

MARC MYERS

# ANATOMÍA DE LA CANCIÓN

HISTORIA ORAL DE 45 TEMAS  
QUE TRANSFORMARON EL ROCK,  
EL R&B Y EL POP

TRADUCCIÓN DE  
EZEQUIEL MARTÍNEZ LLORENTE

**MALPASO**

BARCELONA MÉXICO BUENOS AIRES NUEVA YORK

Para obtener este libro en formato digital escriba su nombre y apellido con bolígrafo o rotulador en la primera página. Tome luego una foto de esa página y envíela a <ebooks@malpasoed.com>. A vuelta de correo recibirá el e-book gratis. Si tiene alguna duda escríbanos a la misma dirección.

© Marc Myers, 2016. La primera versión de cada capítulo apareció en el *Wall Street Journal* como parte de la columna «Anatomy of a Song» (2011-2016). Publicado de acuerdo con Grove Press, un sello de Grove Atlantic, Inc., Nueva York.

© Traducción: Ezequiel Martínez Llorente

© Malpaso Ediciones, S. L. U.

Gran Via de les Corts Catalanes, 657, entresuelo

08010 Barcelona

www.malpasoed.com

Título original: *Anatomy of a Song*

ISBN: 978-84-17081-75-1

Depósito legal: B-9.958-2018

Primera edición: mayo de 2018

Impresión: Cayfosa

Diseño de interiores: Sergi Gòdia

Maquetación: Palabra de apache

Imagen de cubierta: Malpaso Ediciones, S. L. U.

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del *copyright*, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro (incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet), y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo, salvo en las excepciones que determine la ley.

## INTRODUCCIÓN

Este libro es una historia de amor: cinco décadas de historia oral sobre el R&B, el rock y el pop, tal como me fue relatada por los artistas que compusieron y grabaron las cuarenta y cinco canciones recogidas en estas páginas. A lo largo de estos relatos, conoceremos los motivos que indujeron a estos creadores a componer las piezas, así como las emociones que se volcaron durante esas grabaciones. También descubriremos más cosas sobre la disciplina, la poesía, la destreza musical, las técnicas de estudio y los accidentes que ayudaron a convertir a estas canciones en hitos generacionales plenos de significado que perduran hasta hoy. En las décadas que cubre este libro, el sonido del R&B, del rock y del pop llegará a mutar en numerosas ocasiones, en sintonía con las formas en que los artistas intentaban responder a los tiempos que vivían y a los deseos y sueños de quienes compraban sus discos. Para darles a estas canciones una perspectiva, he creído oportuno empezar con el nacimiento del R&B y el rock; una cronología desde el principio, iniciada con los comentarios sobre el tema «Lawdy Miss Clawdy» (1952).

A diferencia de la música popular de épocas anteriores, el R&B no fue concebido para los musicales de Broadway, las películas o los *crooners*: su razón de ser eran las pistas de baile de concurrencia afroamericana, en los años siguientes al final de la Segunda Guerra Mundial. Durante ese periodo, la música de baile vivió un *impasse*. Las aperturas de la posguerra obligaron a muchas bandas de la era del jazz a separarse, mientras que los instrumentistas de jazz estrenaban un estilo improvisado, más pensado para ser oído en clubes o en teatros que en las salas de baile. Para llenar ese vacío, muchos directores de banda, como Lionel Hampton y Louis Jordan, fundieron el blues con los rit-

## INTRODUCCIÓN

mos del boogie-woogie y otros tempos danzarines, alargando así la «era del swing» cuando el jazz estaba volviéndose más esotérico y la música popular más dulzona e insulsa.

La mezcla de los tempos del blues y del baile fue en gran medida el resultado de un importante cambio demográfico que tuvo lugar poco después de que Estados Unidos entrase en la Segunda Guerra Mundial en 1941, cuando la industria militar de California, el Medio Oeste y otras regiones del país necesitaban todos los trabajadores posibles para mantener una producción continua. Cuando la noticia de esa demanda llegó al Sur a comienzos de 1942, se produjo una emigración masiva de la población afroamericana hacia ciudades como Los Ángeles, Detroit y Chicago. Los recién llegados llevaban desde sus tierras la pasión por la música: el blues del delta del Misisipi. Al terminar la guerra en 1945, la demanda de bailes con sabor a blues en muchos barrios afroamericanos de esas grandes urbes dio lugar a la llegada de los «gritones» del blues, los saxofonistas y los guitarristas, a los que reforzaban arreglos para el zapateado con influencias del jazz, del piano boogie-woogie y de los ritmos oscilantes de los trenes y la maquinaria de las fábricas. Al principio, ese nuevo género de ritmo tan vivo fue denominado *jump blues*.

