SMASH!

IAN WINWOOD

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

...Y LA EXPLOSIÓN DEL PUNK EN LOS 90

LIBROS CÚPULA

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

SMASH!

...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.

ÍNDICE

Introducción. Es algo extraño, me siento como si fuera Dios 9
Prólogo. Estamos desesperados, acostumbrados a estarlo 15
Es más una pregunta que una maldición:
¿qué infierno podría ser peor?
(How Could Hell Be Any Worse?) 27
Había siempre una urgencia,
una necesidad de pertenencia 55
Estoy llegando, estoy llegando
(I'm coming over, I'm coming over) 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

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

ES MÁS UNA PREGUNTA QUE UNA MALDICIÓN: ¿QUÉ INFIERNO PODRÍA SER PEOR? *(HOW COULD HELL BE ANY WORSE?)*

Fue en un estudio de grabación situado encima de una farmacia donde Bad Religion tuvieron que oír cómo les decían que no eran muy buenos. Después de meses practicando, el grupo entró en Studio 9, en la esquina de Sunset Boulevard y Western Avenue, en Hollywood, para entregar las seis canciones que integrarían el álbum EP homónimo de debut. El productor del sello los miró y les preguntó si eran un *power trio*. Los cuatro miembros se miraron los unos a los otros y respondieron: «Claro, ¿por qué no?». El técnico del estudio escuchó con creciente escepticismo cómo el grupo repasaba su exigua colección de canciones cortas. Con una mueca de desaprobación, ofreció su veredicto. Las composiciones no estaban acabadas, dijo. Algunas necesitaban coros. ¿Y dónde estaban los solos de guitarra?

El hecho de que a estas alturas de su trayectoria los músicos de Bad Religion fueran tan capaces de ejecutar un solo de guitarra como de tocar la «Sonata número 2 en B menor» de Chopin era irrelevante. Entre Brett Gurewitz y el vocalista Greg Graffin habían escrito cada uno tres canciones que al combinarlas provocaban un sonrojante cuelgue de nueve minutos. Dos de esas canciones, «Politics» y «World War III», eran tan rápidas como cualquier otra producida en nombre del punk rock del sur de California. A sus ojos, la perplejidad de su empleado ante esos esfuerzos lo señalaban como un hombre desfasado.

Greg Graffin, Brett Gurewitz y el bajista Jay Bentley formaron Bad Religion en 1980. Los tres eran estudiantes en el instituto El Camino, de Woodland Hills. Gurewitz tenía diecisiete años, mientras que Graffin y Bentley eran dos años más jóvenes. Jay Ziskrout, el batería y condiscípulo, completaba el reparto original del grupo recién formado.

Aunque ellos aún no lo sabían, Bad Religion tenía a su disposición un talento que los distinguiría de otras bandas de su especie. Greg Graffin, un emigrado de Wisconsin, como estudiante en la escuela elemental Lake Bluff, en la zona norte de Milwaukee, cantaba cada mañana, antes de ir a clase, en el coro de la escuela. Bajo la tutela de la profesora, la señora Jane Perkins, él y los coristas preadolescentes se reunían en la sala de música de la escuela para cantar canciones de la radio y, por Navidades, villancicos. La crueldad de estas reuniones quedaba suavizada porque los estudiantes tenían permiso para poner durante diez minutos música de los Beatles y de Led Zeppelin en el equipo estéreo de la escuela. Como corresponde, la señora Perkins se fijó en el talento de Graffin, que pronto se vio respaldado por una beca en un campamento de verano de música en Madison.

> Cantábamos temas de Stevie Wonder y James Taylor, tocábamos las canciones de estos artistas cuando los padres venían a los conciertos —recuerda Graffin—. Solían elegirme como solista, así que cantaba las canciones de la radio acompañado al piano por la señora Perkins. Nunca me consideré un cantante especialmente dotado. En realidad, daba por hecho que cualquiera podía cantar como yo.

No podían cantar como él. Andando el tiempo, la voz altísima y llena de autoridad de Graffin se convertiría en uno de los rasgos distintivos de Bad Religion; el grupo también llegó a aprender cómo conseguir armonías a tres voces. Aunque esto llevó su tiempo. Por lo que podía escucharse en su EP de debut, el grupo era uno más entre tantos del condado de Los Ángeles cuyo valor más cotizado era la energía de la juventud. Tenían un sonido sin adornos y, a veces, sin gobierno. Los arreglos musicales

brillaban por su ausencia y sus hallazgos técnicos no pasaban de rudimentarios. Lo que sí tenían, en cambio, era un instinto para la melodía que ha sobrevivido al menos cuarenta años. Ni siquiera en su momento más incendiario el sonido de Bad Religion estuvo completamente divorciado de la música pop.

Para Brett Gurewitz, el lanzamiento de la estilizada grabación de debut de su banda iba a cambiar su vida de dos maneras. La primera sería el inicio de una carrera para convertirse en uno de los más carismáticos e interesantes compositores del punk de Los Ángeles («Brett es, probablemente, el letrista del punk con más talento», afirma Fat Mike, otro letrista nada desdeñable). La segunda sería convertirse en un astuto hombre de negocios, por no decir el más influyente prescriptor del punk rock.

En 1980, Bad Religion decidió sortear las complicaciones de encontrar un sello con el que lanzar su EP de debut epónimo fundando su propio sello. Al hacerlo evitaban la ignominia de verse ignorados por las grandes discográficas y las frustraciones de firmar con un pequeño sello independiente. Al sello que desde entonces los albergaba lo llamaron Epitaph, una operación puesta en marcha y dirigida por Brett Gurewitz. Su primer lanzamiento llevó el número de catálogo «EPI001».

Para conseguir el capital necesario con el que hacer despegar el sello, Gurewitz acudió a su padre. Puntualmente, Richard Gurewitz, al que algunos llamaban Big Dick, prestó a su hijo mil quinientos dólares, nos imaginamos que sin demasiada esperanza de recuperar alguna vez su inversión. Con esto, Bad Religion y Epitaph acudieron a la planta de prensado de discos, mientras el «señor Brett», como lo llamaban a veces, iniciaba su andadura como empresario.

A pesar de que el estatus de Bad Religion como primer y único artista de su sello se prolongó poco más de un año —Gurewitz lanzaría en 1982 el EP de The Vandals, *Peace Thru Vandalism*—, la compañía y la banda para la que se fundó siguen siendo sinónimos.

En el año siguiente a su lanzamiento, «EPI001» vendió unas modestas, aunque nada despreciables, cinco mil copias. Greg

Hetson ayudó a alcanzar esta cifra: como guitarrista de Circle Jerks, ocupaba un lugar algo más elevado en la cadena alimenticia del punk rock que cualquier otro miembro de Bad Religion. Aún hoy, este guitarrista rítmico aficionado al *hockey* sigue siendo una de las figuras más reconocibles y perdurables de la escena de Los Ángeles. Una noche, Greg Graffin y Jay Bentley coincidieron con Hetson en el Oki-Dog, un garito de perritos calientes que abría hasta tarde en Willoughby y Franklin, en Hollywood. Graffin llevaba consigo un casete con grabaciones del grupo que entregó al guitarrista y este, después de darle las gracias, prometió que si le gustaba lo que oía se aseguraría de que se emitiera a la hora de los vampiros en el Rock Radio Show de Los Ángeles, por la emisora más influyente del país, KROQ, en la que una semana después estaba invitado a intervenir. Cumplió su promesa.

