Jesse Fink

Los de Young

Los hermanos que crearon AC/DC



Lectulandia

¿Qué es lo que hace de AC/DC una de las mejores bandas de rock de todos los tiempos? Es muy difícil describirlo, pero es un hecho que nadie puede discutir. Sin embargo, y pese a que se ha intentado, poco se sabe de la historia de este formidable grupo australiano. Hay razones para ello. Y Jesse Fink pudo encontrarlas.

No fue una tarea fácil: los Young son un clan. Y como tal, funcionan en una sociedad hermética, lindante con una familia mafiosa donde el código de omertá es respetado hasta el final, y a veces más. ¿Por qué tanto misterio? ¿Qué es lo que ocultan? O sería mejor preguntarse por qué lo ocultan.

Los Young va descubriendo una a una las respuestas que permiten conocer de primera mano a una de las asociaciones más misteriosas de la historia del rock. El funcionamiento familiar de la banda, digitado por el hermano oculto: George Young, el cerebro sonoro de los inicios. El papel de jefe tras las sombras de su amplificador, asumido por Malcolm Young. La lanza fundamental, encarnada por Angus Young, que compartió ese rol con el malogrado e inimitable Bon Scott. Y muchas historias más, con sus internas e intrigas, fascinantes y aleccionadoras.

Jesse Fink logró desmontar esa arquitectura de silencio. Habló con todos los que se animaron a contar su historia dentro del clan y ató los cabos sueltos para crear una trama de relatos que van encajando como piezas en un juego que transpira rock’n roll en cada párrafo.

Jesse Fink

Los Young

Los hermanos que crearon AC/DC

ePub r1.0
Titivillus 10.09.2020

Título original: *The Youngs: The Brothers Who Built AC/DC*
Jesse Fink, 2013
Traducción: Sergio Marchi

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1


Para Tony Currenti y Mark Evans.
Y a la memoria de Michael Klenfner.

«Violencia y energía… de eso se trata realmente el rock and roll».

Mick Jagger

Nota del autor

«Gimme A Bullet»

Todos tenemos una historia con respecto a esta banda. No puedo ponerle una fecha o un año a la mía. Mis recuerdos de la ocasión están borroneados por la niebla del whisky que finalmente me barrió de aquella noche lamentable. Solo en casa, otro sábado a la noche, preguntándome cómo terminé en una desangelada habitación de un departamento húmedo, mierdoso y bajo el nivel de la calle, situado en un barrio pobre de Sydney, Australia, cuando durante mucho tiempo lo tuve todo: la casa confortable en los suburbios, una familia feliz, una esposa hermosa, y hasta un perro flacucho de cola movediza que adoptamos. Y ahora yo había quedado reducido al zurcido de medias negras para matar el tiempo hasta que se hiciera lo suficientemente tarde como para irme a dormir con seguridad, y no encontrarme nuevamente despierto a las cuatro de la madrugada. Si estar todavía despierto a las dos de la mañana es algo desolador para un hombre recientemente divorciado, a las cuatro se convierte en una sensación intolerable.

Querer salir y estar con una mujer —tan solo para abrazar y tocar a alguien; y ya había tenido suficientes citas de emergencia para atravesar noches como esas—, pero sentirme paralizado por el hecho de que la única mujer que todavía amaba y con la que quería estar, se encontraba con otro hombre que no era yo. Me sentía impotente, enojado y, más que nada, atascado. Estaba completamente deprimido. Mi situación era muy penosa.

Y entonces —fue tan simple como «entonces» en este cuento de infortunio— agarré mi maltrecha y vieja MacBook, abrí el iTunes y puse un poco de AC/DC.

La canción que elegí no fue «Back In Black», «Highway To Hell», «Thunderstruck» o cualquiera de los himnos de estadios de la banda

australiana (los australianos todavía reclaman a AC/DC como suyos, aun cuando Angus y Malcolm se hayan desvivido durante los últimos años para desconocer su herencia de las antípodas). Fue «Gimme A Bullet», un tema en gran parte olvidado, perteneciente a un disco que de algún modo se escabulló a través de las grietas entre el aplauso popular y las ventas masivas de las que no disfrutó: *Powerage*, de 1978. Su quinto álbum y el último producido por los ex-Easybeats George Young, hermano mayor, y Harry Vanda, durante los años dorados entre 1975 y 1980, y también una de las grabaciones menos conocidas y más artísticamente logradas. No tiene un solo tema malo.

Oh, ella me golpeó bajo.

Sí, Bon, mi mujer lo hizo. ¿Este grupo me estaba leyendo la mente? Había escuchado a AC/DC anteriormente, por supuesto, pero esa noche, sentado en el borde de la cama, quedé absolutamente paralizado por lo que oía. El tono pétreo. El poder creciente. Las guitarras bien definidas, pero al mismo tiempo enmarañadas. Ningún yeite de Angus, por decir algo (raro en AC/DC). Solo los Young, interconectados con un poderoso groove que provenía de su base rítmica. Y las palabras: letras que eran como un bálsamo para esa parte de mi alma desgarrada por el abandono de mi esposa. Finalmente, comenzaba a comprender. Cuando terminó, tuve que escuchar todo el disco. Y después escucharlo otra vez.

Más que cualquier otra cosa que hayan hecho antes o desde entonces, *Powerage*, que cronometra un tiempo inferior a cuarenta minutos, es una Polaroid sonora de la vida real, en toda su doméstica vulgaridad, tal como se observa a través de la lente de un grupo de tipos con apariencia poco respetable, que podrían reclamar con toda seriedad el título de la mejor banda de rock and roll de todos los tiempos.

Hecho a lo bestia, en unas pocas semanas en un estudio situado en el quinto piso de la ahora demolida Boomerang House de Sydney, *Powerage* no es un álbum sobre sexo, bebida, armas o meteorología inclemente. Afortunadamente, no contiene ningún doble sentido con el que el tercer y último cantante de la banda, Brian Johnson, se las arregló para arruinar varios de los mejores trabajos de guitarra a cargo de los hermanos Young durante los ochenta. Es un disco en el cual los verdaderos oyentes (una diferencia importante respecto de los verdaderos fans) podrán sentirse reflejados porque en gran parte gracias al aporte de Bon Scott, trata sobre la debilidad humana.

Es este destello de humanidad y patetismo en *Powerage* lo que lo separa del resto del catálogo de AC/DC. Otros álbumes presentan la misma bola de demolición compuesta de Gretsch, Gibson, Music Man y Sonor, pero las

nueve canciones de *Powerage* (diez en la edición europea), explora tópicos que rara vez son tratados en el hard rock. Desamparo. Anhelos. Desalojo. Ambiciones. Adversidad: emocional y financiera. Acostumbrarse a la mala. Y, más electrizantemente, riesgo. El majestuoso Scott no hubiera vivido su vida bajo ningún otro credo.

El estribillo de «Rock'n Roll Damnation», tema que abre el disco, lo dice todo: arriésgate mientras todavía tengas la oportunidad. Así lo hice, dejando esa habitación, la botella de whisky y las medias negras rotas para salir corriendo a Nueva York para engancharme con una bailarina de cabaret que se parecía a Scarlett Johansson. No iba a morirme con la duda. Escribí un libro. Me enamoré otra vez. Reencaminé mi vida.

Pero fue «Gimme A Bullet» la canción que me zamarreó aquella vez y lo hace en cada ocasión que vuelvo a escucharla. Cuando el bajo de Cliff Williams se abre paso a través de los murallones de guitarra de los Young, y Phil Rudd golpea alrededor del minuto y diecisiete segundos (1:17), la canción se dispara hacia otro nivel de perfección en su totalidad. Es lo más cercano que el competente obrero Williams, tal como lo describe lacónicamente Rob Riley, guitarrista de Rose Tattoo, ha estado de hacer un solo en treinta años de tocar en AC/DC.

Creativamente, no ha hecho mucho más. De acuerdo con los relatos más creíbles, los implacables Young no lo dejan. No es su banda. No es su función.

Pero… ¿era siquiera el bajo de Williams? Mark Evans, predecesor del británico en el grupo, me dijo más adelante: «Tal como yo entiendo la situación es George (Young) quien tocó el bajo en todo el álbum». Lo que podría ayudar a explicar por qué *Powerage* es tan bueno. Tales misterios abundan en cualquier discusión sobre AC/DC. Como sea, el efecto que tuvo sobre mí fue el mismo, más allá de quién haya tocado.

Escuchar «Gimme A Bullet» y dejarme llevar por la canción me dio la fuerza y la determinación de dejar de sentir lástima por mí mismo. La escuché en el auto, mientras corría por las calles de Sydney, o levantando pesas en el gimnasio del barrio. A mi hija, que por aquel entonces tenía siete años y estaba más interesada en Selena Gomez, Taylor Swift y Ke$ha, le gustaba tanto la canción que bailaba por toda la habitación. Tuve un brote de orgullo paternal cuando me dio un dibujo que consistía en un gran corazón con floridos adornos alrededor y algunos garabatos abajo, en el que decía «Mi papá adora a AC/DC y a The Rolling Stones». Conectar con un hijo a través de la música es algo hermoso. A los treinta y siete, después de pasarme la

mitad de la vida escuchando música buena, melódica pero comparativamente anodina, finalmente capté el significado de AC/DC.

El impacto que «Gimme A Bullet» tuvo sobre mí aquella noche, solo puede equipararse a aquella escena de la película *High Fidelity* donde el personaje de John Cusack confiesa que no ordena su colección de discos por orden alfabético o cronológico, sino de modo autobiográfico. Cada vez que escucho la canción me remite a aquel momento donde pensaba que lo había perdido todo, y fácilmente podría haber salido y ponerme enfrente de un camión de la basura, cosa que no hice. Me restauró el estado de ánimo. Hizo que me sintiera bien. Me hizo sentir que no estaba solo en el mundo; que había otros tipos por ahí que antes que yo, Scott entre ellos, que pasaron por idénticas noches de soledad, apretaron los dientes y finalmente triunfaron. Y eso es lo que hace la mejor música. Inmortaliza esos hermosos y privados momentos de claridad existencial. Nos hace aceptar la vida y sus vicisitudes.

Cuando años después, ya de regreso en Nueva York, trotaba por el puente de Brooklyn durante una tormenta de nieve con «Gimme A Bullet» en el iPod, la canción propulsaba mis piernas hacia adelante como lo había hecho muchas veces antes, pero esta vez tuve que detenerme en el aire frío de enero —Manhattan a la izquierda, Brooklyn a la derecha, Sydney y mi antigua vida muy lejos— y sonreír por haber recuperado la salud y la felicidad. Sobre todas las cosas, la música de AC/DC me ayudó a haberlo logrado.

Es posible que Angus y Malcolm Young se encojan de hombros y digan que solo tocan rock and roll; que sean desconocedores de las historias personales de sus fans, a quienes su música ha afectado profundamente; que se alejen de los periodistas y escritores que pretenden algo más que los bocadillos que arrojan como quien tira lastre por la borda cuando tienen un nuevo disco que promocionar. Pero junto a George, su ermitaño hermano mayor que a la vez es mentor y productor, son más importantes que eso. La música de los Young trata sobre mucho más que sobre sexo, bebida y rock and roll. Ellos pueden no creerlo. Y pueden seguir protestando por lo que a mí concierne. Nadie se engaña por eso.

Cuando hayan partido, va a seguir existiendo un tipo perdido en alguna parte que va a escuchar «Gimme A Bullet» por primera vez y decidirá ponerse de pie en la mañana. Todos tenemos una canción de los hermanos Young que surte este efecto en nosotros.

Y es este don especial, y no la fama, o las ventas, o las riquezas acumuladas, lo que hace que valga la pena apreciarlos.

Jesse Fink, diciembre de 2014

Prefacio

«Rock And Roll Ain't Noise Pollution»

En enero de 2013, me encontré haciendo una fila de un kilómetro de largo hasta el Museo de Arte Moderno de Nueva York, para ver *El grito*, la pintura de Edvard Munch que data de 1893. La hilera, notablemente ordenada, se estiraba a lo largo de toda la manzana. Era la noche de un viernes, con entrada gratis y un frío atroz. Bien por debajo del cero. Aún con varias capas de ropa encima, tuve que golpear el suelo con mis pies para no congelarme. Pero la incomodidad valía la pena. Iba a ver *El grito*, una obra de arte emblemática. No es algo que veas todos los días. Y menos, gratis.

Una hora más tarde, finalmente pude entrar y me dirigí al quinto piso donde están las colecciones de los pesos pesados: Dalís, Cèzannes, Modiglianis, Picassos, Van Goghs, Matisses, Monets, Klees. Los más taquilleros. Y allí, enmarcada en precisos noventa y un centímetros por setenta y tres centímetros y medio, se encontraba *El grito*, en una de las cuatro versiones que hizo Munch y que recientemente se vendió a un banquero que pagó ciento veinte millones en Sotheby's. Era muy complicado acercarse a la pintura. Mientras algunas de las más notables obras de arte de la historia de la humanidad colgaban en salones contiguos, ignoradas y mal queridas, *El grito* soportaba el asedio de las masas.

El tumulto alrededor tenía un espesor de cien cuerpos sumando locales y turistas, que no absorbían ni ponderaban su mensaje, sino que lo fotografiaban con sus iPhones para subirlo a Instagram, o bien se paraban delante de la pintura, sacándose fotos para subir a Facebook. Esperé pacientemente mi turno para estar frente a ella pero cuando el momento llegó, me sentí decepcionado. Lo único que elevaba lo que superficial pero no injustificadamente tomé como un rudimentario trabajo al pastel, eran los

famosos ojos atormentados de la figura. No importaba que en otras salas a metros de distancia hubiera mucho mejor arte colgando de las paredes; nadie se paraba frente a esas pinturas para sacarse una foto. Esta pintura había sido vendida por ciento veinte millones. Era *importante*. Se esperaba que uno estuviera pasmado y se alejara de allí arrastrando los pies. Esto era *arte* serio.

Hubiera querido que se me metiese en los huesos. Ser arrasado por la obra. Sentirme conmovido. Pero no sentí nada. Dejé el edificio para desaparecer en las pobladas calles del Midtown, desenredé los auriculares de mi iPod y puse *Back In Black*, que cuesta 9.99 en iTunes. Aun cuando ya hubiera escuchado el disco mil veces, solo hizo falta un simple riff de AC/DC para lograr lo que una de las más famosas pinturas de la historia no pudo.

Jerry Greenberg, presidente de Atlantic Records desde 1974 hasta 1980, el ejecutivo discográfico que pudo presenciar el ascenso del grupo a la fama en Estados Unidos, se sintió exactamente igual cuando hablamos semanas más tarde: «Buh, buh da da, buh da da, buh da da, es absolutamente increíble». Tuve que pellizcarme para creer que el hombre que había fichado a ABBA, Chic, Foreigner, Genesis y Roxy Music me estuviera cantando AC/DC por teléfono.

La santurronería del arte, su elitismo inherente, su asfixiante esnobismo, son cosas contra las que los hermanos Young (Angus, Malcolm y George) despotrican. Pero lo que estos notables escoceses australianos han hecho, es más que tener suerte con una fórmula. Lo que lograron con su música a lo largo de los últimos cuarenta años, por medio de su dedicación, su determinación inclaudicable, y una pizca de genio musical, no es ni más ni menos que arte por mérito propio. Pero este arte no se encuentra exhibido en museos. Esto no es un arte creado para ser comprado y vendido por familias adineradas o fondos de inversión. Es arte que no pretende ser llamado arte. No necesita ser llamado arte. Simplemente, lo es.

Es este talento de clase mundial combinado con su extraordinaria humildad, lo que hace a los huraños y ferozmente privados hermanos Young —tres Hobbits del hard-rock de una gran familia de ocho: siete varones, una mujer— tan perdurablemente irresistibles.