La mayoría de las grabaciones de jump blues apareció en sellos importantes como Decca, y también en las subsidiarias «raciales» de Columbia y RCA. Estas tres compañías dominaron la industria del disco hasta finales de los cuarenta, cuando un par de vetos de la Federación Estadounidense de Músicos les abrió el paso a los pequeños sellos independientes como King, Aladdin, Apollo, Specialty, Imperial y otros muchos que buscaron un hueco en los mercados urbanos, algo que multiplicó las oportunidades de los cantantes de blues y los músicos de jump blues afroamericanos. En 1949, los discos de blues rítmico habían crecido tanto en número y en variedad que el periodista Jerry Wexler convenció a *Billboard*, la revista en la que escribía, para que retirara el peyorativo término *racial* de sus listas, y a cambio lo sustituyera por *Rhythm & Blues*. Wexler, que terminó siendo uno de

## INTRODUCCIÓN

los socios de Atlantic Records y uno de los productores más importantes de R&B y soul en los años cincuenta y sesenta, escribió en el *Saturday Review*, en junio de 1950, que el nuevo nombre se ajustaba con «unos tiempos más ilustrados».

La popularidad de los discos de R&B entre los adultos de las comunidades afroamericanas no paró de crecer en los primeros años cincuenta, gracias en gran medida a la proliferación de *jukeboxes* en los bares y de emisoras de radio independientes. Pero la música también empezó a atraer a los oyentes más jóvenes, que descubrían las emisoras de R&B en sus búsquedas nocturnas por el dial. Este interés progresivo en los singles de R&B grabados por artistas como Fats Domino, Jackie Brenston, Joe Turner y Big Mama Thornton movió a los músicos a grabar canciones que hablaban específicamente sobre las aspiraciones y las ansiedades adolescentes. A medida que los fans más jóvenes se decantaban por el R&B a comienzos de los cincuenta, discjockeys blancos como Alan Freed en Cleveland y otros en esos suculentos mercados urbanos empezaron a pregonar las excelencias de los discos de R&B. Se referían a esa música como *rock and roll*, buscando el efecto teatral, y también hacer más aceptable ese género de música en los hogares blancos.

Al final, los artistas blancos dieron con el modo de cantar y tocar una música genuina. Liderando a estos músicos de comienzos de los cincuenta, surge la figura de Bill Haley & His Comets, cuya canción «Rock Around the Clock», de 1954, aparecía en los títulos de crédito iniciales de la película *Semilla de maldad*. Ese film de 1955 fue la plataforma con la que la canción logró el primer número 1 para el rocanrol en las listas de *Billboard*, haciendo de esa música una sensación a escala nacional. El film, un drama moralizador con tintes *noir* sobre un instituto controlado por una pandilla de delincuentes juveniles enamorados del rocanrol, le daba a la música un nuevo relieve desafiante. Hasta «Rock Around the Clock», la música de orientación juvenil se ceñía básicamente a la experiencia auditiva. Uno encendía la radio, metía monedas en el *jukebox* o colocaba la aguja en el vi-

## INTRODUCCIÓN

nilo y dejaba volar la imaginación una vez la música comenzaba. Con el estreno de la película se pudo asociar esos sonidos a unas imágenes, y en un efecto no buscado, la rebelión contra los profesores y otras figuras de autoridad quedó enaltecida románticamente. Los estudiantes díscolos enfrentados a unos adultos indiferentes y desafectos siguen siendo uno de los pilares del rock hasta la actualidad.