> El Oki-Dog era ese garito abierto las veinticuatro horas donde solían reunirse los punks después de los conciertos —recuerda Hetson—. No sé si Greg me creyó cuando dije que iba a conseguir que tocaran en el programa, pero creo que sí. Ese era el tipo de cosas que todos hacíamos. Nos respaldábamos unos a otros. Así que llevé la cinta al KROQ y dije: «Esta es una banda nueva del valle (de San Francisco)» y lo emitieron. Creo que era la maqueta que probablemente terminó siendo su primer sencillo. Así fue como los conocí y después de aquello nos hicimos amigos.

De cara a grabar el álbum de larga duración que se publicaría poco después, igual que muchas bandas de su nivel, Bad Religion se vieron forzados a convertirse en criaturas nocturnas. Diez meses después de la publicación de su sencillo de siete pulgadas de debut, en enero de 1980, aquel otoño la banda todavía adolescente llevó su flamante nueva colección de canciones a Track Records, en North Hollywood. En el transcurso de los cuatro meses siguientes, grabaron la colección que iba a emerger, curiosamente, más de un año después con el título *How Could Hell Be Any Worse? (¿Qué infierno podría ser peor?).* Aunque parezca fastuo-

so, no lo era. El estudio pudo actuar de buena fe hasta cierto punto, superando el más elaborado de los sueños del grupo, pero al grabar su álbum mientras el resto de la ciudad dormía, los chavales contrataron los servicios de Track Records. Y aunque se puede afirmar que *How Could Hell Be Any Worse?* se grabó en tres meses, las sesiones consistían en cortos estallidos de actividad maníaca, más que en un esfuerzo diligente y continuado de doce semanas. La mayor parte del álbum se grabó a lo largo de dos noches en noviembre de 1980 y la mitad de los cortes se mezclaron durante el día entre ambas noches.

Después de este fogonazo inicial de actividad, la banda dejó el estudio por la sala de ensayos —un espacio fétido también conocido como Hellhole (el Agujero del Infierno) que hacía las veces de garaje de la madre de Graffin— para escribir más canciones. Este proceso sufrió un retraso por un ataque de ira del batería de dieciocho años. Molesto porque creía que sus colegas no respetaban como merecía su contribución a la causa, Jay Ziskrout comunicó su renuncia sin avisar. Se marchó a tal velocidad que ni se llevó la batería. Lo sustituyó Pete Finestone, un amigo al que en líneas generales se podría definir como el encargado del equipo. Siguieron frenéticas sesiones de ensayo porque el grupo intentaba terminar de componer las letras del álbum mientras enseñaba al nuevo miembro a tocar según el estilo de la banda. Bad Religion regresó a Track Records en enero de 1981, y a lo largo de un fin de semana terminaron los veintinueve minutos y cincuenta y cuatro segundos de música que conformarían su primer disco de vinilo de doce pulgadas.

Afirmar que *How Could Hell Be Any Worse?* supone un progreso respecto al EP anterior es no hacerle justicia. Es, por un lado, atípico respecto a álbumes similares de este periodo. Por lo general, las grabaciones punks de grupos adolescentes que pasaban el día bajo el sol del sur de California o bien revelaban que eran unos niños mimados o bien intentaban con ganas, a veces con muchas ganas, escandalizar. Bad Religion no hizo nada de esto. Aunque no puede decirse que su música fuese sofisticada, sí estaba llena de confianza y era avanzada. La audaz, y a lo mejor

temeraria, decisión de producir su propio disco seguramente cosechó resultados algo contradictorios —al oírlo hoy, el sonido resulta algo pesado—, pero, llegado el momento, su instinto de independencia jugaría a su favor. Los dos mejores cortes del álbum, «We're Only Gonna Die» y «Fuck Armageddon... This Is Hell» —una canción mucho mejor de lo que el título sugiere—, compuestos por Graffin y Gurewitz respectivamente, son suficientemente innovadores para prescindir de un estribillo. Empezaron a prestar más atención a los arreglos musicales y a la estructura de los temas. Más notable aún es que surgió entonces el perdurable estilo lírico de su vocalista, un pesimismo humano y a veces bienhumorado, demasiado digno para rebajarse a convertirse en una proclama histérica. En las letras de «We're Only Gonna Die» —«el hombre primitivo se marchó cuando el hombre moderno tomó el control / sus mentes ya no eran lo mismo, conquistar era su objetivo»—, Graffin ofrecía ciertas claves del rumbo intelectual que se disponía a seguir. También emergió entonces el estilo lírico de Brett Gurewitz. Era el reverso del punto de vista de su colega, que tendía a ver el vaso medio vacío —para él, el vaso estaba a menudo completamente vacío, y en otras ocasiones ni siquiera había vaso—, aunque sería simplista afirmar que las letras del guitarrista iban a ser el contrapeso de la actitud más intelectual de Graffin. Aunque no iba a ser del todo así. Es verdad que aún no habían llegado los días en que Gurewitz sería capaz de escribir dos versos de la calidad de *«I had a paperback crime running stright down my spine»* («Llevo una novela policíaca corriendo por mi espalda»), pero la poesía en su forma embrionaria ya parpadeaba en las letras del álbum. «Puedes hacer dos cosas; una es darte la vuelta y pelear / la otra es echar a correr y precipitarte de cabeza en la noche», eran opciones disponibles en «Into the Night».

En su aspecto gráfico, *How Could Hell Be Any Worse?* también da la talla. La contraportada de la carátula del disco y la funda interior llevaban ilustraciones del «Infierno» de Dante Alighieri realizadas por Gustave Doré. La portada delantera consiste en una fotografía en blanco y negro de la topografía sorprendentemente

anodina de Los Ángeles, tomada por el conocido fotógrafo punk Edward Colver, desde un punto elevado de las colinas de Hollywood. La carátula se imprimió en rojo bombero y, en aquellos tiempos en que los LP eran del tamaño de una caja de *pizza,* causaba un efecto impresionante. El título en letras mayúsculas en la esquina derecha del álbum era, por supuesto, tan juvenil como minimalista. Es verdad que de ninguna manera se puede describir Los Ángeles como un «infierno», pero si hablamos en términos relativos, las miles de personas encerradas herméticamente en sus coches, la poca gente que se ve moviéndose a pie, la ausencia de vegetación y la quietud a menudo melancólica de la ciudad, pueden hacer que uno sienta Los Ángeles como *infernal*. Los incendios tampoco ayudan. Sin embargo, en cierto modo, el título que el grupo le atribuye en su álbum de debut logra que parezcan un puñado de niñatos histéricos incapaces de distinguir entre un lugar que puede minarte el ánimo y un lugar donde tu vida corre peligro. El propio Gurewitz rectificaría el asunto en 1982 en los versos: *«More a question than a curse / how could hell be any worse?»* («Es más una pregunta que una maldición / ¿qué infierno podría ser peor?»), una pregunta que no es del todo absurda. Incluso en ese sur de California siempre bañado por el sol, una nueva generación había descubierto el punk y estaba utilizando su poder para reaccionar como los eternos adversarios del conformismo y como amenaza de una vida apacible.