Estos hermanos han compuesto no solamente algunas de las canciones más emocionantes del rock —si no música— de todos los tiempos, sino que además crearon una obra más variada y creativa de lo que se les suele reconocer. Su impacto en la historia del rock, y en especial del hard-rock, es inmenso. Increíblemente, existe un cuarto hermano musical, Alex, que ya era un jovencito en 1963 cuando George, Angus y Malcolm dejaron Cranhill,

Glasgow, junto a sus padres, William y Margaret, para radicarse en Australia, quien se quedó y finalmente fue contratado como compositor por Apple Publishing, propiedad de The Beatles, y vio cómo su banda, Grapefruit, se ubicó bajo las alas de John Lennon y Paul McCartney.

De hecho, yo diría que no existe ningún grupo de hermanos, ni siquiera los Gibbs de The Bee Gees, o los Wilsons de The Beach Boys, que haya tenido un impacto tan profundo en la música y en la cultura popular del mundo como los Young. Sus canciones han sido versionadas por superestrellas, en un rango que va de Shania Twain y Norah Jones, a Santana y Dropkick Murphys. Su música ha sido tan penetrante que dos paleontólogos australianos bautizaron a dos especies de antiguos artrópodos con su nombre: *Maldybulakia angusi* y *Maldybulakia malcomi*. «Ambos son diminutivos», explicó el Doctor Greg Edgecombe del Museo Australiano, «son familiares entre sí, y dejaron las costas de Australia para conquistar el mundo».

Sus tediosos críticos —y hay muchos a la fecha; nunca desaparecieron, pero se han calmado un poco en años recientes, dándose cuenta que cuanto más los critican, los hermanos Young más se burlan—, sostienen que todas las canciones suenan iguales. Algunas sí. Los Young no quieren toquetear lo que claramente les funciona. Pero esos críticos no entienden un punto muy importante. Y es que su reticencia en forzar los límites es un modo de forzar los límites en sí.

Mark Gable de The Choirboys, banda australiana a la que George Young ayudó a comenzar, conocida por su hit «Run to Paradise», da la mejor descripción que haya escuchado sobre lo que los Young consiguen con su música: «Antes de escribir «Paradise», decidí utilizar solo tres acordes. Esta restricción o frontera, si te parece, crea un arte mejor. Si te permites hacer cualquier cosa, inevitablemente mostrarás tu debilidad. Pero si trabajas dentro de los límites que mejor conoces, tu expansión continúa por siempre».

Que AC/DC no se meta en distintos estilos de música, se podría decir, es una forma de pereza. De su lado, también podría decirse que es una valiente forma de creatividad. No hay muchos músicos que puedan trabajar dentro de parámetros musicales tan estrechos y seguir generando canciones que suenan nuevas y frescas cada vez que las escuchas. Pero los Young lo hacen. De manera consistente. AC/DC nunca, jamás, suena estancado.

Lo mismo dice Derek Shulman, antiguo presidente de ATCO Records, probablemente más conocido por haber contratado a Bon Jovi y resucitar la menguante carrera de AC/DC a mediados de los ochenta: «De acuerdo, ciento por ciento. No tienen necesidad de forzar los límites. Ellos pusieron sus

propios límites, a las cuales no hay banda que ni remotamente se pueda acercar. Ellos fueron y son líderes, y nunca han sido seguidores, y esto es algo que el noventa y nueve por ciento de las bandas debería darse cuenta y entender, si realmente quieren convertirse en leyendas, como seguramente lo es una banda como AC/DC».



Las canciones de los Young —han compuesto y grabado cientos de ellas durante casi medio siglo— tienen sus propias historias. ¿Por qué perduraron y resonaron en cientos de millones de personas, inculcando tanta fiera lealtad y fanatismo incondicional? Los conciertos de AC/DC no son meros conciertos. Son rallies que se llevan adelante bajo el logo de una banda que es tan poderoso como cualquier bandera. ¿Qué fue lo que hizo de «It's A Long Way To The Top» un virtual himno nacional en Australia? ¿Por qué suena sistemáticamente «Thunderstruck» en los partidos de la NFL en Estados Unidos, y en los partidos de fútbol en Europa? ¿Por qué, entre todas las bandas, un festival de Finlandia eligió a AC/DC para que dieciséis bandas (incluida una militar) tocasen durante quince horas seguidas todo su repertorio? ¿Qué es lo que motiva que ciudades como Madrid o Melbourne le pongan su nombre a calles y carreteras? ¿Por qué hay legiones de *fakes* de Angus Young en Facebook? ¿Por qué «Back In Black» es frecuentemente sampleada (sin permiso) por artistas de hip-hop y DJs de *mash-up*; utilizadas por cadenas televisivas, en publicidades y en películas de Hollywood; es licenciada para juegos y a corporaciones deportivas; y suena en helicópteros y tanques en campos de batalla? En la batalla de Fallujah en Irak, año 2004, los infantes de marina americanos bombardearon con «Hells Bells» desde altavoces gigantescos, para acallar el llamado a las armas desde las mezquitas de la ciudad.

¿Qué es lo que tiene la música de AC/DC que es tan regenerativo y vigorizante? ¿Qué nos transmite el poder de cambiar el modo en que nos sentimos, alterar nuestra apariencia, y darnos la fuerza necesaria para atravesar nuestros momentos más oscuros?

Incluso hay un organizador de salidas en Port Lincoln, en el sur de Australia, que descubrió que la música de AC/DC atrae a los tiburones como ninguna otra. Matt Waller le dijo al *Herald Sun* de Melbourne: «A través de prueba y error, descubrimos que la música de AC/DC es lo que más funciona.

He visto tiburones restregándose la cara contra las jaulas desde las que se emitía el sonido, como si quisieran escucharlo».

Las respuestas a estas preguntas, cualesquiera sean ellas, apuntan al núcleo de lo que hace de la música de los Young, algo excepcional.



Y todo comenzó con el hermano que rara vez muestra su cara en público.

En 1992, George Young, que cumplió sesenta y ocho años en 2014, dejó de tocar en sus propios discos con Flash and the Pan, otro proyecto musical que tuvo con Harry Vanda, su socio en composición y producción. Continuó involucrándose en la producción, más recientemente timoneando *Stiff Upper Lip* de AC/DC en el año 2000, que se suma a la música que produjo para el grupo junto a Vanda entre 1974 y 1978, y de nuevo a fines de los años ochenta. Más conocido como guitarrista rítmico de The Easybeats, también coprodujo con Vanda a Rose Tattoo y a The Angels (alias Angel City), y con Vanda además compuso canciones como «Friday On My Mind» y «Good Times» de The Easybeats, «Evie» de Stevie Wright, «Love Is In The Air» de John Paul Young, y casi todas las de Flash and the Pan como «Hey St. Peter», «Waiting For A Train», «Walking In The Rain» (versionada por Grace Jones) y «Ayla», esta última usada memorable y eróticamente para una escena de baile en la película de Monica Bellucci, *How Much Do You Love Me?* La imagen de la Bellucci meneándose al compás de la canción, no es un recuerdo que pueda borrarse fácilmente.

«Tengo muchos discos en casa y pruebo distintos fragmentos musicales mientras trabajo en mis películas, lo que a veces depara sorpresas», dice el director del filme, Bertrand Blier. «“Ayla” me gusta mucho».

George es el «sexto miembro» de AC/DC, el líder, el director técnico, el bajista suplente, batería, imitador, corista, percusionista, compositor, manager de negocios y titiritero[1]. AC/DC es su banda tanto como lo es de Angus y Malcolm.

Anthony O’Grady, amigo de Bon Scott y editor que fundó en los años setenta el periódico musical australiano RAM, pasó muchos días de gira con AC/DC entre 1975 y 1976. Cuando nos encontramos en Darlinghurst de Sydney, llevaba puesta una camiseta nueva, réplica de la primera que la banda estrenara en 1974, en la que el nombre de la banda fue embadurnado con pintura blanca de hogar.

«George usó todo lo que aprendió con The Easybeats, mayormente en su perjuicio», dice. «Es una de esas historias del tipo "se puede estar en una banda con un hit internacional y aun así terminar debiendo mucho dinero. Esta vez va a ser distinto". Y lo fue. Seguramente le hubiera gustado hacerlo él mismo. Pero, por Dios, programó muy bien a Malcolm y Angus para lograr el éxito sin someterse a compañías grabadoras, managers o agencias».

«No te desvíes. Esto es lo que él le inculcó a Malcolm. Angus era la electricidad y Malcolm y George fueron la estación generadora. Ellos manejaban la corriente. Y nunca se distrajeron con el virtuosismo. Malcolm me dijo muchas veces: "Angus puede tocar cosas de jazz muy inteligente, pero nosotros no queremos que toque jazz inteligente"».

Y sobre los dos hermanos de George en AC/DC, Angus, que cumplió cincuenta y nueve años en 2014, y Malcolm, que cumplió sesenta y uno, no hace falta decir demasiado. Son tan reconocidos, tan adorados en todo el mundo que están casi por encima de cualquier presentación, por haber forjado algunas de las mejores canciones y los más memorables riffs de la historia del rock. Es imposible separarlos. Son, como con sus guitarras, totalmente simbióticos, y a la vez cada uno dedicado a su rol específico. No siempre fue así. Comenzaron tratando de desplazar al otro, de acuerdo con el relato de Dave Evans, el cantante original de AC/DC.

«Siempre tuvieron una sana rivalidad sobre el escenario», cuenta. «Al inicio los dos eran primeras guitarras, y presenciar sus duelos era algo fantástico porque se ponían cabeza a cabeza y cada uno trataba de vencer al otro. Angus finalmente se quedó con la responsabilidad de los solos, y es algo que disfrutó. Las primeras canciones, especialmente, tienen muchísima energía y eso nunca ha disminuido».

Indiscutiblemente, Angus es la estrella. El «microbio atómico», tal como Albert Productions, o Alberts, compañía grabadora de AC/DC, lo describiera en un aviso impreso para medios de prensa estadounidenses. Un minúsculo talento tan peculiar y cuyo crujiente sonido de doble bobina es tan característico, que la revista *Australian Guitar* lo consagró como el mejor guitarrista que Australia haya brindado.

Como *showman* no tiene pares; es una de las atracciones más perdurables del rock and roll. David Lewis, redactor del desaparecido periódico musical británico *Sounds*, lo describe de manera evocadora: «La frenética locura del Angus escolar cuando cruza el escenario, haciendo que el paso del pato de Chuck Berry parezca la renguera de un parapléjico; chorreando sudor, mocos

y baba, como si fuera una grotesca esponja humana, salvajemente estrujada por la intensidad de su propia guitarra».

O como dijera Bernard McGovern en el diario londinense *The Daily Express* en 1976: «Angus no es un colegial, sino un loco rockero escocés. Sus payasadas en escena incluyen berrinches, rotura de objetos, destrozos de cuadernos escolares, fumar, arrancarse pedazos del uniforme y tirárselos al público, caer y rasparse las rodillas, clavar alfileres en muñecos vudús de maestros, y tocar un muy efectivo rock and roll mientras yace de espaldas al tiempo que chilla y patalea».

Lisa Tanner, que fuera fotógrafa del staff de Atlantic Records y que colaboró con excepcionales imágenes de AC/DC en los setenta y en los ochenta, recuerda que Angus se comprometía tanto en sus performances que terminaba por vomitar.

«Después o durante la primera canción del show salía del escenario, metía la cabeza en un tacho de basura y vomitaba sin dejar de tocar la guitarra», cuenta. «La primera vez que lo vi hacerlo fue con Perry Cooper, del departamento de promoción de Atlantic, y le pregunté: "¿Está bien?", y me dijo "Sí, hace eso en todos los shows"».

Incluso hoy, aunque aminorado por la edad y las articulaciones que crujen, en las entrevistas televisivas permanece algo como de niño en Angus. Su dedicación a la práctica de la guitarra ha sido el hábito obsesivo de toda una vida, de acuerdo con O'Grady: «Él fue un niño precoz. Se podía expresar mejor a través de la guitarra que a través del trabajo escolar o del lenguaje, y se lo alentaba a hacerlo. Siempre fue una cosa del tipo: "no molesten a Angus, déjenlo tocar"».

David Mallet, que ha dirigido los videos y los conciertos de AC/DC desde 1986, dice: «Pink Floyd es un espectáculo; cada canción de su show es un tipo diferente de espectáculo. AC/DC es siempre el mismo espectáculo. Y se llama Angus Young».

Pero el rey de AC/DC es el hermano del medio. Y no es muy caritativo. Mark Evans, bajista del grupo entre 1975 y 1977, describe a Malcolm muy desfavorablemente en su biografía *Dirty Deeds: My Life Inside And Outside Of AC/DC*, como «el ambicioso, el calculador, el intrigante, el poder oculto, despiadado y astuto».

Una descripción no demasiado alejada de la que diera una vieja gacetilla de prensa de Atlantic Records: «No solo es un gran guitarrista, sino una persona con visión: es el estratega de AC/DC. Es también un tipo silencioso,

profundo e intensamente consciente. Esto, emparentado con su buena pinta, lo ha transformado en un miembro extremadamente popular de AC/DC».

Curiosamente, ningún otro miembro de la banda es valorado por su apariencia.

Malcolm es el hermano que manda, el que dirige la banda y maneja el ritmo. Aun cuando decidió retirarse en septiembre de 2014, AC/DC continúa siendo *su* banda.

«Malcolm y Angus fueron criados en un medio ambiente donde George era una gran estrella de rock», explica Evans, ahora un poco más delgado a sus cincuenta y ocho años, pero todavía en buena forma y de buen ver como siempre, en un café de Annandale, Sydney. Si alguno era lindo en AC/DC, ese era Evans. «Para ellos no era muy difícil imaginarse el formar una banda y triunfar mundialmente. No era como un sueño del tipo "quiero jugar en los Glasgow Rangers". El sueño estaba *dentro* de su casa. Era algo tangible. Malcolm aprendió mucho de George. George y Malcolm son muy parecidos en muchas cosas. Aunque creo que Malcolm es el más resuelto de todos».

«Algo que me ha sorprendido mucho a lo largo de los años, es que Malcolm y Angus no son percibidos como muy listos, tal vez por su modo de ser. Pero no he encontrado en mi vida muchos tipos más vivos que Malcolm».

Mientras su hermano menor hace el paso del pato, muestra el culo, gira y hace lo que se le antoja, se podía confiar en que Malcolm iba a quedarse anclado en el fondo del escenario, delante de la pared de Marshalls, firme y nervioso, inmóvil como un monumento.

«En vivo, montan un gran show, pero no es algo aparatoso», dice Mike Fraser, su ingeniero de sonido de hace muchos años. «Para mí es sorprendente. Te sientas y miras a Malcolm tocar. Lidera a toda la banda, parado atrás de la batería. Todos lo miran para los cortes. "Hagamos otra vuelta"; Malcolm tiene un lenguaje con cabeceos y movimientos de su mano. Todos tienen sus ojos sobre él, hasta Angus mientras revolotea por ahí. Angus mira a Mal para todo. Es algo sorprendente».

John Swan, un paisano escocés, figura de rock venerada en Australia, que alguna vez cantó con Fraternity, la vieja banda de Bon Scott, y que continúa siendo un confidente de la familia Young hasta la fecha, está de acuerdo: «Todos ven a Angus como el jefe, pero para mí, el jefe es Malcolm. Tomemos "Live Wire". Él toca los acordes en la canción y la dinámica que usa hasta el final es absolutamente brillante. Y en un momento cambia una sola cosita. Los guitarristas rítmicos lo tocan y vuelven a tocar el viejo patrón. Pero él cambia esa cosita tan sutil que tienes que ser un verdadero fan de

Malcolm para entender qué es lo que hizo. Es ese pequeño pedacito diferente lo que permite que la canción rockee ese centímetro más, y que hace que al músico que lo escuche le vaya a gustar un poco más. Keith Richards y él son los mejores guitarristas rítmicos del mundo».

Terry Manning, ingeniero de sonido de Led Zeppelin y ZZ Top, socio de Chris Blackwell en los Compass Point Studios, situados en las Bahamas, donde se grabó *Back In Black*, va aún más allá y sostiene que el Ritchie Blackmore de Deep Purple y la leyenda del blues Steve Cropper[2] son los únicos guitarristas rítmicos comparables, «pero cuando te enfocas en destilar la esencia de la guitarra rítmica, creo que Malcolm lo consiguió mejor que nadie».