La popularidad de «Rock Around the Clock» no solo espoleó las imaginaciones de los mercados en todo el país; también preparó el terreno para intérpretes eléctricos, como los guitarristas Chuck Berry y Bo Diddley, y para músicos de rockabilly del sur y el sudoeste, como Elvis Presley, Carl Perkins y Buddy Holly, que combinaban la vibración del country y la energía del R&B. El resultado de esa fusión fue una nueva forma de rocanrol, impaciente y rural a la vez, en la cual la guitarra eléctrica desempeñaba el papel protagonista frente al saxofón. Cuando a finales de los cincuenta se dispararon las ventas de fonógrafos portátiles y de aparatos de televisión en todo el país, la popularidad del R&B y el rocanrol experimentó un nuevo auge, lo que también se tradujo en unas ganancias mayores para las discográficas. En las décadas siguientes, el R&B y el rock pudieron demostrar su resistencia tras ramificarse en incontables subgéneros. No obstante, hay que decir que la mayoría de esas canciones no ha resistido el paso del tiempo, perdiendo buena parte de su valor artístico, y hasta su interés. De hecho, solo un pequeño porcentaje de las canciones grabadas han conseguido mantener su fuerza original, así como su relevancia en los procesos transformadores de la sociedad. Para las demás, ha quedado el olvido.

Este libro se ocupa de las canciones que han resistido. Aunque todas las que se incluyen fueron protagonistas de la columna «Anatomía de una canción» en el *Wall Street Journal*, ese material ha encontrado aquí un marco algo diferente. Las cuarenta y cinco columnas siguen un orden cronológico esta vez, para hacer más evidente la evolución de la música en estos años, como una historia colectiva, así como el papel que ha jugado cada can-

## INTRODUCCIÓN

ción en la misma. Una nueva introducción encabeza cada capítulo para explicar la relevancia histórica de la composición. Además, varias entradas dan a conocer material inédito recogido en investigaciones muy recientes o en las cintas con mis entrevistas. En algunos casos, se realizó una sola entrevista al músico responsable de haber compuesto y grabado una canción determinada. En otros, cuando se requerían múltiples perspectivas, se incluían todas las fuentes que pudieran arrojar luz sobre las diferentes fases de la gestación y la grabación de esa canción.

Cada capítulo adopta la forma de la historia oral, algo que permite a los artistas contar las historias que se esconden tras las canciones, brindándonos además una insólita oportunidad para oír la voz del músico mientras piensa y recapitula. A este respecto, cada historia oral posee la inmediatez de un *podcast*, y uno espera que los lectores tengan la sensación de que los músicos se están dirigiendo a ellos individualmente. En cada caso, he editado con todo cuidado estas entrevistas para crear una narración fluida y sin fisuras. Por ejemplo, si un artista me hablaba sobre un solo de guitarra, y diez minutos más tarde retomaba el tema porque le había quedado una cosa por remarcar, eso se unía a la parte dedicada al solo. O, si un artista dejaba de hablar sobre la canción protagonista para lanzarse en una larga explicación sobre algo sin relación con la historia de la canción, ese material se eliminaba.

Esta recopilación de cuarenta y cinco canciones no pretende ser una lista de las mejores canciones jamás grabadas, y tampoco existe la aspiración de que la selección cubra todos los sucesos más importantes en la historia del rock. Dispuestas así en conjunto, las canciones simplemente conforman un compendio subjetivo de hitos musicales que, en mi opinión, nos ayudan a entender mejor esas obras y a los artistas que las crearon, y a su vez la historia de la música. Algunos lectores pueden objetar que faltan canciones que merecerían un puesto aquí. Tal vez. Pero no creo que incluirlas hubiese alterado mucho la historia más amplia que este libro quiere contar sobre la evolución de la

## INTRODUCCIÓN

música. En último término, estas cuarenta y cinco canciones son el reflejo de los mayores jalones de la música, y nos aportan puntos de partida para la conversación y el debate acerca de otras canciones igual de valiosas.