> Creo que había un montón de chavales de clase media aburridos que tenían tiempo libre y que aborrecían la imagen que los poderes —padres, maestros, sociedad— pretendían imponerles —dice Noodles, al que sus padres conocen como Kevin Wasserman, guitarrista de Offspring—. Era una reacción contra los chicos pulcros, los estudios adecuados, los trabajos de nueve a cinco, contra el 2, 3 hijos, una esposa y una verja de madera pintada de blanco. Todo eso no era más que basura. La gente estaba destinada a trabajar para Boeing o para cualquier otro proveedor del Departamento de Defensa, que era una gran industria en el condado de Orange, algo que creo que fue determinante en las actitudes conservadoras de la

> zona. Y la gente quería rebelarse contra eso. La cosa no va solo de cómo es la gente de verdad. Puede que en el sur de California el punk rock no haya surgido de la pobreza de la que habla The Clash. Es algo diferente. Y no salía de hacer conciertos en el Bowery (el lugar donde se encuentra el club punk CBGB). Sin embargo, el punk rock tocó allí en zonas verdaderamente pobres de la ciudad. No te permitían tocar en clubes de alto *standing* que exigían cumplir un código de vestimenta y que tenían camareras en tanga para servir bebidas. El punk rock estaba relegado a clubes de callejón. Una alternativa era alquilar una sala de veteranos de guerra en medio del desierto. Los grupos tocaron montones de veces en naves quemadas de Los Ángeles. Así que también teníamos este rasgo del punk rock. Pero bueno..., sí, es verdad que muchos chavales que estaban tocando en bandas que crecieron en urbanizaciones de clase media.

Si bien es verdad que las primeras veinte canciones de Bad Religion ofrecían un destello de la influencia capital que sus creadores llegarían a ejercer, no era más que un destello. Pero esos pequeños tallos iban a dar toda clase de frutos. En 1982, el grupo podía por lo menos llevarse la alegría de saber que diez mil oyentes tenían en su casa una copia de *How Could Hell Be Any Worse?* El grupo quizá no se hallaba en su camino hacia lo más alto, pero por lo menos iba de camino *a alguna parte*.

Este impulso hacia delante duró, para ser precisos, veintidós meses y once días. El 30 de noviembre de 1983, Bad Religion puso su nombre a un álbum que hoy en día es considerado por quienes entienden de música, o por lo menos entendían, como uno de los lanzamientos más peculiares nunca vividos por un grupo de punk rock. *Into the Unknown* es una curiosidad espesa, pesada en lo que respecta a la mesa de mezclas, que podría considerarse totalmente prescindible si no fuese por su encantadora precocidad. Una locuaz rareza que sus autores siguen defendiendo y que tiene su atractivo. No es sorprendente que, en 1983, el público que estaba esperando el álbum no consiguiese entender qué intentaba transmitir Bad Religion con canciones tan enérgi-

cas como «Time and Disregard» («Part I», «Part II», «Part III», «Part IV»), o incluso que pudiese soportarlo. La revista punk *Maximumrocknroll* escribió acerca del disco: «Hacia lo desconocido y volando por la ventana». Con ánimo de gracioso remedio, Greg Hetson intentó medio consolar a Greg Graffin diciéndole: «¡Que se jodan si no son capaces de pillar una broma!».

> La escena punk de entonces no nos resultaba muy atractiva —dice Graffin—. Las drogas y la violencia se habían comido el terreno, eran cosas que a mí nunca me han interesado. Siempre estuve en Bad Religion por la música. Cuando empezamos a tocar punk había una escena social boyante. Existía la sensación de que formabas parte de algo... Pero desde 1983 hasta 1987 la escena punk estaba completamente desmantelada. Como mucho era un conglomerado indefinido de gente interesada en diversos tipos de música. Y ya no había un punto de encuentro central para la escena punk. La policía había cerrado un montón de salas a causa de la violencia y las drogas. Era difícil incluso *tocar* en un grupo punk. En consecuencia, Bad Religion no tenía un foco central por entonces y creo que eso es evidente en el mismo *Into the Unknown*. No era un álbum centrado; es muy disperso. Es fácil declararlo siniestro total y definirlo como un simple intento de dar con un nuevo estilo de música, pero si lo miras en el contexto de dos compositores —Greg Graffin y Brett Gurewitz— que realmente amaban la música y se sentían plenamente libres para experimentar, tiene mucho más sentido.

Al preguntarle hoy por aquello, Brett dirá que Epitaph publicó diez mil copias de *Into the Unknown* y no vendieron una sola. Estadísticamente parece algo improbable, pero la leyenda asegura que miles y miles de copias terminaron apiladas en el garaje de Jay Bentley. Y por si esto no resultara bastante raro, el que para entonces Bentley ya no fuese miembro de la banda lo hace más extraño aún. La única vez que Bad Religion tocó alguna canción de *Into the Unknown* en vivo fue en un concierto al que asistieron treinta personas en el club Mabuhay Gardens de San Francisco.

Al comprender que los conciertos de punk rock por entonces estaban reuniendo a un número similar de público, incluso en salas como el hoy venerado club Cathay de Grande en Hollywood, Graffin empezó a perder la fe. Además, era muy consciente de que a nadie le importaba el peculiar nuevo álbum de Bad Religion. Tomó la decisión de marcharse de Los Ángeles para regresar a su estado natal y ocupar una plaza en la Universidad de Wisconsin. Gracias a esta decisión, durante los cinco años siguientes la banda en la que había tocado cayó en un estado de letargo del que emergería solo ocasionalmente.

Nadie habría podido predecir que al dejar efectivamente de existir, Bad Religion estaban optando por la decisión más lúcida para su carrera. Entre finales de 1982 y la primavera de 1987, el grupo tocó en directo menos de veinte veces. Una criatura prácticamente en estado de hibernación, ese letargo era tan profundo que entre noviembre de 1982 y septiembre de 1988 solo grabaron cinco canciones, una de las cuales era un viejo tema (una versión reestructurada del corte epónimo de su homónimo EP de debut). Cuando en febrero de 1985, Bad Religion acordaron reunirse de nuevo para grabar lo que para muchos sería el tranquilizador EP *Back to the Know*, solo dos de sus miembros, Greg Graffin y Pete Finestone, habían sobrevivido de la primera encarnación de la banda. En sustitución de Jay Bentley estaba Tim Gallegos, de Wasted Youth, mientras que Greg Hetson cubría la vacante de Brett Gurewitz a la guitarra. No del todo ausente de la banda, sin embargo, junto con Graffin, el «señor Brett», produjo el EP de diez minutos.

Después de su lanzamiento en Epitaph en abril de 1985, Bad Religion dio un concierto precisamente en apoyo de su EP *Back to the Known*. Entre los cuatro nuevos cortes que estrenaron aquella noche estaba «Along the Way», una canción muy pegadiza que aún formaría parte de su directo en pleno siglo XXI. Pero por culpa de la falta de perfil de su creador y sin apenas pulso, el tercer lanzamiento del grupo solamente vendió cinco mil copias. A su alrededor, en Los Ángeles y en sus aledaños, el punk rock estaba recogiendo velas. Por entonces, Greg Graffin era un estudiante a

tiempo completo de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). Jay Bentley se dedicaba a reparar y restaurar motos, y también, por improbable que parezca, encontró trabajo como doble de riesgo en el cine. Entretanto, Brett Gurewitz pasaba más tiempo en el estudio de grabación de lo que había hecho como miembro de Bad Religion. Cuando decidió que iba a dedicarse a ello a tiempo completo, Gurewitz se mudó desde el valle de San Fernando a Hollywood. Después de terminar un curso en la escuela de grabación, abrió su propio estudio, Westbeach Recorders. Fue en este modesto establecimiento donde se curtió como ingeniero y productor en la que cabría describir sin exageración como producción musical de guerrilla.