Sin embargo, juntos, no necesitan compararse con nadie. Las cuerdas livianas de la Gibson de diapason delgado de Angus, y las cuerdas de grueso calibre de la Gretsch Firebird de Malcolm concretan la paradoja de trabajar como una única fuerza pero al mismo tiempo ser absolutamente diferentes. No hay otros dos que hagan lo que ellos hicieron, ni nadie logró hacerlo tan bien. Fueron inescindibles por mucho tiempo. El trabajo de Stevie Young es mantener esa sinergia.

A tal punto, que Joe Matera, guitarrista de rock australiano que ha incursionado en el periodismo internacional con publicaciones en *Classic Rock* y *Guitar & Bass*, sostiene que dejarían de ser tan efectivos si se los separase. «Es una química tal que uno necesita al otro para producir un efecto sónico tan explosivo, y viceversa», argumenta. «La combinación es tan fuerte que los dos sonidos de guitarra, separados, no serían tan efectivos».

Georg Dolivo, cantante de Rhino Bucket, la única banda entre una enormidad de imitadores que más se acercó al sonido de AC/DC de la era *Powerage* y que además ha contado con el exbateria de AC/DC, Simon Wright, entre sus miembros, me cuenta: «La interacción entre las guitarras, el bajo y la batería es lo primero. Cada nota cuenta. Angus y Malcolm se complementan tan bien entre ellos que suenan como si fueran una pared gigante de poder».

Joel O'Keefe, líder y guitarrista de Airbourne, un grupo que en vivo es lo más cercano que hay a AC/DC en el Glasgow Apollo en 1978, explica el sonido de AC/DC como un proceso de reducción y austeridad: «Es tanto lo que los Young hacen, como lo que no hacen. Son esos espacios cronométricos en el riff, como ese pequeño hueco que hay después de los tres acordes de La en "Highway To Hell", o el espacio para el grito de "¡Angus!" en "Whole

Lotta Rosie", lo que hace que se te pongan los pelos de punta. Y cuando están juntos no son dos guitarras, sino una elevada a la enésima potencia».

«Los Young son dos de los mejores guitarristas con los que he trabajado», dice Fraser. «No solo son muy talentoso, sino que además son muy trabajadores. En el estudio saben cómo trabajar dinámicamente para que la canción rockee. Esto suele ser difícil en el estudio, que puede tener una atmósfera clínica y poco estimulante. Es duro trabajar en el estudio con la intensidad con que lo harías en vivo, pero para hacer un gran disco tienes que hacer precisamente eso. Malcolm y Angus lo hacen a la perfección. Presenciarlo es una cosa extraordinaria».



Muchísimas bandas, con diverso grado de éxito, han tratado de replicar tanto el sonido como la filosofía de «sin estupideces»: Guns N' Roses, The Cult, Airbourne, The Answer, Mötley Crüe, Krokus, Kix, The Four Horsemen, The Poor, Dynamite, Hardbone, Heaven, '77, Starfighters, Accept, Rhino Bucket, los franceses aristocráticamente vestidos de The Upper Crust, y muchos más. Varios de ellos, incurren en la parodia. Y están los robos directos. Escuchen «Dr. Feelgood» de Mötley Crüe, y después pongan «Night Of The Long Knives» de *For Those About To Rock (We Salute You)*. O «Just Like Paradise» de David Lee Roth y luego escuchen «Breaking The Rules», del mismo disco. O «Wild Flower» de The Cult y comparen con «Rock N' Roll Singer» de *TNT*.

No es tampoco que AC/DC no se haya robado algo cuando les convino, sobre todo en los primeros tiempos de su carrera. «Jesus Just Left Chicago» de ZZ Top está por sobre todo «Ride On», y «Gloria», del grupo Them (Bon Scott la interpretaba con su primera banda, The Spektors, en 1965), forma la base de «Jailbreak»; ambas canciones se encuentran en la versión australiana original de *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*. El hit de 1965 de la banda de Illinois Head East, compuesto por el guitarrista Mike Sommerville, también «informa» (una manera gentil de expresarlo) «You Shook Me All Night Long» de 1980. Curiosamente, AC/DC fue soporte de Head East en un show de agosto de 1977, en el Riverside Theater de Milwaukee.

Pero todavía hacen suyo todo lo que tocan. Tal como dice desde Londres Tony Platt, ingeniero de mezcla de *Highway To Hell*, ingeniero de sonido de *Back In Black*, y co-productor de *Flick Of The Switch*: «No creerías la cantidad de bandas que suenan a AC/DC que vinieron a buscarme después del

éxito de *Back In Black*, para que trabaje con ellas. Cuando alguien me dice: "¿Puedes conseguirme el sonido de guitarra de Angus Young?", la única respuesta que les doy, es sí. "Por supuesto que puedo; vamos a necesitar un cuerpo de Marshall antiguo, un cabezal Marhall antiguo también, una Gibson SG, y, por supuesto, no te olvides, vamos a necesitar a Angus"».

«Te encuentras con un montón de bandas, sobre todo en el campo del rock, donde la idea de ser un músico de rock es más importante que hacer las cosas bien. Mientras, estos tipos han pensado: "Hagamos las cosas bien, asegurémonos que esto es lo máximo que podemos lograr y si después nos convertimos en estrellas de rock, mucho mejor"».

Fraser, que fue sonidista de Metallica, Aerosmith, The Cult, Van Halen y Airbourne, está de acuerdo con la idea de que el intento de alcanzar a los Young es en vano: «Así como existen bandas que han tomado elementos de AC/DC, también diría que su poderosa simplicidad es muy difícil de replicar. Muchas bandas doblan sus guitarras para conseguir un sonido más grande y más gordo. El resultado final, por más bueno que sea, va a ser un sonido diferente al de AC/DC».

Terry Manning, que modeló el sonido de Rhino Bucket y The Angels, conoce bien los riesgos de demasiada idealización. Stewart Young y Steve Barnett, por entonces managers de AC/DC, le ofrecieron producir lo que finalmente fueron las sesiones de *Who Made Who* (grabadas en Compass Point), pero por una superposición de fechas con una grabación de Fastway en Londres no pudo aceptar el trabajo.

«Me vi forzado a rechazarlo, siempre voy a estar arrepentido», dice. «Nadie ha duplicado la filosofía de AC/DC. Ni se debería. Un buen artista puede tomar elementos prestados, o estar fuertemente influenciado, pero en algún momento deben hacerlos propios, añadir su sonido personal y estamparlo en la música. Lo aprendí con Rhino Bucket y The Angels y siempre lo tengo en mente: nunca clonar, pero no dudar en aceptar la influencia. Y siempre ayudar al artista a dar la mejor versión de sí mismo que pueda en ese momento».

Manning nunca trabajó con AC/DC, pero el grupo fue una bendición para su trabajo y para la economía de las Islas Bahamas. El estudio Compass Point ha sido alquilado durante años por toda clase de grupos de rock que esperaban que algo de la magia de las grabaciones de *Back In Black* se les pegara.

«¿Cómo podría ser negativo haber grabado en tu estudio lo que finalmente iba a convertirse en el disco de rock más vendido de todos los tiempos? Claro

que iba a inspirar a la gente: Anthrax grabó en Compass Point, al igual que Judas Priest y Iron Maiden».



Existe una buena razón por la cual una banda que vendió doscientos millones de discos, y solamente levantó el pie del acelerador una o dos veces en casi cuarenta años, se convirtió en la más grande del mundo mientras otros que podrían reclamar esa distinción (con Guns N' Roses a la cabeza, a quienes el desaparecido Danny Sugerman, antiguo manager de The Doors, alabara en su excéntrica biografía *Apetite For Destruction: The Days Of Guns N' Roses*, por «su devoción al extático y omnipotente estado de rock», y por «conjurar el furioso sonido de Dionisios remergente», cayeron en la redundancia artística y el constante malhumor.

Los «Guns», liderados por Axl Rose, tenían muchas cualidades similares a las de AC/DC: autenticidad, visión, mentalidad de pandilla, un sonido bastante propio que no iba a ser arruinado por nadie, y una hostilidad salvaje hacia el mundo y hacia los intrusos. Interpretaron «Whole Lotta Rosie» (asombrosamente bien) cuando estaban en plenitud. Solían pasar el tema «Back In Black» por el sistema de sonido antes de sus shows. Pero no tenían suficiente nafta en el tanque como para hacer todo el recorrido. AC/DC no permitió que las fiestas, las drogas, el sexo y el dinero interfirieran con la música.

Matt Sorum, miembro de Guns N' Roses, que también participó de The Cult y Velvet Revolver, piensa que AC/DC tiene algo especial «que comienza con los clásicos riffs de los hermanos Young, y esos grooves por debajo del cinturón… saben cuándo tocar y cuándo no».

«Con AC/DC menos es más», dice. «El mensaje es: siempre al servicio de la canción. El poder está en la simplicidad y en el tono subliminal. No demasiada distorsión en las guitarras, las notas graves del bajo y el groove le dan *swing* a la cosa; cada miembro tiene un trabajo muy específico que hace que todo funcione a la perfección. Es el viejo dicho: "Si no se rompió, no lo arregles". Rock and roll boogie de la clase trabajadora en su mejor expresión. Los chicos lo adoran, y a las chicas les encanta bailarlo. Escuchar a las grandes bandas cuando vuelven a sus raíces siempre es refrescante. Me gustaría que más grandes grupos de rock siguieran sus instintos y estuvieran menos influenciados por las modas».

Y esto viene de un hombre que tuvo que tocar todos esos repetitivos redobles en «November Rain» (una de las ideas de Rose, de acuerdo con Sorum). Debería saber… El desvío de Guns N' Roses hacia las baladas pomposas fue realmente el comienzo del fin para la banda de rock más excitante desde AC/DC. Más allá del horroroso error de cálculo en 1975 con «Love Song», AC/DC nunca hizo una balada clásica. Siempre hicieron rotundas canciones de rock ancladas en sentimiento, melodía y ritmo. Una alquimia perfecta (como la otra sagrada trinidad de guitarra, bajo y batería) que cualquiera puede comprender y a la que todos respondemos rockeando, un estado al que Sugerman astutamente describe como «un impulso tan instintivo igual al del niño que pone su dedo en el ventilador».

«Creo que tocar en The Cult fue lo más parecido que hice en el estilo de AC/DC», continúa Sorum. «Canciones como "Wild Flower" y "Lil' Devil" me hicieron pensar en Phil Rudd a la hora de encararlas. Guns N' Roses y Velvet Revolver siempre vieron como influencias a las grandes bandas, con AC/DC encabezando la lista. Pero al mismo tiempo tratábamos de tener nuestro propio estilo».

Rob Riley, el Falstaff[3] del rock australiano y un hombre al cual Mark Evans considera como el más grande guitarrista australiano con vida (lo que constituye un gran elogio dado que Evans tocó en vivo y en estudio con los hermanos Young), es un fan declarado de los Young: «La mayoría de las personas pueden entender a AC/DC. No es demasiado complicado, su música es amigable. No tienes que ser un músico de puta madre para que te entre en la cabeza. Simplemente, rockean. Fueron y siguen siendo los exponentes del rock. Me hacen mover los pies y sacudir la cabeza».

Stevie Young, el sobrino de los Young, que reemplazó permanentemente a Malcolm luego de su retiro por enfermedad: «Son honestos con lo que hacen. Y por eso son una gran banda».



Pero aún esto no es suficiente para determinadas personas.

Desde hace mucho tiempo, los críticos, especialmente en los Estados Unidos, hubieran deseado que estos zaparrastrosos homínidos con guitarras colgando se arrastraran de vuelta hasta los acantilados de Gorbal[4], en Glasgow, de donde vinieron.

Robert Hillburn es uno de ellos. El biógrafo de Johnny Cash y redactor de *Los Angeles Times* entre 1975 y 2005, los hachó con saña: «Alguien debería

desconectar a AC/DC». Sin embargo, cuando se lo contactó para este libro, mostró algún arrepentimiento.

«La reseña fue sobre un show en vivo y me deben haber decepcionado», dice hoy. «Sentí que la banda estaba decayendo o algo así, porque yo no era un crítico anti-AC/DC. Porque había escrito favorablemente sobre ellos antes y los tengo (en mi lista mental de bandas) del lado positivo, aunque realmente nunca estuvieron en lo más alto de mi lista, que siempre reservé para grupos que tienen sensibilidades más literarias y un mensaje más edificante: The Band, Creedence Clearwater Revival, The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Kinks, U2, Nirvana, The Replacements, Rage Against The Machine, Nine Inch Nails, R.E.M., The White Stripes y Arcade Fire».

«Todas las bandas o artistas que yo considero grandes de la historia del rock han ampliado los límites de alguna manera, porque el artista o la banda debería reflejar las experiencias de la vida, y la vida cambia a medida que pasa el tiempo. La música debería reflejar esos cambios. Su curiosidad como músicos, por ejemplo, debería llevarlos a abrir nuevas puertas; mira lo que han hecho The Beatles o U2 en ese sentido: The Beatles fueron desde “I Want To Hold Your Hand” hasta *Sgt. Pepper*, y U2 de *The Joshua Tree* a *Atchung Baby*. De la misma manera, las letras también deberían cambiar para reflejar nuevas ideas y emociones».

«Ciertamente, AC/DC merece crédito por no dedicarse a reciclar su música; no es que tocan el mismo disco una y otra vez, como una gran cantidad de grupos comerciales. Pero me parece que su historia hubiera sido mejor si de la diversión y energía del comienzo hubieran evolucionado hacia algo más sustancial. De por sí, AC/DC es una banda en la que uno piensa con cariño, pero que no admira; una banda de su tiempo, más que un grupo de todos los tiempos».

Dave Evans está de acuerdo con Hillburn. Asegura que jamás tuvo un disco de AC/DC desde que dejó de formar parte del grupo, y tal vez tenga razón en haberle dado completamente la espalda a la banda, dado el tratamiento recibido cuando fue echado en 1974 y los comentarios denigrantes que hicieron los Young sobre él. El hecho es que, aun así, Evans tuvo una saludable carrera por fuera de su asociación con ellos y eso es todo lo que cuenta.

«Ellos mantuvieron el inconfundible sonido simple y original de AC/DC y me sorprende que hayan sido populares durante tantos años», dice. «A mí me gusta que la música me provoque diferentes sensaciones y me comunique distintos mensajes aun cuando la banda tenga su propio estilo. Es como el rap,

que siempre es lo mismo, pero es muy popular. O el hip-hop que a mí me suena siempre igual, pero es enorme. No lo entiendo. Al ser yo un ávido fan de The Beatles, lo que me gustaba era que ellos evolucionaban y exploraban distintas clases de música y sensaciones, llevando al mundo consigo en un fantástico viaje musical, influyendo sobre muchas bandas y audiencias con nuevos y excitantes sonidos, sin perder por eso el estilo beatle. De cualquier manera, AC/DC hoy es la banda de rock más popular del mundo».

En 1976, año en que un reenvasado *High Voltage*, que contenía el éxito felizmente matador de «It's A Long Way To The Top», aterrizaba en las bateas de las disquerías norteamericanas, Billy Altman de la revista *Rolling Stone*, demolió a AC/DC llamándolos «campeones australianos de la asquerosidad» que no tienen «nada para decir en lo musical (dos guitarras, bajo y batería que hacen el paso del ganso todos juntos en variaciones descerebradas de tres acordes)», y un cantante, Scott, que «escupe sus versos con una agresión verdaderamente irritante, la cual, supongo, es la única manera de hacerlo cuando lo único que parece preocuparte es convertirte en una estrella para poder acostarte con alguien todas las noches. Y eso, mis amigos, compone la totalidad de temas a discutir en este disco. La estupidez me molesta. La estupidez premeditada me ofende».

Altman, todavía un periodista pero ahora también un profesor del Departamento de Humanidades de la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, no retrocede cuando le pregunto si no le parece que fue demasiado duro con la banda.