Sobre el arco temporal de las canciones incluidas, el libro comienza en 1952 con «Lawdy Miss Clawdy» de Lloyd Price, una canción esencial para el desarrollo tanto del R&B como del rock and roll, y concluye en 1991 con la aparición de «Losing My Religion» de R. E. M., tal vez el mayor éxito del rock alternativo y la canción que anticipó la explosión del grunge. Seguramente ha habido muchas canciones grabadas tras 1991 que acumulan todos los ingredientes de una obra icónica. El tiempo dirá. Según pienso yo, una canción no es icónica hasta que ha aguantado el paso de una generación: veinticinco años. Es indudable que varias canciones grabadas apenas hace un año están destinadas a obtener ese estatus icónico. Pero la verdad es que aún es demasiado pronto para saberlo. En mi papel de historiador, he decidido que 1991 es una buena fecha de referencia final, puesto que nos da ese plazo de un cuarto de siglo para valorar los méritos de una canción, ya con una perspectiva que no depende ni de las modas ni de las tendencias presentes cuando apareció.

Algunas canciones en este libro le resultarán al lector menos conocidas que otras, pero eso es lo divertido de obras así. Y una cosa: en cuanto se haya leído la intrahistoria de una canción, urjo a escuchar esa composición de inmediato. Aunque sería incluso más recomendable que la audición precediera a la lectura. Tal vez el lector desee escuchar esta historia en orden cronológico, para que de algún modo pueda recrear mi propio periplo por el R&B y el rock y todas sus ramificaciones posteriores.

Tras haber mantenido un buen número de entrevistas exhaustivas para cada una de estas cuarenta y cinco canciones, he hallado unas cuantas pepitas de oro informativas. Algunas de mis favoritas son:



## INTRODUCCIÓN

1. En 1966, Jim Morrison, cantante de los Doors, se ponía habitualmente el álbum *Strangers in the Night* de Frank Sinatra; por su parte, el ritmo latino que John Densmore inyectó en «Light My Fire» estaba inspirado en el clásico de bossa nova de 1964 «Garota de Ipanema».

2. El tema «Reach Out I'll Be There» de los Four Tops se inspiraba en el estilo de cantar «destemplado» de Bob Dylan.

3. La composición «Street Fighting Man» de Keith Richards estaba inspirada en el sonido de las sirenas de los coches de la policía francesa

4. John Fogerty se inspiró en la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven para su tema «Proud Mary».

5. Janis Joplin coescribió las letras para la canción «Mercedes Benz» en un bar, mientras el «Hey Jude» de los Beatles atronaba en la máquina de discos.

6. «Midnight Train to Georgia» tuvo su primera inspiración en un comentario que la actriz Farrah Fawcett le hizo al compositor de la canción, acerca de que se disponía a tomar un avión nocturno a Houston.

7. Steven Tyler escribió la letra para «Walk This Way» en la pared de un estudio de grabación de Nueva York.

A lo largo de todas estas entrevistas y del proceso de escritura del libro, me he visto al mismo tiempo como un cuentacuentos y como el custodio de los recuerdos, las reputaciones y los legados de unos artistas. Mi opinión siempre ha sido que entrevistar a artistas consagrados sobre su obra es, en igual grado, una responsabilidad considerable y un privilegio. Sin excepción, todos aquellos que han participado en estos diálogos cruzados han expresado su gratitud al comprobar que sus historias en la trastienda iban a ser salvaguardadas con precisión y sensibilidad, y con un enorme cuidado. Ahora me dispongo a pasar todas esas historias a quien lee estas páginas. Por favor, imagina este libro como una máquina de discos de la historia oral.



El cantante y compositor Lloyd Price, cuya canción «Lawdy Miss Clawdy», de 1952, acentuaba los tiempos segundo y cuarto característicos del rocanrol.