> Todo iba rápido por entonces, ya que era la única forma que teníamos de hacer las cosas —recuerda—. Muchas de las bandas con las que trabajaba no tenían presupuesto, así que acudían a mí diciendo: «Tenemos trescientos dólares y queremos grabar un disco». Y yo decía: «De acuerdo, por trescientos pavos puedo ofreceros dos jornadas de diez horas en el estudio». Así que ellos venían y por supuesto yo terminaba dándoles dos jornadas de dieciséis horas, porque ese es el tiempo que llevaba grabar el disco. Nos íbamos del estudio cuando ya salía el sol. Yo hacía todo lo que fuera necesario para acabarlo. Intentaba ganarme la vida, pero era realmente, realmente duro. Vivía al día. Vendía tiempo a quince dólares la hora, y por esa tarifa disponías de mí y del estudio de grabación. Era duro vivir de esa manera. Aunque trabajara ochenta o noventa horas a la semana, incluso entonces, simplemente sobrevivía. Así que básicamente aprendí cómo grabar discos que sonaban realmente bien y aprendí cómo hacerlo rápido.

Vale la pena destacar que ninguno de esos álbumes o EP de artistas tan diferentes como Keith Levene de Public Image Ltd. y el Tom Morello de antes de Rage Against the Machine, con *Lock Up*, salieron con el sello de Gurewitz. Como la banda para la que se fundó, Epitaph Records estaba conservado en naftalina tan herméticamente como lo estaba Bad Religion. Entre el lanza-

miento de *Baby You're Bumming My Life in a Supreme Fashion*, de y Monster, el día de Año Nuevo de 1986 y *Head First*, de Little Kings, exactamente tres años después, Epitaph solo publicó un disco. Afortunadamente para la banda, fue un álbum que provocó un terremoto.

La génesis del tercer álbum de Bad Religion, *Suffer*, surgió de una conversación entre Greg Graffin y Greg Hetson. Con Graffin enterrado hasta las cejas en sus estudios, Hetson creía que el cantante, ahora solo ocasional, había perdido de vista el hecho de que un público reducido pero paciente había conservado la fe en el grupo durante su hibernación. «Deberías dar algunos conciertos —le dijo—, podría ser divertido.» Iba implícita en esta sugerencia la idea de que el guitarrista estaba ofreciendo sus servicios a la causa. Con ello transformaba su «tú» en un «nosotros» que duró más de veinticinco años. Antes de que pudieras decir «se acabó», Jay Bentley regresó vete a saber de qué edificio en llamas del que iba a saltar en alguna película y volvió a colgarse el bajo. Finalmente, Graffin descolgó el teléfono y llamó a la otra mitad del equipo letrista de Bad Religion, que resultó que llevaba más de cuatro años sin escribir una canción.

La noticia era que Bad Religion había sido invitado a tocar en un club que acababa de abrir sus puertas, el 924 Gilman Street, en el área de Berkeley Bay. La banda viajó al norte en una camioneta; ¿le apetecía a Brett unirse a ellos para tocar la guitarra? Y esto fue todo lo que costó consolidar la primera formación clásica de la banda, una plantilla que iba a grabar los álbumes *Suffer*, *No Control* y *Against the Grain*, un triunvirato a veces conocido como *Holy Trinity* (la *Santísima Trinidad*). Para gran sorpresa de Gurewitz, el viaje al norte de la Interestatal 5 fue todo un éxito, del que el grupo regresó a Los Ángeles fortalecido y entusiasmado. Volvieron a hablar de la posibilidad de escribir nuevas canciones y grabar un nuevo disco.

> No esperaba mucho —cuenta de la visita a San Francisco—. Esperaba que fuese un concierto muy pequeño. Así que conduje y llegué con los chicos, y fue una locura. La sala estaba llena a rebosar.

> Había chavales colgados de las vigas, piradísimos, cantaban cada palabra de las canciones. Y recuerdo que me dije: «¡Vaya! Realmente esto no me lo esperaba ni de lejos!». Así que algunos chicos del grupo dijeron que parecía que éramos más populares de lo que habíamos sido nunca antes. Creo que fue el resultado de haber desaparecido durante un tiempo, lo que es bastante curioso. Se supone que no es así como funciona esto. Quizá Greg [Graffin] se dio cuenta de lo que estaba sucediendo, pero yo de verdad que no era consciente de que la banda despertaba tanto interés.

Hacia 1987, Bad Religion se había hecho una fama, había dado lustre a esa reputación, embarrado esa fama y luego se había echado a dormir. La edad media de sus miembros era de apenas veinticuatro años. En este punto en la carrera de la mayoría de grupos el combustible que los mantiene unidos es el *esprit de corps*. Los artistas jóvenes se mantienen unidos con el objetivo de capturar la atención del mundo entero. Pero así como otras bandas estaban hambrientas de reconocimiento, Bad Religion solo tenía el gusanillo. La decisión de grabar *Suffer* no estuvo motivada porque el grupo no tuviera nada mejor que hacer, o porque sus miembros se aferraran a su unión como si se tratase de un colchón de seguridad sin el cual sus vidas carecían de sentido. Junto con el hecho de que en 1987 los miembros de Bad Religion tenían más cosas además de la banda —de hecho, en aquellos momentos la banda era probablemente lo menos importante en la vida de todos ellos—, la música que los reunió para tocar de nuevo no les garantizaba que llegaran a ninguna parte. Como observó Greg Hetson: «Por entonces, no había nadie que sacara música punk porque realmente no había mercado. La única excepción eran, realmente, Brett y Epitaph. Me quito el sombrero ante él por eso, desde luego».

> Básicamente, los chicos decidieron preparar otro disco y dijeron: «De acuerdo, empezaremos escribiendo canciones, las grabaremos y cuando hayamos terminado lo sacaremos con Epitaph» —recuerda Gurewitz—. Para serte sincero, yo estaba entusiasmado con el

> proyecto. En los cuatro años anteriores, probablemente pasé diez mil horas dentro del estudio. Mi vida era grabar y grabar. Estaba haciendo música rock, música country, metal con grupos de Sunset Strip, música con grupos del centro artístico; estaba grabando con todo tipo de grupos. Así que dediqué varios años a desarrollar mis destrezas en el estudio de grabación y conseguí ser verdaderamente bueno. Así que la idea de aportar mi prodigiosa experiencia en grabación a Bad Religion y hacer un álbum que sonara realmente bien era de verdad estimulante. Antes no estaba en condiciones de hacerlo. Así que decidimos hacerlo con Epitaph. Pensé: «Bueno, reiniciaré el sello y, como ya pasó con el primer EP, mi propia banda puede ser mi primer lanzamiento». Y esa fue la génesis de intentar en serio tener un sello y conseguirlo. También influyó, en parte, pensar que podría escribir algunas buenas canciones para Bad Religion.