«No creo que haya sido duro», dice. «Solo hice mi trabajo. Y en el contexto de 1976, es exactamente la impresión que tuve de ellos. De manera que, sí, sostengo lo que escribí en ese contexto». Entonces, presenta una crítica que escribió sobre *Stiff Upper Lip* para el sitio web de MTV/VH1 en el año 2000, como un ejemplo de finalmente haberse sumado a la fiesta. «Es todo una cuestión de perspectiva, ¿no?».

Alguna vez encarnizada contra AC/DC, la prensa norteamericana ha comenzado a aceptar, aunque a regañadientes, que este grupo no va a desaparecer y a tolerar su existencia, incluso alabando álbumes que ni siquiera son un parche al producto que tan despiadadamente basurearon durante los años setenta y hasta comienzos de los ochenta. ¿A quién le importa lo bueno? ¡Alabemos la basura! *Stiff Upper Lip* es un ejemplo, *Black Ice* es otro.

La segunda reseña de Altman ni siquiera fue un mea culpa por parte de un crítico musical, aunque consiguió darse cuenta de que Angus Young toca un

poquito bien la guitarra. Todavía permanece una pizca de desprecio, pero se encuentra disimulada por metáforas cavernícolas («cabezas primitivas») y ridiculizaciones de intelectual («provincianos recalcitrantes»).

Lo que alguna vez fue «estupidez premeditada», ahora Altman lo reelabora como «rock orgánico, del tipo de "dos guitarras, bajo y batería, estrofa-estribillo-estrofa-estribillo-solo-estrofa-estribillo-estribillo, voces como gritos de loca, letras estúpidas, riffs de la edad de piedra"». AC/DC, postula, «ahora puede reclamar el título de haber roto el récord de "tocar una misma canción durante más tiempo". Todas las canciones de AC/DC suenan igual, pero… ¡qué gran canción!».

Esa misma caridad envidiosa no se extendió en su momento a «It's A Long Way To The Top», una de las más grandes canciones de todos los tiempos. Como la mayoría de los críticos, Altman, y Hillburn en un grado menor, no reconocen el ingenio de AC/DC.

Seguro que es una pena que Angus nunca haya grabado un disco de blues o jazz.

Pero AC/DC no está en el negocio musical para expandir los límites, aunque justamente eso es lo que hacen tan bien al no seguir modas ni tendencias. Es algo primal. Pero lo primal no les cae muy bien a los críticos.

Idéntica palabra utilizó Clive Bennett en *The Times* para la reseña de un show de AC/DC en el Hammersmith Odeon hacia fines de 1976. «Mi objeción es hacia su música, no hacia sus letras que simplemente expresan sin inhibición lo que la mayoría de nosotros hemos discutido innumerables veces en privado con la mayor franqueza. Pero cualquier tipo de música debería requerir de aquellos que la tocan, algo más que la capacidad de aporrear su instrumento hasta el infinito. Es en ese estado primal en el que existe AC/DC».

Sí. Y. Qué. Carajo.

Tony Platt dice: «Si pudiste alcanzar ese núcleo, lo que menos quieres es desarreglarlo o confundirlo o cubrirlo o vestirlo para que se vea de manera diferente. Tienes que volver una y otra vez a ese centro. Los críticos no entienden realmente la esencia de AC/DC, lo que constituye el corazón de su música».

Mike Fraser también comparte esa opinión.

«Desde que conozco a la banda, siempre tocaron su música del modo en que les gusta y nunca le dieron importancia alguna a la opinión de los críticos. Como Angus me dijo una vez: "Tocamos lo que nos gusta. Si a los fans les gusta y quieren comprarlo, eso es un extra". Por eso me parece importante

que los muchachos hagan las cosas en el estilo que prefieren. En todos los discos que hicieron no hay una sola canción que trate de remitir a una era o a una moda. No hay teclados, ni ritmos disco, ni sección de vientos. Cuando compras un disco de AC/DC sabes lo que compras y estoy de acuerdo con tu argumento: esto es realmente expandir los límites. Y creo que AC/DC se salió con la suya porque nunca fueron aburridos de escuchar. ¿Quién podría aburrirse con la pasión con la que tocan?».

Como dijo Angus, sus cientos de millones de fans no parecen aburrirse. «Tenemos lo básico que los chicos quieren: ellos quieren rockear y punto. Quieren ser parte de la banda como masa. Cuando tocas un acorde de guitarra, miles de chicos lo están tocando contigo. Están tan compenetrados con el grupo que repiten todos tus movimientos. Si puedes lograr que la masa reaccione como una sola cosa, eso es ideal. Eso es lo que le falta a un montón de grupos, y la razón por la cual los críticos están equivocados».

John Swan dice: «No creo que AC/DC sea capaz de cambiar su forma, pero porque no quieren. Son un trabajo en desarrollo constante. Mientras mi culo apunte al suelo, AC/DC será AC/DC y jamás será otra cosa».



El periodista de la revista *Sounds* y que más tarde fuera biógrafo del grupo, Phil Sutcliffe, es alguien que entiende de qué se trata AC/DC, y en 1976 escribió: «El ritmo golpea tu corazón como un martillo neumático; la música de los Young es como una chispa en la noche oscura, calor y energía palpitantemente unidas en algo que de tan potente es casi hermoso».

Hay un fragmento excepcional en *Dirty Deeds*, el libro de Mark Evans que hasta la fecha es la única autobiografía escrita por un miembro de AC/DC, que conjuga a la perfección la energía única del grupo. Habían llegado a Londres después de haber llenado *pubs* en Sydney y no tocaban desde hacía un mes. Los cinco miembros, Angus Young, Malcolm Young, Mark Evans, Bon Scott y Phil Rudd se morían por tocar y consiguieron que los contratasen en el Red Cow de Hammersmith. Un show gratis en un pub pequeño para treinta parroquianos a los que prontamente les volarían la cabeza.

«Arrancamos con “Live Wire”», recuerda Evans. «Mi introducción con el bajo perforó el aire, los acordes ominosos de la guitarra de Mal se le unieron; Phil marcó la cuenta en el hi-hat y la canción explotó cuando la guitarra de Angus y la batería entraron en erupción. Sentí como si me levantaran del

suelo, así de poderoso era el momento. Simplemente, sonaba mucho a AC/DC. Puede parecer ridículo, pero hacía mucho que no tocábamos y estábamos listos para dejar una buena impresión. Había un gran sentimiento de poder; no del poder caótico, ruidoso y fuera de control que es tan común en los grupos de rock, sino la especie de poder que tiene AC/DC. Fuerte, limpio, profundo, amenazador y lleno de ritmo. Nosotros ya estábamos rockeando y Bon Scott todavía no había abierto el hocico».

Evans fue elevado del suelo. Eso es lo que se supone que la música de AC/DC debería provocar, y él la estaba tocando.

Barry Diament, que hizo masters de sus discos para ser editados en compactos, dice: «Me parece que el poder de su música reside, precisamente, en su relativa simplicidad. Usaría la palabra "primitivo", pero no en el sentido peyorativo sino como un atributo positivo, para describir la crudeza que encuentro en la música de Angus y Malcolm. Es una sensación en las tripas que el oyente experimenta de inmediato».



No hay nada de malo en lo que hace AC/DC, en la música que hacen. Solo han sido víctima de un periodismo haragán y, en un nivel básico, con prejuicio de clase. La música de los Young, y el rock and roll en general, merecen estar en el mismo nivel que cualquier gran pintura, libro o ejemplo de arquitectura, porque es una forma de arte (que yo definiría como cualquier talento elevado a un plano superior gracias a su habilidad, creatividad, destreza e imaginación) que te hace sentir *vivo*. Que sea considerado vulgar, indigno de valoración seria, porque muchos de los fans de AC/DC andan con camisetas negras, beben cerveza barata y compran sus CD en supermercados, es una estupidez supina. Ningún otro grupo del planeta ha traído tanta buena música a los estadios, canchas, bares, autos, paradas de camioneros, cabarets, clubes nocturnos, habitaciones, comedores o campos de juego como AC/DC.

Phil Jamieson del grupo Grinspoon, que tocó en la remake del tema «Evie» de Vanda & Young para recolectar fondos destinados a las víctimas del terremoto del océano Índico de 2004, dice: «Los Young son tenaces, no duermen la siesta. Entre los grandes éxitos, las grandes canciones, está la habilidad de lograrlas sin ningún tipo de embellecimiento, cirugía plástica, luces estroboscópicas, máquinas de humo: no necesitan nada de eso. Solo requieren cuatro amplificadores, un equipo de voz y una batería. Eso es lo que me hace adorarlos. No utilizan pistas de sonido. Son una auténtica banda de

rock and roll. Y nada es superior, en mi opinión, a cuando presencias algo tan poderoso. Eso es lo que me provocan. Es lo que hace que cualquier tipo con una guitarra, un batería y algún otro amigo sientan que quizás puedan lograrlo. No está dirigido a aquellos que estudian en conservatorios y pueden leer partituras; es para todo el mundo».

«Como productor de rock, siempre buscas la reacción humana», dice Mark Opitz, ingeniero de sonido en *Let There Be Rock* y *Powerage*. «La reacción emocional. La conexión. Las letras son increíblemente importantes pero no tanto como la melodía y el ritmo: ahí está el secreto. Te hace bailar. Es una liberación de energía. Una fuente de poder. Te da el tempo perfecto para el latido de tu corazón en la mayoría de los casos. No te empujan tan lejos, como el *thrash*[5]. Tienen intensidad. Tienen ese tipo de ritmo cardíaco. Y cuando hablo de bailar no hablo de danzar; quiero decir: te mueven. Te hacen zapatear como africano. Moverte de lado a lado. Cabecear, un baile muy masculino. Un derroche de testosterona. Cuando juntas todo, eso es lo que sucede. ¿Cuál es la reacción química del cerebro que todo lo suma? No estoy muy seguro. Pero sé cuál es el resultado: melodía y ritmo».

Tony Platt está de acuerdo con el sentido en que va la hipótesis de Opitz, pero realiza una observación importante: la música de AC/DC está llena de humor, alegría y luz.

«Hay mucho que decir sobre esta idea que es la resonancia de nuestro propio cuerpo. Es algo que estimula las endorfinas. Es lo mismo que tomar un vaso de buen vino o salir a hacer ejercicio. Apunta a tu centro y te eleva. La música de AC/DC no es depresiva. Es divertida. No se toma a sí misma muy seriamente. Pongamos a Iron Maiden, por ejemplo. Una de las cosas que siempre hallé muy bizarras con respecto a Iron Maiden, es que ellos mismos se toman muy en serio, para comenzar. Por momentos, es muy difícil no reírse. Sus fans, realmente, los toman muy en serio, extremadamente en serio».

«Y luego hay un montón de bandas de heavy-metal más oscuro. Después ves a cuántas de esas bandas las acusaron de ser el elemento catalizador que provocó el suicidio de algunos pobres adolescentes, y ha habido infinidad de circunstancias como esas. Hay música que tiene esa clase de oscuridad en su corazón. La de AC/DC no la tiene. No se toma a sí misma muy seriamente, y al mismo tiempo te va a provocar ganas de saltar un poco».

Se le puede dar un poco de crédito a esa argumentación, aunque tiene algunos huecos en ella. Nadie podría decir que AC/DC ha justificado la violencia, pero sus flojas explicaciones a raíz de los asesinatos perpetrados a

mitad de los ochenta por Richard Ramírez «merodeador nocturno», diciendo que su tema «Night Prowler» trataba sobre un tipo que se mete furtivamente en la habitación de su novia en el medio de la noche, no convencieron a nadie. Como escribiera Joe Bonomo en *Highway To Hell*, su excelente libro, un ensayo sobre el álbum: «Las engañosas metáforas de Bon Scott llevan a la canción a lugares lamentablemente malvados. No estoy seguro de que la banda pueda tenerlo todo». Ramírez, un fan de la banda cuyo nombre ha quedado desafortunadamente asociado con la canción, murió de causas naturales en 2013 mientras aguardaba su ejecución.

Pero lo que Terry Manning me cuenta, conduce al secreto del éxito de AC/DC, y es un testimonio sobre la inteligencia y la brillantez de los hermanos Young: su capacidad para editarse a sí mismos.

«Creo que de alguna forma, sean intensamente conscientes o no, ellos saben de manera innata cuál es el más simple ritmo de la humanidad. Es algo que proviene de las entrañas, algo primitivo. Algo que va directamente a la condición humana. Básico instinto de supervivencia. Ellos van directamente a eso. Nunca son muy rápidos; hay grupos que tocan muy rápido, muy llenos, tratan de hacer demasiado. Nunca escuché a AC/DC tratar de hacer demasiado. Hacen lo que es *necesario*. Y ese es un increíble talento que es muy difícil de encontrar y que suele ser menospreciado».

«Para mí es como un pase en un tom-tom o un solo de guitarra. Si tienes redobles todo el tiempo sobre los tom-tom, no significan nada. Si tienes un solo de guitarra de comienzo a fin tampoco quiere decir nada. Pero si haces que los tom-tom suenen con un redoble fuerte y simple en el lugar adecuado, eso levanta todo. Te excita. Si el solo aparece únicamente en el medio o en lugar donde realmente hace falta, eleva la canción; la lleva a otro nivel. Entonces es cuestión de desarrollar la habilidad para poner los adornos en los lugares correctos. Y AC/DC son maestros de ese arte».

Cuando la banda tocó por primera vez en Bristol durante 1976, en el Colston Hall, los dueños del lugar se sintieron molestos por el efecto imparable que la música de AC/DC ejercía sobre su público.

«La gerencia del lugar se mostró muy preocupada al ver que una audiencia habitualmente pasiva, saltaba sobre sus butacas», escribió un tosco crítico local.



Bon Scott nunca disfrutó en vida de la fama y riqueza que merecía, pero los Young alcanzaron en términos financieros y de fama más de lo que podrían haberse atrevido a imaginar, e incluso más de lo que hubieran querido. De acuerdo con la habitual narrativa sobre las estrellas de rock, su éxito es contradictorio. Medidos por cualquier estándar son bajos, poco atractivos, excéntricos, altamente combustibles, y el buen gusto suele eludirlos: por alguna razón han aprobado o estuvieron detrás de algunas de las peores portadas de álbumes de la historia musical (*Fly On The Wall, Flick Of The Switch*, la tapa original de *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*). Por muchas razones no deberían ser tan grandes como son, pero su estatura es cada vez más alta y lo seguiría siendo aun si dejaran de tocar.

Es casi un contrasentido de su enorme ambición por triunfar que sean tan privados, casi al punto de la obsesión. Uno podría argumentar que es una forma de agresión nacida de un complejo de inferioridad a raíz de su baja estatura, su origen modesto o su falta de educación formal; en los primeros años, los Young transcurrieron mucho tiempo peleando entre ellos o diciéndole a cualquiera que estuviera al alcance del oído que se fuera a la mierda. En la esfera pública, solo existen unas pocas fotos de los tres hermanos juntos; una de ellas es de las sesiones de grabación de *Powerage* en 1978 y fueron tomadas por el ejecutivo discográfico Jon O'Rourke, por ese entonces un periodista de música invitado al ámbito privado de los Young por el batería Ray Arnott, que pertenecía al staff privado de Albert Productions.

«En su momento, no comprendí su importancia», dice Morris. «No vi muchas fotos que los muestren juntos y tan cerca uno del otro. Fue difícil de conseguir».

Cuatro décadas más tarde, nada cambió demasiado. Son frustrantemente inaccesibles para quien se encuentre por fuera de su estrecho círculo de confianza.

A diferencia de los relativamente amigables Gibbs de The Bee Gees (de los cuales solo uno queda vivo), los Young tienen fama de ser bruscos y de temperamento corto, a semejanza de su estatura. George, que ha sido caracterizado como «muy volátil» por su compañero musical Harry Vanda, y «un genio con la naturaleza extrema que suele acompañarlo» por Mark Gable, es un recluso que rara vez habla con los medios. Tan recluido está que durante años hubo un australiano que se hacía pasar por él y estafó a ingenuos promotores de conciertos e inversionistas. Pero permanece activo en los asuntos de AC/DC. Un confidente anónimo me describió su trabajo como «el presidente del directorio o cualquiera sea la red de estructuras que ocupe su

lugar, encargado de maximizar las ganancias de la banda o de la familia Young… Es un astuto cerebro de negocios».