1

LAWDY MISS CLAWDY

Lloyd Price

Aparición: abril de 1952

Hasta comienzos de los años cincuenta, los discos estaban destinados sobre todo a los adultos que podían permitirse adquirir un fonógrafo. Los adolescentes y jóvenes tenían radios y *jukeboxes*, pero mucha de la música que oían era un reflejo de los gustos adultos. El punto de inflexión llegó en 1949, momento en el que RCA presentó el 45 r.p.m.: aparentemente, un disco de vinilo irrompible con un gran agujero en el centro. Al comienzo, RCA empleó el 45 para competir con el 33 1/3 de Columbia, que se había lanzado un año antes. Para imponerse a su rival, RCA vendía numerosos 45 por cada álbum, y además manufacturó un fonógrafo especial que permitía dejar una pila de discos de 45 en el plato, para que la máquina fuera pinchándolos uno a uno por turnos. Pero en 1951, RCA se dio cuenta de que sus esfuerzos en nombre del 45 valían de poco ante la comodidad del LP de Columbia, un formato que se convirtió rápidamente en el favorito de la industria. No obstante, al 45 le esperaba un futuro brillante. En 1952, los fabricantes de *jukeboxes* anunciaron que se disponían a reemplazar el plúmbeo 78 por el 45, más ligero y duradero. Puesto que la mayoría de grabaciones de R&B se oían en *jukeboxes*, el género pronto se abonó al 45.

El R&B contó además con la ayuda de otra innovación: la grabadora de cinta magnética, que en 1948 comenzó a sustituir en los estudios al engorroso disco de cera con su «cortante» aguja fonográfica. La cinta incrementaba la fidelidad del sonido y reducía los costes de grabación, puesto que la música podía ser

LLOYD PRICE

grabada, borrada y regrabada en la misma bobina; todo eso hacía mucho más fácil corregir las pifias de los músicos a través de un empalme. A resultas de todo esto, músicos menos consumados fueron capaces de grabar, un factor que multiplicó el número de artistas de R&B con disco en su haber durante los primeros años de los cincuenta. La cinta también permitía a los ejecutivos de pequeños sellos independientes recorrer el país con sus grabadoras portátiles, en busca de nuevos talentos. Uno de estos ejecutivos era Art Rupe, dueño de Specialty Records, un sello de R&B y góspel con sede en Los Ángeles.

A principios de 1952, Rupe llegó a Nueva Orleans, hogar del pianista Fats Domino, quien ya había grabado tres singles de éxito de R&B. Rupe viajaba a esta ciudad con la esperanza de hallar a otros músicos con la magia de Domino, pero en lugar de eso acabó organizándole una audición a un cantante de diecinueve años llamado Lloyd Price, que le había sido presentado por Dave Bartholomew, un director de banda y arreglista de la ciudad. En marzo, Rupe grabó a Price cantando un tema original — «Lawdy Miss Clawdy» —, con Domino al piano. La canción se convirtió en una de las primeras grabaciones de R&B que acentuaba los tiempos segundo y cuarto, prescindiendo de la habitual figura del boogie-woogie en su derivación jump blues, presente en canciones como «Rocket 88» (1951). Tras publicarse en abril de 1952, «Lawdy Miss Clawdy» disfrutaría de siete semanas en el número 1 de la lista R&B de *Billboard*, convirtiéndose en una tempranera plantilla para el rocanrol destinado a los jóvenes.

ENTREVISTAS A LLOYD PRICE (CANTANTE),  
DAVE BARTHOLOMEW (PRODUCTOR Y ARREGLISTA),  
ART RUPE (DUEÑO DE SPECIALTY RECORDS)

LLOYD PRICE: Me críe en Kenner, Luisiana, un barrio rural en las afueras de Nueva Orleans. De crío, fui a alguna clase de

LAWDY MISS CLAWDY

trompeta, pero aprendí yo solo a cantar y tocar el piano. A los diecisiete, en 1950, tenía una banda y cantaba en clubes de la ciudad. Hacíamos versiones de éxitos R&B del *jukebox*, como «Blue Moon», «Good Rockin' Tonight» y «Honey Hush».

Mi madre era una cocinera excelente, y tenía un local en Kenner donde vendía sándwiches. El nombre era Beatrice's Fish 'n' Fry. Yo iba allí a comer y a tocar un piano bastante des-tartalado que tenían. Mi esperanza era componer y grabar una canción que ella pudiera poner en su *jukebox*. Y también aspiraba a que la fama me sacara de la ciudad. La intolerancia racista llegaba a cotas inconcebibles.

Un día, estaba escuchando la WBOK, a un locutor negro llamado James «Okey Dokey» Smith, que tenía un programa de veinte minutos. Lo que te enganchaba de Okey Dokey era la gracia con la que captaba tu atención. Decía cosas como: «Lawdy, Miss Clawdy, zampa las tartas caseras de tu madre y bebe café instantáneo Maxwell House». Maxwell House era su único patrocinador.