Seguro que la señora Graffin sintió cierto alivio cuando su hijo y sus amigos dejaron el Infierno por el Uncle's, una sala de ensayos en el Valle de San Fernando. Allí, el grupo podía reunirse una vez a la semana. En cada sesión, Graffin y Gurewitz llegaban cada uno con una nueva canción para luego enseñarle al resto de la banda cómo tocarla. Siete días después, podrían añadirse dos canciones nuevas más al repertorio. Con regularidad de metrónomo —dos, cuatro, seis, ocho—, se iba acumulando el material fresco. Que esta prodigalidad diese como resultado apenas media hora de música valiosa era irrelevante. Lo que importaba era su potencia y su calidad.

Por aletargado y sedado que haya podido estar alguna vez, en 1988 Bad Religion era un grupo con un propósito. En Uncle's ensayaban las quince canciones que iban a componer *Suffer* hasta lograr la máxima precisión. Con excepción de las nacientes armonías vocales, por las que el grupo pronto sería conocido —«el goteo de *aaaahh*» como a veces lo llamaban— y su peculiar solo de guitarra, tal como estaba, *Suffer* fue trasladado desde la sala de ensayos al estudio de grabación sin rastro de pisadas. Se traspasó el álbum a cinta y en siete días se hicieron las mezclas en West-

beach Recorders. Para los estándares a los que Brett Gurewitz se había acostumbrado, este programa resultaba caro hasta el punto de la complacencia. Aunque los detalles sobre la producción recogidos en la funda del disco acreditaban al grupo en su conjunto, eran los años de experiencia que el renacido guitarrista había adquirido grabando a grupos que no tenían ni un orinal donde echar una meada ni una ventana por donde arrojarla lo que daba al álbum su mordiente. De pronto, iban a obtener una cosecha de lo que durante mucho tiempo parecía un empeño estéril. Todas esas horas de duro aprendizaje que Brett Gurewitz había dedicado en jornadas propias de un caballo de tiro ahora convergían en un punto: *Suffer*.

> Había buenas vibraciones entre nosotros cuando hicimos ese disco —recuerda—. La banda no se había visto de manera regular. Greg (Graffin) había estado en la universidad, así que la relación parecía otra vez fresca. Había ambiente de pasárselo bien. Y algo de eso se nota en el disco. Es muy espontáneo, pero al mismo tiempo el álbum tiene alta fidelidad y el balance de audio y el sonido son buenos. Especialmente al compararlo con los álbumes punks de la escena hardcore de Los Ángeles que habían salido antes, sonaba *potente*.

Vale la pena señalar que cuando se publicó *Suffer* casi nadie estaba *escuchando*. Era el trabajo de un grupo cuya reputación estaba manchada. Representaban un tipo de música que se había dado por muerta, lanzada por un sello cuyo mayor éxito tuvo lugar hacía seis años y que entonces vendió diez mil copias, y que encima fue con la misma banda. Si se trataba de apostar por el éxito, las probabilidades del disco eran tan grandes que cualquier apostador en activo habría permitido que un jugador decidiese sus propias posibilidades. Aunque realmente nadie lo sabía, el punk rock americano estaba en el mercado para que un disco cubriese el vacío que amenazaba su existencia. Si entonces no pareció obvio, ahora sí: *Suffer* era la única opción.

Hoy sigue siendo un disco fantástico. Las cualidades que Brett Gurewitz le atribuye son acertadas, pero más que eso, tiene el

tipo de magia que brota en la intersección del *timing* y la ejecución. Se diría que un sacerdote leyó la extremaunción en el lecho de muerte de un género que nadie esperaba que se levantara de la cama del hospital. Bad Religion llegó con un desfibrilador y cincuenta centímetros cúbicos de adrenalina. Y es más, llegó solo.

Suffer es más una pieza musical de fidedigna alta calidad en la que sobresalen varios puntos álgidos. Aquellos ajenos a sus encantos podrían preguntarse por qué casi cada canción arranca con un simple golpe rítmico del tambor de la batería, o por qué en términos de arreglos musicales el álbum es deficitario hasta el punto de ser terapéutico. Aunque esto es desviarse del tema. Lo fundamental es con qué gracia Bad Religion aprovecha una energía que es al mismo tiempo tonificante y estrictamente controlada. Lo que cuenta es el buen oído para la melodía y la letra tan fundamental que cualquiera puede imaginar que muchas de esas canciones podrían tocarse en estilos muy diversos. En una de las pruebas clave para toda música basada en guitarra y canción —este material, ¿es lo bastante potente para mantenerse dignamente tocado y cantado en acústico?—, *Suffer* lo borda.

La interpretación de Greg Graffin es lo más impresionante. En los discos tempranos de Bad Religion, el cantante parecía algo perdido sobre la mejor manera de interpretar las canciones. En 1988, aquel potencial en bruto había evolucionado hacia una ejecución llena de buen gusto. En *Suffer*, Graffin revela por primera vez un talento genuino para el fraseo, el arma más infravalorada en el arsenal de un vocalista, talento que él utilizaba para interpretar unas letras que quedaban a años luz de lo que la mayoría de bandas punks habían ofrecido como algo notable. Muchos grupos en la línea de Bad Religion habían escrito letras intensas, pero su fuerza a menudo derivaba de su manera de ponerse al compás con la violencia de la música que las sostenía. Si quitabas la música, la letra se venía abajo.

Los Sex Pistols son una excepción a esta regla, lo mismo que X. En los demás había poco que sacar. Es una trampa en la que hasta los grupos más venerados pueden caer. The Clash puede que susurrara con júbilo un par de versos como «cada barrio de

mala muerte cierra un gran negocio con el mundo / (pero) termina pagando a plazos por un sofá o una chica» de «Death or Glory». Pero esta velocidad no llega hasta el final de la canción. «Aquel que se folla a monjas acabará uniéndose a la Iglesia» es un punto bastante lúcido, pero hace daño al oído.

En *Suffer*, Bad Religion tenía mentes más importantes que escandalizar. Mientras que otras bandas despotricaban histéricamente sobre estar viviendo los últimos días de la humanidad —estaban del todo equivocados, eso parece claro—, Graffin utilizaba precedentes históricos y científicos para señalar los fallos de nuestra especie. «La humanidad en masa se aferra todavía a su dignidad, / la humanidad en masa siempre, siempre, ha tenido que sufrir», cantaba en el corte que daba título al álbum. En otro momento, habla de un sistema económico insostenible en un mundo de recursos finitos que crece por encima de todo lo demás, en la canción «How Much Is Enough?», compuesta por Brett Gurewitz. «¿Cuándo terminará el hombre por comprender / que su exceso trae su desaparición?», pregunta. El mejor tema de todos es «Forbidden Beat» —uno de los pocos ejemplos donde los dos compositores del grupo comparten créditos—, un ritmo que «retumba con el primer rayo de luz del día, según evoluciona el estilo de vida simplón, / pero pronto llega el ocaso /cuando el último carruaje se oxida y por encima de nosotros nace un nuevo día».

> Estábamos de gira por Europa la primera vez que oí *Suffer* —recuerda Fat Mike, integrante de NOFX—. Fue (el grupo) The Yeastie Girls quien lo tocó. Era simplemente increíble. Las canciones, el sonido, todo. De verdad, no había nada parecido. Las canciones eran inteligentes, las armonías eran geniales, las melodías eran geniales. Era... ¿cuánto?, veintipico minutos de pura alegría. Nosotros estábamos en una gira espantosa y, entonces, el último día escuché *Suffer*; y de pronto me di cuenta: «Ah, vale, pues claro, el punk rock es genial...». Antes de *Suffer*, yo sentía que mi banda estaba librada a su suerte. No lo estaba, pero así era como me sentía y estoy seguro de que otras bandas se sentían igual. Pero cuando

salió *Suffer*, todo el que lo oyó entendió que era algo especial y que podía mantener la escena viva.