«George es definitivamente un recluso. No un recluso de todo, pero sí un recluso del pasado», dice Mark Opitz. «Se recluye de cosas en las que no necesita involucrarse más o que ya no le interesan. Antes de la muerte de Pete Wells de Rose Tattoo, ellos hicieron un concierto en su honor en el Enmore Theatre de Sydney, y George estaba en la tercera fila, renunciando a estar en primer lugar. Apareció de la nada y desapareció tan rápido como llegó. Diría que se recluye de cualquier cosa que no le interese porque tiene un cerebro muy grande y valora mucho su vida».

El primer encuentro de Gable con George duró lo que duró la estadía del hombre en el Enmore Theatre.

«Cuando me encontré con George, yo lo idolatraba; lo había idealizado por años», cuenta. «Aun cuando fuera bajo de estatura, para mí era un gigante creativamente hablando. A medida que comencé a conocer a George, comprendí que había una dicotomía en torno a él: alguien increíblemente talentoso y con mucha visión para los negocios por un lado, pero también existía este otro costado. Hay más en él de lo que se ve a simple vista. Es algo que solo entiendo ahora, más de grande».

«Recuerdo haber ido al Bondi Lifesaver a fines de 1978, o a comienzos del 79, y un jovencísimo Sam Horsburg (sobrino de los Young) vino y me dijo: “Mi tío George está allá atrás; ven y saluda”. Troté hasta la parte trasera del lugar y me encontré a George solo, sentado a una mesa, sosteniendo lo que parecía un vaso de whisky. En ese entonces yo era un abstemio total, así que el alcohol no me llamaba la atención. No era tanto que George tuviese un whisky en las manos, sino que parecía tener como veinte en las tripas. Al acercarme, levantó su mano derecha y alzó su vaso reconociéndome. Y con el gesto a medio camino, toda su anatomía se derrumbó sobre la mesa».

Solitario o con veinte *scotchs* en las tripas, George permanece como figura central en AC/DC, de acuerdo con Opitz.

«Son hermanos; el hermano mayor es mayor, y siempre lo será. Particularmente cuando tienes una familia de escoceses unida. Son como italianos: la familia lo es todo. Cuando estás luchando en Glasgow, y tu padre está trabajando en una mina, tienes un respeto enorme. Las mujeres trabajan duro en la casa, limpiando o haciendo otras cosas, y para los chicos es difícil. Las peleas. Los chicos vienen aquí para un nuevo comienzo, caminan bajo el maldito sol, y dicen: ¿Puedes creer que acá es así? ¿Puedes creerlo? Y todos estos malditos gordos australianos no hacen nada porque están tan

acostumbrados a esto. A la mierda». Como los italianos y griegos que vinieron aquí y pensaron ¡Al carajo! No puedo creerlo. Vamos allá. Es una elección difícil el perseguir tus sueños. Pero eso es lo que ellos hicieron porque vinieron de la nada. Y cuando vienes de la nada, quieres ir a alguna parte.

«Recuerdo cuando entré a la oficina de A&R[6] de Atlantic Records en Nueva York; en ese entonces era la compañía discográfica más grande del mundo con los Stones y todo lo demás entre su elenco de artistas. Le pregunté al jefe de ese Departamento: "¿Cuán grande es AC/DC para ti?". Y me respondió: "¿Quién crees que paga la renta del Rockefeller Plaza?"».



En cuanto a los hermanos menores de George, su aversión a cualquier forma de exposición que escape a su control, es legendaria.

Clinton Walker, autor de *Highway To Hell: The Life And The Death Of AC/DC Legend Bon Scott*, que no obtuvo ninguna cooperación por parte de los Young, fue contundente: «Un negocio cerrado, sospechosamente uniforme, casi paranoico, virtualmente lo opuesto a la generosidad de Bon, propensos al mal humor. Así como es difícil encontrar a alguien que diga algo malo sobre Bon, pocas de las personas que han tratado a los Young tienen algo bueno que decir sobre ellos… Angus y Malcolm tienen esta increíble visión tan estrecha donde nadie más importa… insularidad al borde de la paranoia. Malcolm y Angus carecen de habilidades sociales».

Evans es apenas más caritativo en *Dirty Deeds*: «Mal y Angus son muchachos muy recelosos, casi al punto de la sospecha… había una frialdad en ellos que yo no había experimentado jamás. Me intrigaban; de hecho, aún lo hacen. Sin embargo, la mayoría de las veces eran hoscos, gruñones, malhumorados y generalmente poco divertidos como para querer estar con ellos».

¿Y qué es lo que hacía que Evans se viera tan feliz todo el tiempo? Pocas fotos existen de aquellos días dorados donde Evans no se vea sonriente, o bromeando con Angus o Malcolm.

«Ese era un costado que ellos tenían», dice. «Ellos podían ser muy divertidos. Había cierto sentido del humor en torno a la banda. Aun cuando fuéramos muy serios sobre el grupo, por el amor de Dios: estás tocando en una banda con un cabrón vestido de colegial. No estamos tratando de ser Pink Floyd. Había cierta actitud, una despreocupación dentro de la banda cuando

Bon Scott estaba en ella, debido a sus letras. Hubo un montón de momentos divertidos en AC/DC, y era entretenido estar cerca. Pero a la vez, había tiempos más oscuros».

«Era una relación normal. Estar en una banda de rock and roll que toca con esa intensidad, nunca va a ser pan comido. Creo que en toda gran banda hay una buena cuota de angustia interior. Los Stones. Los Who. Aerosmith. Metallica. Existe una fricción dentro de la banda que la hace creíble».

Pero en sus tratos con los hermanos Young, el presidente de Atlantic Records, Jerry Greenberg, no los halló difíciles, sino más bien «como cortos».

Jimmy Douglass, ingeniero de sonido de Jay Z y Justin Timberlake, que comenzó como ingeniero de la compañía discográfica, recuerda a los Young como «cordiales y sensibles… seres humanos muy agradables». Es un lado más amable de su personalidad que pocas personas tienen el privilegio de ver.

Opitz relata una historia en la que Malcolm lanzaba «cuatro o cinco golpes rápidos a la cabeza» de un promotor de conciertos mucho más alto que él por una desavenencia en Detroit, a fines de los setenta.

«Eran tipos duros, los Young», dice. «Sabían a qué atenerse y no tenían miedo. Uno no se le cruza a Malcolm. Gran tipo, no hay duda. Muy determinado. Es como George. Tiene esa determinación de aquel que puede mover montañas, si quiere, y sin la actitud de mierda que suele traer aparejada, porque son chicos de Gorbal de clase trabajadora, así que tienen esa dureza nata que se te mete adentro si eres de Glasgow».

Aparte de eso, Opitz describe a los Young como una unidad familiar normal. «Recuerdo haber ido en Navidad a una fiesta en la casa que la familia tiene en Burwood. Jugando al ping-pong, tomando unas cervezas al sol en un asado. De lo más normal. Simplemente genial. Recuerdo haber pensado: “Qué bien que le ha ido a esta familia de inmigrantes que apareció, permaneció unida, aguantó y tuvo un éxito que ni siquiera podrían haber imaginado”. Y eso fue en los setenta».

John Swan dice: «Margaret (la hermana de los Young) era como una hermana mayor para todos nosotros. Ella hubiera preparado una gran olla de sopa y se habría asegurado que todos estuvieran alimentados y tuviesen una cama donde dormir. Para ellos la familia era mucho más importante que para la mayoría de los músicos. Muchos otros músicos hubieran hecho lo mismo si se trataba de ti y tu novia, pero no lo hubieran hecho si estabas tú solo. Los Young incluían a todo el mundo».

«Es por eso que comprobarás que no solo AC/DC, sino también los Young, viven en el estilo de Glasgow de comunicación familiar. Todos viven

juntos. Y si es tu amigo, es *nuestro* amigo. No meterían a un idiota en la casa. Pero sí llevarían a alguien de Glasgow, o a algún escocés, o a alguien que tuviera un problema en el que Margaret pudiera ayudar».

También se han mantenido, al menos para el mundo exterior, austeros, sin una pizca de ostentación a pesar de tener una riqueza inimaginable. Cuando están visibles son muy puntillosos en mantener el modo de caminar «gallito» de Glasgow —cabeza gacha, manos en los bolsillos, acurrucados entre ellos por instinto de protección—, y no es raro verlos, donde quiera que estén en el mundo, comprando cigarrillos, y luciendo una vestimenta barata, como si fueran ciudadanos comunes.

Anthony O'Grady y el guitarrista de Angels, John Brewster, eran miembros del selecto Concorde Golf Group, del oeste de Sidney. Muchas veces se encontraron socialmente con Malcolm y George. Durante una de esas ocasiones, George le contó a O'Grady que *Back In Black* de AC/DC había vendido diez millones de unidades y que eso los convertía en la banda más grande del mundo.

«Después de que George me contara eso, Malcolm, con toda seriedad, me pregunta: "Este es un club de golf realmente bueno ¿no? ¿Cuánto pagas por ser socio?". Yo había olvidado cuál era la tarifa y le dije: "Algo así como $1500 por año". Y él me dice: "¡Ouch! Debes ser rico. Yo soy socio de Massey Park (un campo público de golf que queda cerca)". Lo miré raro porque era un hombre que podía comprarse la mitad del estado de Florida, con todos los campos de golf incluidos. Ellos eran muy conscientes de que eran observados y no querían pasar por ostentosos. Muy, pero muy conscientes».

Swan relata una historia similar sobre Angus, que vivía en Kangaroo Point, un suburbio al sur de Sidney. Conducía un Mercedes-Benz con mucho millaje en su cuentakilómetros, y Swan, que vivía en la vecina Sylvania, se había comprado un Jaguar.

«Cuando le pregunté a Angus por qué andaba en un auto tan viejo cuando se podía comprar cualquier cosa que le gustase, me dijo: "No hay nada malo con este auto. ¿De qué me hablas? Es un auto perfectamente normal". Entonces le respondí que ahora era rico. "No tiene nada que ver. Es un buen auto. Me gusta". Ellos no necesitan ir manejando por ahí mostrando lo que se compraron. Lo mismo sucede con sus zapatos. Solían burlarse de mí porque yo usaba unas zapatillas para correr muy chillonas, y ellos usaban unas Dunlop que salían diecisiete billetes. Y yo andaba con un calzado que costaba $200. Y decían: "¡Ah! ¡Miren! ¡Hay alguien con dinero!"».

«Son realmente buena gente», concluye Opitz. «Pero son muy muy reservados».



Para aquellos lectores que estén buscando una biografía convencional, la vida de los Young ha sido tratada (o al menos se intentó tratarla) adecuadamente en libros como *Highway To Hell* de Clinton Walker, *Dirty Deeds* de Dave Evans, *AC/DC: Maximum Rock & Roll: The Ultimate Story Of The World's Greatest Rock Band* de Murray Engleheart, *Vanda & Young: Inside Australia's Hit Factory* de John Tait, *High Voltage Rock & Roll: The Ultimate Illustrated Story* de Phil Sutcliffe, *Let There Be Rock: The Story Of AC/DC* de Susan Masino y *Hell Ain't A Bad Place To Be* de Mick Wall. Hay un montón más en otros idiomas, de diferentes calidades, mayormente cronologías sencillas, o guías ilustradas con escaso o nulo juicio crítico (algunas rondan una *fellatio* periodística), pero son las menos las que tratan sobre la música y el porqué funciona de ese modo, y la mayoría contiene errores garrafales.

Por ejemplo, en el libro de Mick Wall hay una foto de un hombre mayor con uniforme de colegial pasando el rato con AC/DC en Londres durante 1976. Proviene de la bien conocida secuencia de Dick Barnatt en la que Angus Young toma leche directo de una botella. El epígrafe dice que el hombre misterioso es Phil Carson, una de las figuras más importantes de la historia de AC/DC: el que los contrató. Por lo que ese dato es un detalle crucial, sobre todo cuando fue entrevistado para el libro. Pero el hombre de la foto es en realidad Ken Evans, un australiano que fue director de programación de Radio Luxemburgo y que anteriormente trabajó en radios piratas como Radio Caroline y Radio Atlanta. Había grabado una entrevista con AC/DC para ayudarlos a promocionar su música y se encontraban allí festejando su cumpleaños. Todavía dando vueltas a sus ochenta y largos años, pero con su salud deteriorada, vive en las playas de Mona Vale, al norte de Sidney. Recuerda poco de aquel día, salvo que fue «el único encuentro» que tuvo con el grupo.

En un breve intercambio de mails, le mencioné a Stevie Young, que se sumó por primera vez al grupo en el tramo norteamericano de la gira *Blow Up Your Video* en 1988, mientras Malcolm se quedaba para dominar sus problemas con la bebida, que hay mucha información errónea sobre la banda, tanto en libros como en sitios web. Yo también fui víctima de ello al pensar

que el padre de Stevie era Alex Young por haberlo leído en algún lado. Me respondió: «Sí, hay errores. Pero me gusta… Mi padre era Stevie Young, el hermano mayor de todos». Stevie Sr. nació en 1933 y fue el mayor de los ocho hermanos de la familia Young. El hijo de Alex, me contó Stevie, se llama Alex y vive en Hamburgo.

Ahí está. De tal palo, tal astilla. Por fortuna, evité unos cuántos errores de mi propia cosecha.

Por lo tanto, no hace falta refritar aquí los detalles familiares; este libro no se trata de contar una historia ya contada. Más grande no significa necesariamente mejor. No quería tener que revisar pilas de viejas revistas para rapiñar citas de segunda mano para llenar páginas, o volver a viejos asuntos con personas que ya han sido entrevistadas hasta la náusea, o con esos que ya están hartos de hablar del tema y solo aceptan hacerlo bajo presión. Nada más aburrido, y muchos libros escritos sobre AC/DC terminan siendo justamente eso, aún los que son compasivamente más cortos como *Why AC/DC Matters* de Anthony Bozza.

El escritor norteamericano dice sobre Australia que la banda «se crio allí y quedó impregnada de la característica confluencia cultural que hace de esta isla algo único»; expresa que «el suyo es un grito enloquecido de jóvenes rebeldes que provienen de un país fundado por presos», que «AC/DC viene de las trincheras» y que la banda «no reinventó la rueda sino que la hicieron girar como hijos de puta».

Se darán cuenta. Aun en un libro delgado de ciento sesenta páginas se hace arduo lidiar con semejante cantidad de estupideces. El bienintencionado Bozza admitirá más tarde que escribió el libro con la esperanza de ser considerado el biógrafo de AC/DC. Se lee como tal: bordeando lo hagiográfico[7]. De todos modos, el título del libro merece respuesta[8]. Bozza puede ser elogiado por haberlo intentado.

La cuestión es, y este es un punto que debe ser subrayado, que no todo lo que ha hecho AC/DC es bueno. En efecto, algunas de esas cosas han sido totalmente espantosas (lo que abarca desde canciones como «Hail Caesar», «Danger», «The Furor», «Mistress For Christmas», «Caught With Your Pants Down», a álbumes como *Fly On The Wall, Blow Up Your Video* y *Ballbreaker*). Algunas canciones han sido vulgares («Let Me Put My Love Into You», «Cover You In Oil», «Sink The Pink»), pero aun cuando las letras sean malas o de dudoso gusto, la música siempre se las arregla para sonar bien: los riffs nunca te defraudan.

Para un grupo que alguna vez Bon Scott definió como «una banda de álbumes», es irónico que de los dieciséis discos editados originalmente, y ninguno de ellos es una compilación, solo cuatro (*Let There Be Rock*, *Powerage*, *Highway To Hell* y *Back In Black*) sean realmente esenciales. Su último gran álbum fue grabado en 1980.