Me gustaba esa parte: «Lawdy Miss Clawdy». Días después, estaba con mi banda en Morgan's, un club de Kenner, y me puse a teclear en el piano pensando en las palabras de Okey Dokey. Entonces, el mismísimo Okey Dokey entró por la puerta del club, y se me acercó. Dijo: «Eh, ¡tú estás haciendo mi cuña de la radio!». Me dio una palmadita en la cabeza y se marchó.

Por esos días, mi novia, Nellie, rompió conmigo. Me quedé devastado. En la sandwichería de mi madre, me puse a tocar el piano para trabajar en mi canción, «Lawdy Miss Clawdy», pero me salía una voz muy lastimera. A mitad de canción, tuve que parar de pura frustración. Un cliente me preguntó por lo que estaba tocando. Le respondí sin darme la vuelta. Me dijo que volviera a interpretarla, entonando todas las palabras. Cuando terminé, levanté la cabeza para ver quién era. Dave Bartholomew estaba a mi lado. Casi me caigo de la silla.

A finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, Dave era uno de los músicos más importantes de Nueva Orleans. Era

LLOYD PRICE

trompetista, compositor, arreglista y director de banda. Tocaba en todos los festivales y grandes clubes negros. También era toda una figura en los estudios de grabación, como productor de R&B.

DAVE BARTHOLOMEW: Me había dejado caer por ahí para comer un sándwich, cuando oí a Lloyd tocar el piano. Me cautivó el sentimiento que había en su voz. Era algo completamente original. Art Rupe, el dueño de Specialty Records, un sello de góspel de Los Ángeles, había organizado una audición de cantantes jóvenes en Nueva Orleans para dentro de unas semanas. Pensé que Lloyd debería acudir y cantar su canción.

PRICE: Cuando Dave me contó que había alguna opción de grabar, no me lo podía creer. Dave había sido coautor del tema «The Fat Man» de Domino, y además había hecho arreglos y tocado en el tema, un bombazo R&B en los cincuenta. «Lawdy Miss Clawdy» sonaba parecido, pero con un toque más lozano.

Semanas después, Dave llamó, y me dijo que al día siguiente me acercara al J&M Recording Studio de Cosimo Matassa, situado en la Rampart Street de Nueva Orleans. Para mí eso era como decirme que tenía que pillar un avión hasta otro lugar. Nunca había estado en el Barrio Francés. Por fortuna, conocía a un conductor de autobús que me dejó ir gratis, y él me orientó hasta el estudio. En J&M había como siete u ocho músicos, y Dave les estaba explicando cómo debía ir mi canción. Art también estaba allí. Se había criado en Pittsburgh, y por eso le gustaba mucho el góspel, e intentaba combinar las voces del góspel con el ritmo del R&B.

ART RUPE: Al empezar los cuarenta, había partido rumbo a Hollywood con la expectativa de hacerme guionista para la radio y el cine. Fundé mi primer sello de R&B, Juke Box, en 1944, pero le cambié el nombre a Specialty en 1946. En 1948, Specialty también grababa góspel, y eso pronto tuvo una gran influencia en el R&B.

LAWDY MISS CLAWDY

Viajé a Nueva Orleans en el 52 porque me gustaba el sonido criollo de allá, sobre todo el de las grabaciones de Fats Domino. Quería emular ese sonido. Cosimo tenía un gran estudio de R&B en la ciudad, y me puso en contacto con Dave (Bartholomew). En la audición, Lloyd fue el único que me impresionó, porque su tema «Lawdy Miss Clawdy» tenía un potencial comercial clarísimo. La voz de Lloyd, con la convicción con que la proyectaba, poseía la intensidad del góspel. Lloyd era un muchacho nervioso y tímido, pero cantaba con una sinceridad y una pasión tales que me decidí a grabarle.

PRICE: Cuando llegó el momento de grabar «Lawdy Miss Clawdy», Fats Domino vino y acaparó el piano. Empezó a tocar un boogie-woogie, pero Dave le frenó. Quería algo diferente. Así que, en lugar del boogie-woogie, Fats tocó la intro como si fuera el rollo de una pianola tintineante. Hasta hoy nadie ha sido capaz de interpretar la intro como Fats esa vez.