Las opiniones sobre el impacto inmediato que causó el álbum siguen siendo un tema de discusión, incluso entre las personas que participaron en él. Greg Graffin me dijo una vez que en la gira por Estados Unidos de apoyo a *Suffer*, que resulta que era además la primera gira de la banda digna de llamarse así, una buena noche consistía en una *muchedumbre* de ciento cincuenta personas. Una mala noche, esta cifra podía bajar a unas veinte. Greg Hetson recuerda que *Suffer* tuvo problemas de distribución que retrasaron la salida del disco una semana o más. Entretanto, el grupo tocaba para unas cien personas en un local de Cincinnati construido por lo menos para diez veces esa cantidad. «Realmente, el álbum no despegó de inmediato —recuerda—. Verdaderamente no, durante los primeros diez días desde el lanzamiento no teníamos un solo álbum que vender. No podías encontrarlo en las tiendas. No se convirtió en una sensación de la noche a la mañana de ninguna manera.»

En la medida en que, en 1988, era posible convertirse en un éxito instantáneo, *Suffer* fue realmente ese éxito instantáneo —así es como lo recuerda Brett Gurewitz—. No paraban de decir cosas positivas del disco. Y no solo eso, sino que los distribuidores me encargaban copias, y luego volvían a encargar más de manera inmediata. Las reseñas eran muy positivas. El grupo empezó a estar muy solicitado para tocar en directo. El disco no solo se estaba vendiendo en Los Ángeles, también se vendía extraordinariamente bien en el norte de Europa, excepto en Inglaterra, que siempre ha sido un mercado un poco insular. La gente de allá opinaba que el tipo de música que nosotros tocábamos estaba acabado, y en cierta manera yo también lo creía, porque en Estados Unidos la gente pensaba eso mismo, y yo era uno de ellos. Pero *Suffer* tiene una relación muy particular con el punk y con lo que el punk significa. La gente lo estaba comprando y pidiéndonos que fuésemos a tocar. Se convirtió en una auténtica sensación.

Suffer vendió diez mil copias en los primeros seis meses, una cifra que es muy poco probable que deslumbrara a New Kids on the Block. Durante su despegue, las ventas se duplicaron rotundamente, y luego se triplicaron. Alemania en particular se flipó por la banda, así como, con cifras algo menores, el público del sur de Europa, países como España e Italia. *Suffer* fue también muy elogiado en muchas de las publicaciones más importantes. *Flipside*, de Los Ángeles, y *Maximumrocknroll*, de San Francisco, valoraron el álbum como el mejor del año. Esto sucedía en un tiempo «en el que el periodismo musical aún importaba», como dijera Greg Graffin muy acertadamente. La última revista dedicó además una portada al grupo.

> Era muy, muy gratificante que las dos revistas que creaban tendencia, las más prestigiosas, dijeran que *Suffer* era un álbum importante —dice Graffin—. Era muy satisfactorio para mí, aunque por supuesto no creí que eso significara que el álbum se fuera a convertir en uno de esos que se siguen recordando como ocurre hoy. Lo vi como una muesca en mi revólver, pero no pensé que fuese especialmente importante. Pero creo que estoy hablando tanto por mí como por Brett cuando digo que los dos intentábamos componer música que tuviera una cualidad original y distintiva. Yo diría que aún estábamos buscando esa originalidad y que en *Suffer* aún no la habíamos encontrado. Pero creo que es gracioso que mientras nosotros estábamos en el proceso de convertirnos en algo [que mereciera la pena], creamos un algo de una importancia perdurable. Nunca sabes qué es lo que va a funcionar hasta que lo intentas. Y creo que ahí hay una verdadera libertad de expresión que recorre *Suffer*.

En la primavera de 1980, Bad Religion hizo su debut en vivo en una fiesta en un almacén. El padre de una chica punk de la zona era el propietario de una empresa de importación de comida, y ella se las arregló para tener una llave. Las puertas del almacén quedaron abiertas para doscientos adolescentes, numerosos barriles de cerveza y dos ruidosos grupos musicales. El cabeza de lista de la velada era Social Distortion.

Liderado por su compositor y cantante Mike Ness, Social D, como a menudo se los conoce, se formó en 1978 en la ciudad de Fullerton, en el condado de Orange. Equipado con media voz y un insaciable apetito de autodestrucción, las carencias musicales y personales de Ness quedaban paliadas por un talento natural y una comprensión de la música que traspasaban las fronteras de los bien guardados muros del punk. Andando el tiempo, tomaría del género los aspectos que mejor le caían y prescindiría de lo demás sin problema. En años posteriores, la banda llegó a disfrutar de éxitos significativos, una perspectiva que por entonces habría parecido absolutamente inconcebible a cualquiera que se acuerde del líder del grupo en la primera mitad de los ochenta. Pero Mike Ness no era una de esas personas. Hoy, hay semanas incluso meses de aquel periodo de los que no puede decir nada.

El líder consiguió reunir las piezas dispersas de su identidad en el otoño de 1985, momento en el que dejaron de entrar drogas o alcohol en su cuerpo. Hoy día, recuerda a una versión de Mickey Rourke en punk rock. Como muchos otros de la escena musical, Ness formó su banda como una forma de dar una vía de escape a la ira contra todo lo bueno y decente, incluyendo mucho de lo que era bueno y decente en él mismo. En aquellos años en los que estuvo navegando por la vía rápida, pisó con la acolchada suela de una bota Dr. Martens el pedal y apretó.

> Técnicamente, yo debería estar muerto o en la cárcel, porque iba por ese camino —declara—. Mi epitafio habría ocupado un párrafo en alguna revista *underground*: «Mike Ness, cantante de Social Distortion, sobredosis en una habitación de hotel», «Mike Ness, muerto de un disparo por hablar de más en un bar en la zona equivocada de la ciudad». Pero desde el principio mis circunstancias eran duras. Crecí en una casa de alcohólicos. Mi padre era una especie de tirano y tenías que seguirle la cuerda o largarte. Cuando mis padres por fin se divorciaron, al vivir con mi madre, las cosas fueron de mal en peor. Su alcoholismo me provocó mucha vergüenza e inseguridad. No, no fue una buena infancia.

Ness se marchó de la casa familiar y alquiló un apartamento de una habitación en Fullerton. Como un campo de fuerza gravitatoria, esta dirección atrajo hacia sí las energías de la comunidad punk local. Aunque resulta improbable que obtuvieran un puesto en una exposición de la casa ideal, aquellas habitaciones quedaron inmortalizadas por otro estimado grupo del condado de Orange, The Adolescents, en «Kids of the Black Hole»: «Chavales en una vía rápida viviendo al día, / sin reglas que evitar ni a nadie que obedecer; / sexo, drogas y marcha son su única ocupación, / otro trago de birra, otro rollo de una noche», canta el líder del grupo Tony Reflex. Suena divertido y, por supuesto, lo es, considerando también que detrás de la puerta se extiende «una casa de obscenidad, (una) casa no un hogar / (una) casa de destrucción por donde vagan los acechadores».