Tal como escribe el crítico musical australiano Robert Forster en su libro *The Ten Rules Of Rock & Roll*: «La reducción que ocurre dentro de una canción de AC/DC, y la estricta paleta de influencias con las que la banda siempre ha trabajado, le dieron a sus primeros trabajos poder y precisión, pero tres décadas más tarde actúan menos como algo liberador y más como un nudo corredizo».

Tony Platt está de acuerdo con que el grupo quedó atrapado en una suerte de rincón musical del cual no puede haber escape: «Su fuerza más poderosa, la simplicidad y franqueza de su música, es también su debilidad más grande porque hay un límite con respecto a lo que puedes hacer con eso. ¿A dónde ir? Si fueras David Bowie podrías reinventarte regularmente y nadie pestañearía. Pero si AC/DC se reinventase, perderían, a sus fans de la noche a la mañana. Escucharías el escándalo a millones de millas de distancia».

Dicho eso, los Young no se reinventan con cada nuevo disco de AC/DC, pero esa nunca fue la intención de lo que hacen. Que es restringirse a una paleta de colores básica.

Phil Carson, que los fichó para Atlantic Records en 1975, dice: «Creo que los Young se dieron cuenta de que la música de rock debe ser una fuerza motriz que no hay que saturar con complejidad. AC/DC tiene un sonido único, y el espacio que hay dentro de él ha sido creado por los hermanos Young tanto como músicos y como productores».

Mike Fraser dice: «Todo el mundo piensa: “Bueno, nunca van a cambiar”. Sí, pero eso es algo muy difícil. Si, Sol Do; tres, cuatro acordes en una canción. Ellos lo tocan de tal manera que te atrapa y suena muy poderoso. Es algo que encuentro en muchas otras bandas (Van Halen, Metallica, por ejemplo), un tipo de grupos diferentes en el sentido de que crean un paisaje sonoro. Una pintura muy agradable, muy compleja. Pero con AC/DC es rojo, blanco, negro y se acabó. Me parece que el cerebro lo absorbe mejor».

Por supuesto, es posible. Pero también está la opinión de que intentar develar el secreto de lo que hacen no tiene sentido.

«Nunca escuché una banda más ajustada en mi vida», dice David Mallet. «Jamás, en ninguna parte; ellos tocan ajustados, y las sutilezas del ritmo en sus riffs, y el modo en que los ensamblan, es algo que se podría analizar

durante toda la vida, pero jamás sabrías la manera en que esos riffs se tocaron. Va más allá de lo que el 99.9 % de la población puede comenzar a comprender».

Bueno, demonios, vale la pena intentarlo.



Lo que *El grito* fue a la historia del arte moderno (evocativo de lo que ya existía, un poco más pesado), es equivalente a lo que fueron esos discos de AC/DC grabados entre 1977 y 1980 para la historia del hard-rock. Ninguna otra banda se acercó siquiera a lo que AC/DC logró en esos cuatro años y nadie ha sido capaz de replicar la furia de las guitarras de los Young. Y cuando se juntan —¡oops!—, son como chispas que provocan un incendio forestal.

«No creo que haya existido un mejor dúo de guitarras», dice Mark Evans.

Tal vez solamente Guns N' Roses o Nirvana se hayan acercado a los AC/DC de aquellos años en eso de partir en dos el paradigma del rock. Pero AC/DC está en otra categoría. Dispararon cuatro cañonazos seguidos y hasta en el período flojo que siguió aparecieron con el esporádico tema matador, como «Thunderstruck» en 1990, por no mencionar un montón de gemas subvaloradas aparecidas en álbumes «menores»: «Spellbound», «Nervous Shakedown», «Bedlam In Belgium», «Who Made Who», «Satellite Blues» y «All Screwed Up», entre otras.

Rob Riley, quien debería haber conquistado América con Rose Tattoo, pero en cambio inspiraron a Guns N' Roses a hacer lo que su banda de chicos ilustrados no pudo, dice que no tiene más que «respeto, amor y absoluta admiración por los muchachos de Acca Dacca**[9]»**.

«La mayoría de la gente que conozco piensa: "Oh, pero ese puto disco suena igual al último y suenan iguales todo el tiempo", y yo digo: "No, yo no pienso eso en absoluto". Yo creo que son fantásticos por el simple hecho de que pueden lograr ese sonido tan fresco. Para mí son geniales. Me encantan "Riff Raff", "Thunderstruck", "Ride On", una pila de cosas. Tienen grandes historias como "It's A Long Way To The Top"».

Incluso uno de sus críticos más estridentes como Deniz Tek, el guitarrista de Radio Birdman, les presenta sus respetos: «Creo que la fuerza de AC/DC reside en su perseverancia y su inquebrantable lealtad a un sonido característico adorado por sus fans. Se mantuvieron fieles a él, operando

dentro de un rango limitado. La mayoría de las bandas toman un desvío después de los primeros discos. AC/DC nunca se apartó de su sendero».

«No son de mi gusto musical pero su increíble éxito y su impacto mundial no pueden ser pasados por alto. Me gusta que se mantengan fieles a su visión, haciendo lo que saben hacer, dándole a sus fans exactamente lo que quieren durante un tiempo sorprendentemente largo. Definitivamente, son geniales en eso. Obviamente, trabajaron muy duro para alcanzar el éxito, y realmente lo merecen. Son una de las poquísimas bandas que han puesto a Australia en el mapa como epicentro de un hard-rock de insuperable excelencia».

George introdujo una excelencia similar a la conformación del destino musical y financiero de sus hermanos. Dejó en claro de entrada que AC/DC no debería caer en la misma trampa que The Easybeats, diluyéndose en diferentes estilos musicales, embarrando su identidad y confundiendo su mensaje musical.

«Malcolm y Angus nacieron para estar en esta banda», dice Mark Evans. «Mucho de todo esto tiene que ver con haber estado expuestos a muy temprana edad a todo lo que le pasó a George. Sin The Easybeats no habría AC/DC».

Doug Thaler, primer promotor americano de AC/DC que luego manejaría a Mötley Crüe y a Bon Jovi, lo dice en pocas palabras: «The Easybeats fue un grupo de clase mundial que no tuvo resultados acordes a su categoría».

George, el cerebro por detrás de AC/DC, se aseguró de que sus hermanitos no fallaran en ese sentido, y los amarró felizmente en ese «nudo corredizo», al que aludía Forster, durante todo el proceso.

Era un precio que los tres pagaron voluntariamente a cambio de las riquezas por venir.



Los Young no cooperarían con el libro pionero que Walker escribió sobre Bon Scott, y tampoco lo harían con el estante lleno de libros que le seguirían, y yo me propuse escribir este sin esperar ayuda de ningún tipo. Da la impresión de que cualquiera que pretenda de ellos más que unas escasas frases poco esclarecedoras para revistas o televisión y que siga la ruta oficial para contactarlos, recibirá poca colaboración de sus custodios, que son notablemente protectores.

«Te estás metiendo en una tarea difícil, como sabes», me advirtió Walker antes de comenzar.

Hubo un intercambio de e-mails con Fifa Riccobono, Sam Horsburgh, guardianes del trío en Australia. Riccobono le echó un balde de agua fría a mis posibilidades desde el comienzo, pero al menos pidió que le enviara un cuestionario por escrito con preguntas para Harry Vanda y George Young. Lo que no me condujo a ningún lado. Ni tampoco prosperó un intento de contactar a Vanda a través de Flashpoint Music, su nuevo estudio. Incluso pasé a su lado un día por el muelle de Sidney[10], cuando estaba almorzando con su familia, pero por eso y por tratarse de un día feriado decidí no molestarlo.

«Hice el pedido varias veces pero no me respondieron», me contestó Riccobono después de largo tiempo. «Lamento no ser de ayuda, pero desde un principio te dije que era una posibilidad remota».

Horsburgh, la persona clave en Alberts, en lo que concierne a Angus y Malcolm, me respondió: «Trasladaré tu pedido explicando que estás abordando tu libro desde un ángulo diferente, pero ellos (Angus, Malcolm y George) habitualmente rechazan hablar para libros».

Nada resultó. Hice una consulta de seguimiento y no tuve respuesta. ¿Cómo explicar el silencio?

«Una vez que AC/DC se transformó en materia de prensa, cerraron filas en torno a la familia», es el modo en que alguien con buena información me explicó la actitud protectora, bordeando la paranoia, por parte de Albert Productions.

En Nueva York, envié mails a la oficina de su mánager, Alvin Handwerker, y expliqué lo que estaba haciendo. Una vez más, no hubo respuesta.

Lo que no es necesariamente algo malo. Los músicos, incluso los mejores, no son terriblemente articulados a la hora de hablar de lo que hacen. Los Young, aunque listos y operadores fantásticamente astutos, aun cuando Angus y Malcolm fueron descritos como duros de mollera por Richard Griffiths, su otrora promotor británico y hoy manager de One Direction, no son conocidos por su erudición. Les gusta un poco el lenguaje vulgar y a veces se les va la mano en un remolino de «té cargado[11]», sexo con *groupies*, peleas de bar y pipadas un poco largas de cigarrillo. Como el diario *The Age* de Melbourne lo pusiera en su comentario sobre la biografía de Engleheart sobre AC/DC, cuando no están encerrados «en su famoso cono del silencio», Angus y Malcolm se expresan con «citas groseras y de dudosa gramática, y difícilmente sean los mejores comentaristas de esta leyenda. AC/DC continúa siendo precavido y reacio como siempre, dejando a sus detestados biógrafos

la tarea de completar la línea de puntos con citas de revistas viejas y con cualquier testigo que se atreva a abrir la boca».

Por el contrario, está el argumento de que la música no necesita explicación. Es un reclamo justo al que le opuse cierta resistencia. Pero escribir este libro se hizo doblemente difícil por el hecho de que muchas personas que están dentro o que pertenecieron en algún momento al universo de AC/DC por fuera de los Young, están muertas, se negaron a dar entrevistas, no respondieron o eludieron el contacto, pensaron que no tenían nada valioso para decir o bien decidieron no hablar con nadie. Se hicieron las gestiones formales para entrevistar a los tres miembros de AC/DC que no portan el apellido Young, pero no conseguí nada a través de Handwerker. Intenté por la puerta trasera, y a través de un amigo personal logré hacerle llegar a Brian Johnson en Barcelona una carta tipeada personalmente. Tenía que estar impresa, o se iba a negar a leerla. Nuevamente, no hubo caso. Tal como mi decepcionado amigo me había dicho de antemano: «Si no lo hace debe ser por el asunto de los Young».

El asunto de los Young. Quedó muy claro para mí que no todos los que trabajaron con los Young quieren hablar sobre ellos, por diversas razones. Incluso miembros de su banda.

O como el residente suizo Robert «Mutt» Lange, el obsesivo pensador detrás del éxito megaplatino de Foreigner, AC/DC, Def Leppard, Shania Twain, The Cars y Maroon 5; cualquier aproximación a él resultó inútil, de acuerdo con dos de sus amigos, Terry Manning y Tony Platt. Al igual que el entrenador holandés Guus Hiddink, Lange adhiere a un modo muy particular de tratar con la prensa: no digas nada, aumenta tu mística e incrementa tu tarifa. Reporta dividendos. Lange vale cientos de millones de dólares. Sin embargo, el productor de *Highway To Hell*, *Back In Black* y *For Those About To Rock* es el proverbial elefante en la habitación de la historia de los Young; aquel que ellos probablemente preferirían que no conocieras, y aun así, el personaje fundamental en el desarrollo de su sonido y su fortuna. El hecho es que AC/DC *sí* desarrolló un sonido. No permanecieron estáticos desde el inicio.

«No va a suceder, tenlo por seguro», se rio Manning cuando le conté que quería entrevistar a Lange. De todos modos seguí adelante y le envié por mail algunas preguntas a Manning para que se las trasladara.

Semanas más tarde, Manning se puso en contacto.

«Sé con absoluta certeza que no va a contestar las tres primeras preguntas, pero tal vez consiga un comentario sobre la penúltima, y a lo mejor también

sobre la última. Te avisaré si es que sucede».

Las primeras tres eran acerca del trabajo en estudio con AC/DC. Pasaron los meses. Nada sucedió.

«Como sospeché», me informó Manning finalmente, «prefiere no referirse al tema en público».



Afortunadamente, pude hablar con lujo de detalles con cinco personas que, entre ellas, fueron los ingenieros de sonido de los mejores discos de AC/DC, trabajaron cercanamente con ellos y conocen su sonido quizás mejor que cualquier otro ser viviente, salvo Mutt Lange y George Young. Mark Opitz (*Let There Be Rock, Powerage*), Tony Platt (*Highway To Hell, Back In Black, Flick Of The Switch, Let There Be Rock: The Movie - Live In Paris*), Jimmy Douglass (*Live From The Atlantic Studios*), David Thoener (*For Those About To Rock*) y Mike Fraser (*The Razors Edge, Ballbreaker, Stiff Upper Lip, Black Ice, Backtracks, Family Jewels, Iron Man 2*, y *Rock Or Bust*). Su humor, su visión técnica, su conocimiento de la música y su generosidad hacia mí durante lo que a menudo pareció un proyecto quijotesco, no será olvidada.

Otras personas que se involucraron en este proyecto demostraron ser reveladoras o decisivas: Stevie Wright y Gordon «Snowy» Fleet, íconos de The Easybeats; los productores Terry Manning, Shel Talmy, Ray Singer y el fallecido Kim Fowley; Barry Diament, ingeniero de masterización de AC/DC; el primer cantante de AC/DC, Dave Evans; John Proud, batería de estudio para Markus Hook Roll Band, AC/DC y Stevie Wright; Tony Currenti, batería de estudio para Stevie Wright y AC/DC; el bajista de AC/DC Mark Evans; David Krebs, Steve Leber, Ian Jefferey, Michael Browning, Stewart Young y el fallecido Cedric Kushner, managers de AC/DC; los músicos de rock australianos Rob Riley, Bernard Fanning, Joel O'Keeffe, Tim Gaze, Chris Masuak, Phil Jamieson, Allan Fryer, John Swan, Mark Gable, Joe Matera, Deniz Tek, y el fallecido Mandawuy Yunupingy; los periodistas de rock Billy Altman, Robert Hilburn y Anthony O'Grady; los fotógrafos de rock Lisa Tanner, Dick Barnatt y Phillip Morris; los promotores Sidney Drashin, Jack Orbin y Mark Pope; el batería de Guns N' Roses, The Cult y Velvet Revolver, Matt Sorum; el cantante de Back Street Crawler, Terry Slesser; John Wheeler de Hayseed Dixie; el líder y bajista de Dropkick Murphys, Ken Casey; el guitarrista y cantante de Rhino Bucket, Georg

Dolivo; los ejecutivos discográficos, Phil Carson, Chris Gilbey, Jon O'Rourke y Derek Shulman; y, más que nadie, el infatigable Jerry Greenberg, que en un punto de los años setenta fue el hombre más poderoso de la industria musical por su posición como presidente de Atlantic Records.

Greenberg en particular fue extremadamente generoso con su tiempo y su libreta negra, y hasta después de llamados telefónicos desde Sidney y Nueva York, se desvió de su camino para encontrarse conmigo en el bar del Beverly Wilshire Hotel en Los Angeles. En la actualidad, Greenberg promociona y organiza giras de grupos tributo de viejos grupos de Atlantic como ABBA, AC/DC, Led Zeppelin y Rolling Stones. Es una industria en crecimiento. A través suyo tuve acceso a una parte de la historia de AC/DC que hasta el momento había permanecido inaccesible al mundo exterior y prácticamente sin contar. Estoy en deuda con él.