El batería Earl Palmer entró, y yo comencé a cantar, con los vientos y la sección rítmica por detrás de mí. El ritmo de Earl era complejo. Daba duro en la caja en los segundos y cuartos tiempos, pero también añadía un compás de 6/8 en los platillos, emparejándose a las triadas del piano de Fats. El resto de la banda de Dave eran Ernest McLean a la guitarra, Frank Fields al bajo, Herbert Hardesty al saxo tenor, Joe Harris al saxo alto y Jack Willis a la trompeta. No había partitura, todo lo llevaban en la cabeza. Llamábamos «de relleno» a los vientos que sostenían las notas por detrás de mí mientras cantaba.

BARTHOLOMEW: Antes de que Lloyd llegara para la prueba, la banda repasó la canción entera para pulir cosas y empastarse. Nos lo pasamos muy bien grabando «Lawdy», pero hubo que sudar para dejarla perfecta.

PRICE: Tras la primera toma, David decidió que me faltaba una segunda estrofa para que la canción se convirtiera en una histo-

LLOYD PRICE

ria. Yo escribí a toda prisa: «Because I gave you all my money / Girl, but you just won't treat me right / You like to ball in the mornin' / Don't come back till late at night» [Porque te di todo mi dinero / Chica, ni así me tratarás bien / Te gusta liarte por la mañana / No vuelvas hasta que sea muy de noche]. No fue difícil. Eso es lo que mis amigos y yo estábamos haciendo día tras día: inventarnos letras. Después de grabar este pasaje, se empalmó en la cinta para alargar la canción.

Cuando lo culminamos, Art dijo: «Suena genial. ¿Cuál es la cara B?». No tenía ni idea de que hiciera falta componer una canción para el otro lado del disco. Así que tuve que sacarme algo de la manga. Fats se puso a tocar un boogie-woogie, y yo escribí la letra para «Mailman Blues», que en el fondo era una improvisación con solos. Estaba esperando a que cualquier día me llamaran a filas, así que en la letra abordé eso.

RUPE: Grabé las canciones de Lloyd en un magnetófono Mag-necord de dos pistas. El arreglo de Dave más los músicos hicieron la voz de Lloyd más acuciante. Su emotividad cuando cantaba era auténtica y conectaba con los adolescentes que escuchaban cada vez más las emisoras de R&B.

PRICE: Cuando lo tuvimos todo, no nos pusimos la cinta. Ya habíamos acabado. La primera vez que me oí en el disco fue cuatro semanas después. Estaba ayudando a mi padre y a mi hermano a instalar una fosa séptica en nuestro patio trasero. La radio estaba puesta, y Okey Dokey presentó mi canción. Mi hermano alzó la cabeza y dijo: «Eh, ¿no hacías tú una canción como esa?». Al final, Okey pronunció mi nombre. Me sentí como si estuviera levitando.

Aún fue más digno de asombro lo que Art hizo por mí. En la época, si habías compuesto una canción de blues o R&B, una mención en los créditos era como si te hubiera caído la lotería. Y, en tal caso, lo más habitual era que te pusieran al lado a gente ajena, que simplemente figuraba allí para pillar algunos royalties.



LAWDY MISS CLAWDY

Art era diferente. Me acreditó como único autor, algo increíble cuando te paras a pensar hoy en ello. Como había publicado la canción, se quedó con los derechos editoriales, pero todo lo concerniente a la composición me lo dejó a mí.

RUPE: Nunca se me pasó por la cabeza imponer mi nombre en la composición de Lloyd ni en la de ningún otro autor. Eso habría sido como robar. La contribución que tenía yo allí era como productor, editor y gerente del proceso creativo. Y ya está.

PRICE: Cuando el disco salió, mi madre abrió el *jukebox*, bajó todos los discos un puesto, y colocó «Lawdy Miss Clawdy» en el espacio del botón A-1. Después de eso, no había chica en Kenner que no quisiera montarse en mi coche.



El cantante y pianista Little Willie Littlefield (hacia el inicio de los años cincuenta), el primero que grabó «Kansas City», que en un inicio se tituló «K.C. Loving».