Con solo dos sencillos y tres canciones publicados, en 1982, Social Distortion abandonó el condado de Orange para salir en una gira nacional con Youth Brigade, de Los Ángeles. Las dos bandas viajaban en un autobús. En la actualidad, un autobús de gira es una caravana que contiene tres equipos de televisión, literas para dieciocho personas, tres salones, una cocina y un aseo. Pero este no era el tipo de autobús en el que Mike Ness y sus amigos viajaron por el país en la gira *Another State of Mind*. Ellos circulaban en un autobús escolar. Y, en cualquier caso, tampoco era solo un autobús escolar: era un bus escolar que se caía a pedazos y no paraba de romperse. Los pasajeros dormían en la parte posterior sobre un colchón de orígenes no muy claros. En circunstancias que generosamente podrían describirse como difíciles, al cabo de más de ciento cincuenta kilómetros de viaje que incluían peleas a puñetazos, euforia y desilusión, la gira estalló en Washington D. C., a tres días de conducción del sur de California. Los Social Distortion estaban ya tan descontentos de su suerte que rompieron bruscamente, por lo menos, de manera temporal.

El hecho de que su desventura juvenil fuese filmada y proyectada en forma de largometraje significa que ninguna de esas historias de la gira es folclórica. *Another State of Mind* puede que no alcance el estatus ni la fama de *The Decline of Western Civilization*,

pero sí ofrece una vigorizante perspectiva de la bonhomía y la brutalidad que dentro de los círculos del punk rock se conoce como *DIY ethic* (ética *do it yourself* o «hágalo usted mismo»). La cinta resulta además notable por las imágenes de Mike Ness sentado en un porche componiendo la canción que dio nombre al documental. «Another State of Mind» sigue siendo uno de los cortes más recordados del álbum de debut de Social Distortion, *Mommy's Little Monster*, publicado el año siguiente.

> La gira fue a la vez un éxito y un fracaso —relata Ness—. ¿Qué puedo decir? Yo era joven y me divertí, así que para mí fue un éxito. Hacía lo que quería y conocí partes del país que no había visitado hasta entonces; además, tocábamos bastante todas las noches. Lo que tienes que recordar es que por entonces yo era prácticamente un sintecho, así que cuanto más tiempo pasase de gira, más retrasaba el momento de volver y lidiar con la mierda que había dejado atrás. Las cosas me iban bastante mal en aquellos días, por mi alcoholismo, pero fueron aún peor cuando regresé a casa.

En 1982, apenas salido de la adolescencia, Mike Ness tenía un gusto pésimo a la hora de elegir modelos de referencia. Luchando en solitario por salir de las profundas sombras que arrojaba una familia desestructurada como la suya, el chico de veintidós años buscó la guía de figuras tan estables y dignas de confianza como Sid Vicious, que murió en 1979 de una sobredosis de heroína; Johnny Thunders, que también moriría de una sobredosis de heroína, y Keith Richards, que es un verdadero milagro que no haya muerto de una sobredosis de heroína. Como era de prever, a finales de 1970 y principios de 1980, las drogas duras dejaron su huella sangrienta por toda la escena punk de Los Ángeles, algo especialmente visible en la muerte de Darby Crash. Brett Gurewitz también cayó bajo el embrujo de una aguja y una cuchara, por no hablar de otras drogas duras. Sin embargo, entre todos los artistas que vivieron para contar sus relatos de adicción y caos, pocos fueron tan temerarios como Mike Ness.

> Fue horrible —recuerda Jim Guerinot, quien en 1983 seguramente tomó la decisión muy poco sensata de convertirse en el mánager de Social Distortion—. Éramos Dennis (Danell, el guitarrista rítmico de Social Distortion) y yo, porque por entonces Dennis era mi *dealer*. Ni él ni yo éramos ni mucho menos santos, pero tampoco éramos yonquis. En cambio, Mike a lo mejor llamaba y tú decidías dejar que respondiera el contestador, porque no te apetecía descolgar el teléfono. Cada vez que él llamaba era porque necesitaba dinero para droga. Era capaz de vender el equipo del grupo cuando no había nadie a la vista. Era capaz de vender el equipo de otras bandas cuando ellos no estaban a la vista. Siempre estaba robando cosas. Era peor que una patada en el culo, así que lo mejor era evitarlo. Me acuerdo de una vez, estando en una fiesta con él, que hubo que derribar una puerta porque sufrió una sobredosis en la otra habitación. Lo encontramos con la cara metida en la caja del gato. Los paramédicos tuvieron que venir e inyectarle adrenalina igual que Eric Stoltz hacía con Uma Thurman en *Pulp Fiction*. Recuerdo que la novia de mi hermano era abogada y lo representó gratis porque pasó un montón de tiempo en la cárcel. Por entonces, podía poner las cosas muy difíciles.

El momento más infausto de Mike Ness llegó cuando prácticamente hacía una hora que había llegado el año de 1985. Hoy, Cathay de Grande es conocido como el Argyle, un «cóctel guarida» y una discoteca para la gente joven guapa de Hollywood. En los ochenta, sin embargo, era un club punk con una temible reputación de violencia y comportamientos turbios. La noche en cuestión, el Cathay era la sala de conciertos donde Social Distortion iba a tocar por Año Nuevo. Cuando un empleado del club ofreció pagar al grupo con dos gramos de heroína china blanca, Mike Ness aceptó sin pedir antes permiso a los colegas del grupo. Para Ness era una oportunidad de tirar por la calle de en medio —«me ahorró el trabajo de pasar por casa de mi camello de camino a casa», se dijo—, mientras que para los otros tres miembros del grupo fue sencillamente la causa para presentar la renuncia con efecto inmediato.

Mientras que entonces Mike Mess no pensaba en nada más que en darse un golpecito en el brazo izquierdo con su mano derecha para levantar la vena en la que podría inyectar la heroína, hoy mantiene la entrevista conmigo para este libro de camino al gimnasio —otros, dentro de la órbita de la banda, fueron menos afortunados: en un inquietante accidente, el primer batería del grupo, Casey Royer, fue arrestado en el condado de Orange después, presuntamente, de sufrir una sobredosis delante de su hijo de doce años—. En los días y semanas después de poner en limpio su vida, Ness se trasladó a vivir con Jim Guerinot. Si bien esbozaba una imagen de salud, le costaba más deshacerse de las costumbres de un tipo perezoso. «Aun estando limpio, las cosas no iban mucho mejor —cuenta el mánager—. Yo tenía una gran jarra de agua en la que solía meter la calderilla, una costumbre que tengo desde que era niño. Pues, pese a esto, Mike sacaba todo lo que fuese mayor de un penique. Un día fui a buscar la jarra porque no llevaba dinero y descubrí que no quedaba nada más que las monedas pequeñas.»

Guerinot advirtió a su indeseado invitado que al casero le habían llegado rumores de su presencia y que a partir de ese momento se suponía que debía contribuir a pagar su parte del alquiler, que ahora era el doble. La historia puede que fuese mentira, pero funcionó. «¡Bum! Se largó. ¡Me deshice de él!» Desde ese momento, Social Distortion se reformó, hasta cierto punto, al menos. La banda funcionaba, pero seguía siendo una ocupación a tiempo parcial que no daba dinero. Hacia 1987, Ness había aprendido un oficio; ahora era pintor de casas y odiaba ese trabajo que no se le daba bien. Acabada la jornada de trabajo, podía estar cinco o seis horas en el estudio Casbah Recording en Fullerton, dándolo todo por el que iba a ser el segundo álbum de Social Distortion, que llevaría el profético título de *Prison Bound*.

