitada que al instante mató el género que representaba y lo dejó petrificado. El punk no podía competir contra esto.

Sus letras también iban perdiendo la capacidad de chocar. A finales de los años ochenta, el rap había logrado atraer los focos de una manera que el punk no había conseguido hasta la fecha. Este éxito llegó no porque el movimiento hubiera decidido transigir, sino *a causa* de que se había negado a hacerlo. El rap pisaba en la línea de corte racial donde siempre había temblado Estados Unidos. Mientras los punks recibían golpes de porra de la policía, los jóvenes afroamericanos morían por disparos de bala. El suyo era el sonido de un peligro tan auténtico que a veces parecía una amenaza de muerte. En Compton, NWA (Niggaz With Attitudes, Negratos con Orgullo), estaban ocupados convirtiendo la música en armamento de un modo que suponía un desafío a todo orden que no fuese flamantemente nuevo: «Soy un negrata en pie de guerra / cuando acabe va a haber un baño de sangre / de polis muriendo en Los Ángeles», anunciaba Ice Cube en su inequívoco «Fuck the Police». Comparado con esto, el punk ya no era ni chocante ni épico.

El álbum de debut de NWA, *Straight Outta Compton*, publicado en 1988, llegó a vender tres millones de copias solamente en Estados Unidos, una hazaña que alcanzó a pesar de que el disco salió en un sello independiente, Ruthless. El éxito del grupo no pasó desapercibido a uno de los protagonistas fundamentales de la comunidad punk. En 1988, Brett Gurewitz era el propietario del sello de punk rock Epitaph, además de guitarrista de Bad Religion. La banda que había cofundado cuando era un adolescente llevaba cinco años sin lanzar un álbum. Rara vez había tocado fuera de California y era ampliamente desconocida en el resto de Estados Unidos, por no hablar del resto del mundo. Había vendido menos de veinte mil discos. Incluso para los estándares del punk rock de los ochenta, era una banda de segunda fila.

Sin embargo, para sorpresa de todo el mundo, incluidos ellos mismos, Bad Religion estaba a punto de renacer como la salvadora del punk rock estadounidense.