Hasta donde sé, este es el primer libro que tiene tanto a Leber como a Krebs, de la extinta pero poderosa Contemporary Communication Corporation (alias «Leber-Krebs»), juntos y haciendo declaraciones sobre AC/DC; el primer libro que tiene comentarios por parte de Jake Berry, jefe de producción de AC/DC durante 1980, hablando sobre los acontecimientos que sucedieron tras la muerte de Bon Scott; también es el primer libro con el aporte de Cedric Kushner, Jerry Greenberg, y un elenco de importantes ejecutivos discográficos de Atlantic: Steve Leeds, Larry Yasgar, Nick María, David Glew, Jim Delehant, Mario Medious y Judy Libow. Para tener perspectivas diferentes, también hablé con Mike Durant, héroe de guerra condecorado, cuyo increíble rescate en Somalía en 1993 (con un poco de ayuda de AC/DC) formó parte de la trama del film *Black Hawk Down*, y también hablé con Ashley Gilbertson, fotógrafo de guerra australiano, quien se encontraba en tierra junto a fuerzas militares de Estados Unidos en 2004 cuando «Hells Bells» surcó el cielo de la noche en Fallujah para acallar a los insurgentes iraquíes.

Hay tanta ausencia de datos y agujeros en la historia de AC/DC y en lo que se ha escrito sobre ellos previamente que incluso cuando tuve toda la intención de no escribir una biografía, hay elementos biográficos que no se pueden evitar y que merecen ser explorados. Detalles que requieren ser completados, errores que necesitan ser corregidos, historias aceptadas que era menester desmentir de cuajo o que exigían ser desafiadas, así como también había figuras no reconocidas que merecían un buen reconocimiento tardío: personalidades radiales como Holger Brockmann, Bill Bartlett y Tony Bernardini; el diseñador Gerard Huerta (el hombre al que se le ocurrió el logo

de AC/DC pero que jamás recibió un dólar por regalías de todos los productos que llevan su obra maestra de la gráfica); el fallecido Michael Klenfner (cuyo enojo por su despido me fue generosamente relatado por su viuda, Carol Klenfner); los negados baterías de estudio Proud and Currenti; y Doug Thaler que, según se desprende de su propio testimonio y del de terceros, trabajó intensamente para conectar a los Young con Mutt Lange, una relación laboral que cambiaría el curso de la historia del rock y traería una fortuna incalculable a todos aquellos que tuvieron que ver con *Back In Black*.



La versión de la historia por parte de Atlantic Records, la compañía que acompañó las primeras aventuras de AC/DC en Estados Unidos, tuvo una fascinación especial. El sello de Nueva York fue acusado injustamente en narraciones previas y también por los Young, pero es un hecho innegable que Atlantic forjó a la banda. También cometieron muchas equivocaciones. Pero sin la compañía y sin los poco reconocidos esfuerzos de la gente que trabajaba allí, AC/DC podría haber terminado como Rose Tattoo: un grupo que podría y debería haber triunfado pero que jamás llegó.

Esto es, en mi opinión, lo que faltó en recuentos anteriores de la historia de AC/DC, o que al menos faltó en determinados tramos de esa historia. Los Young no alcanzaron el éxito en soledad. Su música y su ambición colectiva no habrían sido suficientes. Hizo falta la generosidad, visión y talento adicional de todo un ejército de personas olvidadas y poco reconocidas; personas que vieron algo en ellos que los demás no. Esta fe y lealtad hacia AC/DC no siempre fue retribuida.

Cuando me encontré con David Krebs en una cena en el Upper East Side de Manhattan, lucía un pañuelo azul marino, un saco deportivo del mismo color y una gorra de los New York Yankees. En su mejor momento, Krebs manejó a Scorpions, AC/DC, Ted Nugent, Aerosmith y Def Leppard. Se sentía nervioso por estar siendo entrevistado y desconfiaba del grabador en la mesa (después de veinte minutos me pidió que lo apagara), y comparó el ser manager de una banda de rock con la película *Rashomon* de Akira Kurosawa, en la que cuatro testigos diferentes de una violación y asesinato dan una versión que contradice a la otra. No importa la clase de libro que yo escribiera, me dijo, siempre iba a haber gente que viera el mismo hecho de un modo completamente distinto. No había verdad, ni historia definitiva de

AC/DC, había demasiadas versiones diferentes y yo no debería intentar escribir una propia.

Días más tarde, con *Back In Black* en mi iPod, salí a correr por Central Park. Completamente desabrigado para el clima reinante (había comenzado a nevar), corté camino por la East 96th Street para buscar refugio en el subterráneo, y me encontré nuevamente con Krebs que caminaba por la calle. Se quedó pasmado: «Tú y yo podríamos vivir en la misma manzana de Nueva York durante veinte años y no vernos nunca. ¿Cómo es esto?».

Krebs no ve a los Young desde hace tres décadas.



Pese a toda la pose de pub australiano por parte de AC/DC, su resistencia a poner coristas, utilizar orquestas sinfónicas, compilar discos de grandes éxitos, y sus himnos contra la avaricia («Money Made», de Black Ice; «Moneytalks», una insípida canción de *The Razors Edge* que trepó hasta el Top 30 en el Hot 100 de *Billboard*, una singular hazaña para un grupo que nunca se vio a sí mismo como «una banda de simples»), la realidad es que son dueños y manejan una de las marcas más comerciales y rentables del mundo, a la par de Nike y Coca-Cola.

Hacen contratos exclusivos con Wal-Mart. Licencian su música a compañías de juegos, aplicaciones para sistemas operativos y franquicias deportivas. Remasterizan viejos álbumes y los reeditan con nueva presentación, y la verdad sea dicha, no suenan mejor por eso. Pero ¿a quién le importa cuando pueden vender más que el catálogo de The Beatles? El 19 de noviembre de 2012, finalmente lanzaron sus álbumes en iTunes (más dos compilaciones exclusivas para iTunes: *The Collection* y *The Complete Collection*), algo que previamente se habían rehusado a hacer; así como le dijeron que no a *Live Aid* en 1985 y a los grandes shows benéficos en general, aunque se presentaron en Toronto en el festival benéfico por el SARS**[12]** en el año 2003. Fue un cambio de actitud que tuvo una gran recompensa: «Highway To Hell» y «Back In Black» entraron en el Top 40 británico una semana más tarde, a más de tres décadas de su edición original.

La movida sorprendió a muchos, dejó indiferentes a otros. Anthony O'Grade, por ejemplo, solo acepta escucharlos en vinilo. «AC/DC fue hecho para el vinilo. Porque el vinilo tiene los graves», dice con mirada melancólica. «Ellos eran una banda que solía entrar en las tiendas y provocar un reacomodamiento de las bateas para que sus álbumes quedasen al frente».

Pronto llegará el momento, sin duda alguna, en el que se rendirán ante los artistas de hip-hop y les licenciarán su música para que sea sampleada. Eso reaviva el interés por su catálogo; da a conocer su música a un segmento nuevo de público y de mercado. Public Enemy, Beastie Boys y otros números han intentado utilizar la música de AC/DC de manera oficial, pero fueron rechazados. Jimmy Douglass, por nombrar a alguien, se siente desconcertado por su resistencia a lo inevitable.

«Sin ninguna duda, el sampleado, cuando está bien hecho, es el máximo elogio», dice. «Es una nueva forma de arte. Eso es todo».

Utilizan enormes puestas escénicas con campanas, cañones, estatuas de Angus y damas gordas inflables. Relanzan álbumes de grandes éxitos disfrazados como box-sets o bandas de sonido. Paramount Pictures usó quince de sus canciones para *Iron Man 2*.

Pero O'Grady sostiene que no se vendieron: «Siempre son conscientes del contexto. Entonces les venden sus canciones a *Iron Man*, porque existe un contexto compartido entre el público de *Iron Man* y su propio público. No se las venderían a ninguna película que quisiera usarlas en un contexto irónico, por ejemplo. Si Woody Allen hubiera ido a pedirles alguna, creo que ni siquiera hubiesen respondido sus cartas».



Si vas a eBay y tipeas AC/DC, tendrás delante una enorme cantidad de productos de marca que van desde cuernos rojos de demonio hasta baberos para bebés. AC/DC tiene su propia gama de vinos, blancos y tintos. Tienen su propia marca de cerveza alemana, y cada lata contiene «un código individual que sus fans pueden utilizar para comprar interesante memorabilia o para participar en concursos». (La compañía que comercializa la cerveza también lanzó al mercado la consiguiente bebida energética: «High Voltage»). Tienen su propia línea de zapatillas Converse para básquet, su propia versión del Monopoly, y sus propios auriculares de alta gama. Su gira más reciente recaudó cuatrocientos cincuenta millones, convirtiéndose así en la serie de conciertos más taquillera de la historia, solo por detrás de The Rolling Stones. En 2011, fueron los primeros músicos en figurar en la lista de los doscientos más ricos de la revista australiana *BRW*. En 2013, se les adjudicó el puesto número cuarenta y ocho del *ranking* de familias adineradas en Australia, por una fortuna conjunta de doscientos cincuenta y cinco millones del año anterior; fueron los únicos artistas de la lista.

Para hermanos que se enorgullecen de su filosofía «sin tonterías», la realidad de lo que los Young hacen y las montañas de dinero que mueven, da temblores. Pero del mismo modo en que ZZ Top y Aerosmith se reinventaron a sí mismos desde sus crudos y toscos comienzos en los años setenta, convirtiéndose en mastodontes comerciales en las décadas subsiguientes, Tony Platt ve la transformación de AC/DC en una banda de estadios como una muestra de su carácter.

«Esa es la fortaleza de los tipos», dice. «Reaccionaron ante un mercado musical en desarrollo. Al tiempo que los distintos públicos mostraban una tendencia hacia cosas cada vez más grandes y más espectaculares, ellos, como buenos artistas, como artistas perceptivos, se desarrollaron como para poder aprovecharlo».

Phil Carson, que puso la cabeza en la guillotina por ellos varias veces a lo largo de los años, no envidia su éxito ni por un segundo, el que obtuvieron a costa de algunas amistades: «AC/DC encontró una conexión real con sus fans, y para los hermanos Young ha sido algo primordial el poner a sus fans en primer lugar. Ese es el porqué mantienen el costo de sus tickets a bajo precio, cuando bandas de su misma categoría los ponen cada vez más caros. Musicalmente, encontraron una fórmula que funciona, y canalizaron su energía creativa en permanecer dentro de esos parámetros. Siguieron adelante aun en los tiempos difíciles de *Flick Of The Switch* y *Fly On The Wall*, y finalmente emergieron del otro lado del túnel mejores y más fuertes».



Pero dejaron un rastro de sangre en su ascenso.

Solo hay que ver el modo en que los Young descartaron a algunos miembros de la banda, productores, ingenieros, managers y a cualquiera que los haya rascado a contrapelo por la razón que fuese: Dave Evans, Mark Evans, Mutt Lange, Phil Rudd (ausente por primera vez durante una década después de una tremenda pelea con Malcolm por una cuestión personal durante la grabación de *Flick Of The Switch*), Chris Slade, Michael Browning, Ian Jeffery, Peter Mensch, Steve Leber, David Krebs, y un montón de otros, incluyendo un pequeño ejército de bajistas y baterías olvidados de los primeros días en Australia. Los nombres de Colin Burguess, Peter Clack, Larry Van Kriedt, Ron Carpenter, Paul Matters, Russell Coleman, Rob Bailey, Noel Taylor, y el fallecido Neil Smith, solo figuran en la historia de AC/DC como entradas en algún índice o en alguna trivia sobre la banda.

Cuando Smith murió en abril de 2013, ni siquiera ameritó una mención en el sitio web de AC/DC (veintinueve millones de «Me gusta» en Facebook al tiempo de escribir esto, y continúa subiendo).

El número de víctimas no fue siempre benéfico para los hermanos. Las pérdidas de Mensch, manager de AC/DC en la cúspide de su fama, y Lange, el mejor productor con el que la banda haya trabajado alguna vez, tuvieron consecuencias catastróficas que se proyectaron durante años en lo comercial y en lo artístico.

Me parece significativo que AC/DC insista con eso del cariño por los fans ya que ellos, a diferencia de algunos miembros de la banda, periodistas y managers, no hablan. No dicen que no. No hacen preguntas difíciles. Se tragan la publicidad. Compran el producto. No desafían la autoridad de los Young. Coincidentemente, los Young son tan hospitalarios con los intrusos como la tienda de un mongol. Como Mick Wall dice en su libro: «El nudo de la historia de AC/DC es que son más un clan que una banda». Aun cuando un cineasta norteamericano y superfanático de AC/DC llamado Kurt Squiers decidió hacer una efusiva película llamada *Beyond The Thunder*[13], que trató sobre la conexión entre los fans y su música, no quisieron participar en ella. Aquí hay una contradicción intrínseca en juego. Al momento de escribir esto, el documental, que se viene haciendo desde hace varios años, no fue editado. Squiers y su socio, Gregg Ferguson, esperan poder lograr una asociación con los managers de AC/DC, y así conseguir la bendición de la banda para poder lanzarlo a escala mundial.

Dave Evans describe un cuadro de insularidad: «Los Young siempre fueron muy unidos y recuerdo que George me contó que cuando estaba con The Easybeats eran millonarios en teoría, pero terminaron quebrados porque los managers los estafaron. Los hermanos cerraron filas, y ninguno de nosotros fue puesto en conocimiento de las reuniones secretas que ellos mantuvieron, las que no nos caían nada bien».

Anthony O'Grady, quien ha estado cantando a coro con los Young en la casa familiar que tienen en Burwood, en lo que describió como situaciones festivas tipo «Knees Up Mother Brown[14]», comparte esta visión: «Creo que la banda es representativa del clan Young. Me parece que no hay ninguna duda sobre que AC/DC representa a las tropas en la primera línea del frente para el clan Young; que Malcolm es el general de la banda y que Angus es el arma principal. Todo lo demás encaja en torno a eso».

Él vio esto de muy cerca, cuando en determinado momento le pidieron que saliera de la casa y se sentara en un auto junto con un Bon Scott al borde

del desmayo para «escuchar la lluvia torrencial golpeando el techo», mientras adentro discutían cuestiones de negocios con el por entonces manager del grupo, Michael Browning. O'Grady sentó a un borrachísimo Scott en posición vertical y le palmeaba la espalda cada vez que el legendario cantante parecía ahogarse. (Ojalá hubiese estado con él en ese Renault 5 en el sur de Londres en 1980).

Pero esta es una familia macerada en las reglas de las calles malas de Glasgow, impregnadas de rivalidades «Protestantes vs. Católicos». Una banda que comenzó tocando en ásperos pubs frente a multitudes de rufianes; que desde el inicio atrajo a un elemento callejero de clase baja.

John Swan, que vivía en un albergue para trabajadores temporarios en Adelaide cuando conoció a George y vio a The Easybeats cuando tocaron en la ciudad, explica la mentalidad de Glasgow: «Yo tengo la misma filosofía que ellos: si te metes conmigo, te lo devolveré. No importa cuándo. Te agarraré. Si me ganas hoy, vuelvo mañana. Esto nos viene de generaciones anteriores en Glasgow. Así te crían. De manera que lo traes contigo a este país y tiendes a vivir de este modo. En Australia, el chico típico que está en un grupo, viene de una familia bastante estable y tiene padres razonables que no piensan que este es católico, este otro protestante, y que deberían matarse el uno al otro. Pero si te metes con alguien de nuestra familia, sufrirás las consecuencias».

Otro oriundo de Glasgow, Derek Shulman, está sorprendido por la cantidad de tiempo que George lleva jugando un rol crucial en la toma de decisiones de la banda. Shulman tocó en su propio grupo, Gentle Giant[15], junto a sus hermanos Phil y Ray antes de convertirse en ejecutivo discográfico y lanzar al gigante comercial conocido como Bon Jovi en los estadios de Norteamérica.

«Cuando trabajé con los muchachos, entendí que ese vínculo fraternal era extremadamente cerrado», dice. «Al haber estado yo en un grupo con mis hermanos entendí que este lazo requiere confianza por parte de los tres hermanos. También por haber nacido en Escocia, supe instintivamente dónde, cómo y por qué los hermanos Young mantuvieron cierta distancia, tal como los Shulman lo hicieron en tiempos pasados. Su "clanitud" fue, intrínsicamente, una parte de reticencia escocesa, y otra parte de fraternidad provinciana».

Aun así, esa hermandad de clan, no impidió que Malcolm y Angus se pusieran de acuerdo para deshacerse de George como productor, después de que *Powerage* no funcionara como ellos esperaban, aun cuando lo hicieran

con su bendición. Mientras George pudiera manejar los hilos de la banda detrás del escenario, ese era un compromiso con el que todos podían vivir. No son nada más que gente práctica.