> Es sorprendente cuánta energía tienes cuando dejas de buscar drogas y de cometer pequeños delitos —cuenta—. Solía dedicar el día entero a esos asuntos. Me deja pasmado la cantidad de energía que tenía de repente. Fui afortunado al ser capaz de volcar esa energía

en mi música. Al final, de alguna manera, desarrollé una ética de trabajo.

Algo que no se repite suficiente sobre ser yonqui es que los yonquis son aburridos. A medida que la terrible adicción se apodera de la personalidad de alguien, su vida se condensa en un solo aspecto: conseguir dinero para comprar drogas. «Mike pasó a ser el chico al que no querías tener cerca, porque como todos los yonquis, lo que iba a hacer era sacarme la pasta y ser un grano en el culo —cuenta Guerinot—, pero en cuanto quedó limpio, era un tío simpático al que te apetecía tener cerca. De pronto, se convirtió en un tipo genial y realmente tratable.»

Lanzado en enero de 1988, *Prison Bound* se presentó al mundo sin fanfarrias. Aunque la colección de diez canciones no logró alterar el *ranking Billboard* de los doscientos mejores álbumes o, de hecho, ninguna lista de éxitos en ningún país del mundo, sí marcó las directrices de lo que ahora se reconoce como el sonido distintivo de Social Distortion: una mezcla de punk y rock clásico, country, blues e incluso rockabilly. Con una energía genuina, y la voz burlona de Mike Ness oscilando en las notas, el grupo necesitó dejar de lado la preocupación de estar mudando su viejo caparazón punk rock. Al hacerlo, su música ganaba una cualidad universal. En un universo paralelo era incluso posible imaginar que las canciones de *Prison Bound* llegaran a ser grandes éxitos.

Por entonces —igual que ahora—, la KROQ era la emisora de radio más influyente de California. Esto la convertía en la emisora musical más influyente de Estados Unidos. Si la KROQ estornudaba, toda América pillaba un resfriado. Pero en 1988, los DJ de la emisora tendían más a soltar un «joder» al aire que a poner una canción de un grupo punk. Así que fue una sorpresa mayúscula para Mike Ness cuando una mañana, mientras conducía hacia el trabajo, oyó su propia voz cantando. Por entonces, X estaba hundido en sus problemas y Bad Religion no había despertado aún de su hibernación, así que KROQ escogió una canción de un grupo que parecía no interesar a nadie, compuesta

por un pintor de brocha gorda que apenas tres años antes parecía decidido a matarse, y la emitió por las ondas. De hecho, lo hizo varias veces.

Sería erróneo, naturalmente, decir que hasta ese momento Mike Ness no había sido arrestado, porque lo había sido varias veces. Pero lo cierto es que el *curriculum vitae* de Social Distortion era el de un típico grupo de punk local. Su álbum de debut era bueno, pero no genial. La creciente adicción a las drogas de su líder significaba que las actuaciones en vivo quedaban restringidas sobre todo al sur de California. Aunque Ness podía escupir, hacer muecas de desprecio tan bien como cualquiera —como hacía con esta advertencia: «Corre y esconde, cuando estoy en la calle, / tus miedos y tus lágrimas, me burlaré de ti en tu sueño» en «The Creeps (I Just Want to Give You)» en 1983—, en el Social Distortion de los primeros tiempos había poco destacable. Sin embargo, según se acercaban los años noventa, una voz (de autor) asomó del exoesqueleto de la fórmula estándar de la banda. Las canciones de Mike Ness presentaban un elenco de personajes penosamente marcados por su suerte. Eran balas perdidas, solitarios y perdedores que circulaban en coches destartalados en busca de un dólar fácil y una mujer de mirada risueña que les rompiera el corazón. Mike Ness sonaba ahora más viejo y más sabio que los años que tenía. Había dejado de ser un punk con algo que demostrar; ahora era un hombre que sabía cómo dar, y también cómo recibir, una paliza. Al igual que The Pogues, Social Distortion tomó la plantilla del punk y desde ahí encontró nuevas formas de expresión. Ness parecía encajar con sus imágenes sobre gente en los barrios que de alguna manera podría decirse que estaba «emergiendo». La banda llegó a hacer una versión de «Ring of Fire» de Johnny Cash mucho antes de que el cantante de negro se convirtiese en la estrella country favorita de los hípsters a nivel nacional.

Los propios Social Distortion difícilmente podrían considerarse menos de moda si hubiesen aparecido vistiendo ropa vaquera de arriba abajo. Como si no fuese ya bastante improbable su presencia en KROQ, el grupo estampó sus nombres en un contrato con un sello musical de una gran discográfica. Con la excep-

ción de la alianza sin éxito de X con Electra más de cinco años antes, fueron el primer grupo de punk rock del sur de California en hacerlo.

> Piénsalo —observa Jim Guerinot—, «Prison Bound», una canción lanzada en un sello independiente, llega a número 1 en la KROQ, lo cual lleva a que Social Distortion firme un contrato con Epic Records, que el grupo conocía porque era el sello que publicó los álbumes de The Clash. Es una de esas historia que no te crees. Y cuando firma con Epic no hay reacciones negativas, y la razón por la que no las hubo es que no había *nada ni nadie*. Nadie estaba escuchando. A nadie le importaba. Pero llegado a este punto, Social Distortion empezó a despegarse del resto de sus pares, ya fueran Bad Religion o TSOL. Ni siquiera X, a los que venero por encima de todo, tenían sus videoclips saliendo en la cadena MTV.
>
> Por entonces, *punk* era una palabra insultante —dice Mike Ness—. Arrastraba un estigma. Recuerdo que estar en un sello importante era genial porque pude dejar mi trabajo diario y me dieron un adelanto. Pude comprarme una casa y salir de gira a tiempo completo. Pero era frustrante, porque, francamente, el sello discográfico había firmado con Pearl Jam y Michael Jackson, y allá era donde se iba todo el dinero. Era como «bueno, no vamos a poner [mucho esfuerzo] en Social Distortion», porque no sabían qué hacer con nosotros. Teóricamente, pensaron que podríamos tocar en la radio directamente después de Tom Petty, y podríamos haberlo hecho. Pero nadie sabía cómo conseguirlo porque nadie sabía nada de la banda. Recuerdo acudir a reuniones artísticas para hablar sobre las portadas de los discos con toda esa gente de mediana edad, y yo decía algo como «pero vosotros, ¿sabéis siquiera de qué va este movimiento?». Así que era frustrante. Pero no me arrepiento de los tres o cuatro discos que grabamos con la *major*, porque creo que aportó un tipo de credibilidad diferente a la banda. Era la credibilidad de «oye, estos chicos valen como para firmar con una discográfica grande; estos chicos son una banda de verdad». Y eso a nosotros nos legitimaba. Nos motivó para trabajar más duro.

Los dos primeros álbumes de Social Distortion para Epic —*Social Distortion,* de 1990 y *Somewhere Between Heaven and Hell*, de 1992— llegaron a ser discos de oro en Estados Unidos al superar el medio millón de copias vendidas. Con esto, la banda se convirtió en el primer grupo de punk rock en subirse con éxito al vagón del chollo de la gran discográfica. Y no serían los últimos.