Pero todas esas intrigas son periféricas. Constituyen una tarea para los biógrafos de AC/DC o para la persona que escriba la inevitable biografía oficial de los Young. Que no es este libro, ni lo intenta ser. Su vida personal y su vida familiar son asuntos de ellos, aun cuando existen periodistas que no respeten su privacidad. Este es un libro, fundamentalmente, sobre el poder de su música y acerca de cómo construyeron a ese coloso que es AC/DC. Es una valoración sobre tres hermanos, cuyo viaje con los dos grupos de rock más grandes que hayan salido de Australia parece encaminarse hacia un final inevitable, con el anuncio que hicieron en abril de 2014 en su página de Facebook y en su sitio web, comunicando que Malcolm se «tomará un descanso de la banda debido a problemas de salud». Meses más tarde, ese descanso se tornó permanente. Sin embargo, su demencia no detuvo a AC/DC. Un nuevo álbum, *Rock Or Bust*; un nuevo guitarrista en la persona de Stevie Young; problemas para Phil Rudd, y otra gira mundial sugieren que hay mucho por venir en la historia de AC/DC.

The Youngs abarca casi medio siglo de composición. Noviembre de 2013 marcó el aniversario número cuarenta de la formación de AC/DC, y el mismo mes de 2014, el de los cincuenta años de The Easybeats.

Dos bandas que forman los cuernos del rock australiano.

1

The Easybeats

«Good Times» (1968)

Hizo falta una película sobre vampiros adolescentes y casi dos décadas para que «Good Times», el trueno impulsado por maracas de The Easybeats, irrumpiera en los rankings, alcanzando el puesto 2 en Australia, el 18 en Gran Bretaña y el 47 en Estados Unidos. La única otra canción de la banda que atravesó la barrera del Top 50 en los tres mercados fue «Friday On My Mind», y eso sucedió más o menos cuando se suponía: en 1967, no en 1987.

Nunca existió nada que explicara el éxito en el negocio de la música, especialmente en lo que concierne a la fortuna de The Easybeats, y este hecho lo confirmaba. La película era *The Lost Boys*, protagonizada por Kiefer Sutherland y dirigida por Joel Schumacher, y fácilmente lo mejor que tenía era «la canción australiana», un dueto entre Jimmy Barnes, antiguo vocalista del gigantesco grupo de pub cervecero Cold Chisel, y el desaparecido Michael Hutchence, secundados por sus cinco compañeros de INXS.

Con tres talentosos hermanos australianos a bordo (Andrew, Jon y Tim Farris), INXS se encaminaba a transformarse en un grupo de estadios con su álbum *Kick*, un megaplatino de 1987, mientras que Jimmy Barnes trabajaba duro para hacer lo propio con su disco homónimo y radial, *Jimmy Barnes*, una versión con nuevo envase de *For The Working Class Man*, álbum que había llegado al primer puesto en Australia.

Pero a diferencia de INXS, Barnes no había logrado despegar en Estados Unidos. Sin embargo, ahora, el aullador de Glasgow tenía en sus manos un exitazo accidental. Fue un hit que nadie que tuviera que ver con la grabación vio venir; «Good Times» fue un cover que se hizo para promocionar

Australian Made, una deficitaria serie de conciertos de verano en Australia ideada por el manager de Barnes, Mark Pope, y el de INXS, Chris Murphy, para demostrar que un festival local que presentara solo grupos australianos podía competir por la taquilla con las grandes giras internacionales.

Todo eso cambió cuando Ahmet Ertegün en persona se involucró, tal como lo hiciera con AC/DC a finales de los setenta. Junto a su hermano Nesuhi, el cosmopolita turco-americano cofundador de Atlantic Records se puso tardíamente detrás de AC/DC, aun cuando el segundo disco norteamericano de la banda, *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*, fuera rechazado por su propio Departamento de Artistas y Repertorio (A&R).

Ertegün escuchó por casualidad el cover de Barnes-INXS en febrero de 1987, y casi se desmaya: «Ya no se hacen más discos de rock de este tipo». En consecuencia, un remix de la canción, más suave y radial, fue incluido en la banda de sonido de *The Lost Boys*, que llegó a vender un millón de copias.

«Good Times» fue una elección astuta por parte de Pope y Murphy: un poderoso número en cuatro por cuatro que pedía a gritos por el sudor y la saliva de Barnes, pero que también brindaba la oportunidad de transformar a Hutchence, normalmente gastado y ligeramente suave, en una figura tan decidida y arrogante que parecía el fantasma de Jim Morrison o una nueva encarnación de Bon Scott. Mark Opitz, que produjo el simple, podía ver similitudes entre la fallecida cara visible de AC/DC, que en ese momento llevaba solo siete años muerto: «Al igual que Bon, Michael era un gitano de verdad. El cantante de una banda que no necesariamente se veía igual al resto del grupo».

Más allá de los dos impresionantes vocalistas, por entonces en la cumbre de sus poderes, y el nada malo grupo de músicos por detrás, la estrella de la canción era el agitado riff de guitarra. Sonaba familiar, casi como de AC/DC. Y por una buena razón, cuya pista la daba el misterioso crédito autoral. Esta reversión de una olvidada canción de The Easybeats, fue la primera vez que buena parte de la generación MTV a ambos lados del Atlántico escuchó algo compuesto por George Young, el Jor-El de AC/DC**[16]**.



Cuando se editó como simple en 1968, bajo el título «Gonna Have A Good Time» en Estados Unidos, la canción había sido grabada y producida un año atrás por el británico Glyn Johns; «Good Times» se hundió sin dejar rastros, ni siquiera los coros de Steve Marriott de Small Faces o el piano del habitual

sesionista de The Rolling Stones, Nicky Hopkins, que podrían haberle dado un poco de aire en los *charts*. El único cariño que la canción cosechó en Estados Unidos, fue el de una versión oscura pero absolutamente rockera y marcada por un órgano, editada en 1969 por un grupo de hermanas mormones de Utah, hasta ese entonces inmaculadas, llamado The Clingers, pulcra competencia para The Osmonds. Buscando romper con su imagen, reclutaron a Michael Lloyd y Kim Fowley como productores y la publicaron con el título americano.

«Michael y yo la descubrimos en un álbum de The Easybeats», decía Fowley, un notable compositor que trabajó para Kiss, Alice Cooper y Warren Zevon entre otros, quien luego creó, manejó y produjo a la mejor banda femenina de todos los tiempos, The Runaways, y que luego guiaría a Guns N' Roses antes de que explotaran en la escena rock de 1987 y murió en 2015. «Le hicimos escuchar la canción a The Clingers, la aprendieron y la grabamos».

Como muchas otras bandas, The Easybeats estaba muy adelantado a su tiempo. La avalancha de versiones de la canción (unas cuarenta y algo, y sigue sumando), llegaría en años posteriores. Antes de que comenzara el año 1970, el grupo ya se había separado, y «Friday On My Mind» fue su éxito más grande y también su perdición.

«Lo bueno de aquella versión de Easybeats son los coros agudos», dice Mark Opitz. «Marriott se encontraba en el estudio de al lado. Yo era un escolar cuando escuché "She's So Fine" de The Easybeats por la radio. Solo pensé: "¡A la mierda! ¿Qué es esto? Es genial, absolutamente brillante". Me quedé alucinado».

Doug Thaler, guitarrista y teclista de Ronnie Dio And The Prophets y posteriormente el primer representante de AC/DC en Estados Unidos, escuchó «Good Times» en 1967 cuando compartía cartel con The Easybeats en el norte del estado de Nueva York, en la gira itinerante *Gene Pitney Cavalcade Of Stars*. Thaler terminó grabando el tema de Vanda & Young, pero no pudo replicar bien su cadencia. «Tenía un gran ritmo», dice. «Me pareció gracioso que a veinte años de que The Easbybeats tocara esa canción todas las noches, alguien más tuviera un éxito con ella».

Ahora intoxicados chicos de Australia, Inglaterra y Estados Unidos vomitaban en los frentes de las casas, en los descansos de escaleras y en los médanos, mientras la canción sacudía las paredes de las casas en fiestas hogareñas, o sonaba en los autos estacionados en los sitios para toquetearse. «Good Times» era exactamente lo que su título sugería: el tipo de canción que

escuchabas un viernes o un sábado a la noche como paso previo antes de salir. Una canción sin culpa sobre sexo y bebida: exactamente la intención original que tenía en 1968.

Pero en aquel entonces no pudo resucitar la tóxica carrera de The Easybeats. Corría el rumor de que el uso de drogas (heroína, nada menos), por parte de uno de los miembros del grupo (y no era el cantante Stevie Wright), los estaba destrozando. Eso y el fracaso de la banda en componer otro hit del calibre de «Friday On My Mind», y el hecho de que a pesar de todo su éxito no podían juntar dos monedas, hirió profundamente a George Young. Se fue a Londres, maldiciendo en voz baja a los managers y a los estafadores de las discográficas, y se quedó por allí grabando y tocando con Harry Vanda y su hermano mayor Alex; luego retornó a Sidney en 1973 proveniente de una «borrachera creativa de cuatro años» que sus hermanos tapizados de granitos tuvieron la fortuna de absorber mediante ósmosis, y que daría el arranque al comienzo de AC/DC.

Parte del mejor trabajo de esta «borrachera», como el propio George la llamó, se encuentra en *Tales Of Old Grand-Daddy*, un álbum de 1973 de la Marcus Hook Roll Band, que comenzó en Londres con Alex y finalizó en Sidney con la ayuda de Malcolm y Angus. «Quick Reaction» y «Natural Man» están impregnadas del sonido de AC/DC. La línea de bajo y los *power chords*[17] de «Natural Man», especialmente, se copiarán casi nota por nota dos años después en «Live Wire», de *TNT*.

Martin Cerf, analizando «Natural Man» en 1973 para la revista de Los Angeles, *Phonograph Record Magazine*, cuando era apenas una importación del sello inglés Regal Zonophone, la describió perfectamente como una progresión natural de «Good Times», y divisó la revolución que se venía cuando nadie más lo hizo, en particular un montón de sellos de Estados Unidos que no sabían qué hacer con Marcus Hook.

«Si puedes imaginar cómo hubieran sonado The Easybeats cuatro años después, si no se hubiesen separado, entonces sabes de que se trata “Natural Man”», alabó la canción. «Tiene un tambor que hace llorar a los altavoces. Tiene letras de protesta. Te demanda que bailes. Tiene armonías beatlescas. Tiene el mejor riff desde “Long Cool Woman In A Black Dress” de The Hollies y “Heaven Knows” de The Grass Roots, y un gancho que, bien, ahora entiendo la razón del nombre de la banda[18]».

A propósito, Marcus Hook es un pueblo en las afueras de Filadelfia.

John Tait declaró en *Vanda & Young: Inside Australia’s Hit Factory*: «El disco es puro rock potente; un prototipo para lo que sería el sonido de fábrica

de AC/DC».



En *Why AC/DC Matters*, Anthony Bozza escribe que no hay nada en el catálogo de The Easybeats, «que roce la musicalidad de "Friday On My Mind". Es su tema más innovador, y el único relevante en torno a una discusión sobre AC/DC». Lo que es absolutamente erróneo y no hace más que subrayar lo poco que saben los críticos estadounidenses sobre la música de The Easybeats, que dejando de lado a AC/DC es la banda australiana más importante de todos los tiempos.

Erróneo porque otras tres canciones («Sorry» de 1966, «Good Times» de 1968 y, especialmente, «St. Louis» de 1969) establecieron los parámetros y marcaron las pautas para el camino musical de AC/DC. Se puede escuchar a AC/DC en todas las canciones mediante la guitarra rítmica de George, el violento golpe de una garra sobre las cuerdas. Los mismos riffs que se convirtieron en el sonido de fábrica de Malcolm Young y la cuna de todo lo que hace AC/DC.

El sitio web australiano *Milesago* se refiere al «gancho asesino» en «Sorry» como emblemático de «la innovadora (y muy copiada) técnica de guitarra de George, por la cual desliza la púa a través de las cuerdas silenciadas con la mano para generar un sorprendente efecto percusivo», mientras que «St. Louis», el último simple de The Easybeats, que arañó el Billboard Hot 100 en los Estados Unidos, es una «señal inconfundible de la dirección que AC/DC tomaría años más tarde».

«Me enojó mucho que no anduviera bien en los rankings», dice Ray Singer, que produjo el simple. El riff de «St. Louis», un tema que le hace buena compañía a «Good Times», era tan contagioso que llamó la atención de Berry Gordy Jr., el creador de Motown Records. «Al año siguiente viajé a Estados Unidos con mi por ese entonces socio Simon Napier-Bell (futuro manager de Marc Bolan y de Wham!). Nos invitaron a Motown, que todavía tenía sede en Detroit en aquellos días, y nos presentaron a Berry, que había lanzado un sello subsidiario llamado Rare Earth Records. Estaban editando rock blanco, algo significativo para un sello de música negra como Motown. Y uno de sus primeros lanzamientos fue "St. Louis"».

Stevie Wright, que vivió por un tiempo con los Young, recuerda el domicilio de 4 Burleigh Street, como un hervidero creativo.

«Recuerdo haber visto a Angus practicando y pensar: “Mi Dios, es dedicado. Algún día será un gran guitarrista”. Y vaya si lo es. Ellos (Malcolm y Angus) comenzaron pronto, mientras The Easybeats perseguían chicas y bebían. Pensé que a los Young les iba a ir bien, pero no sabía que tanto».

«Nunca la pasé tan bien como cuando vivía con ellos. Me echaron a perder. No pasó mucho tiempo después de conocer a George que yo ya estaba en Burwood componiendo canciones con él. Un día estaba muy cansado como para irme a casa y George me dijo “Quédate”, y nunca me fui. George fue el primero en inventar el *chooga chooga chooga chooga choo*. Eso estaba en “Sorry”. Desde entonces, ha habido muchos imitadores. The Easybeats fuimos una banda tanto de rock como de pop. Estoy realmente orgulloso de que AC/DC haya continuado la tarea que nosotros iniciamos».

El productor estadounidense Shel Talmy, el hombre que estuvo por detrás de «My Generation» de The Who, «You Really Got Me» de The Kinks y «Friday On My Mind» de The Easybeats, coincide: «Siempre consideré a The Easybeats como una banda de rock y no de pop, por todas las connotaciones negativas que el término trae consigo. Y con todas esas conexiones (por los Young), escucho algo de The Easybeats en AC/DC».

Pero ese era un sonido que tenía sus raíces mucho más atrás en el tiempo: en la música de Chuck Berry y la pianista Winifred Atwell[19].

«Lo dije durante mucho tiempo y hubo gente que me lo ha dicho por años: AC/DC consiguió nuestra receta y se quedó con ella», dice el primer batería de The Easybeats, Snowy Fleet. «Ellos provienen de ese ritmo básico de boogie de doce compases, y alrededor de él trabajan. Y no se desvían».

El enigmático productor Glyn Johns, renombrado por su trabajo con The Faces, The Who, Eagles y Eric Clapton, no quiso explayarse sobre «Good Times» para este libro, con la excusa de que no recuerda nada de las sesiones de 1967 que terminaron en el álbum *Vigil*, de 1968, y solo ofreció esto: «The Easybeats fue una gran banda y disfruté enormemente las sesiones que hice con ellos. “Friday On My Mind” fue, con facilidad, la mejor canción que les produje».

Pero Shel Talmy, que es quien obtuvo el crédito de productor (Johns fue su ingeniero de sonido) por esa canción inmortal, es más generoso: «The Easybeats fueron muy importantes y deberían haber obtenido más reconocimiento por su contribución y una posición mucho más alta. Cuando

hicimos “Friday On My Mind”, supe que tenía un encanto natural y que iba a ser un éxito instantáneo».

Sin embargo, no tiene nada bueno para decir sobre el dueño de Alberts, Ted Albert, y de hecho lo culpa por plantar las semillas de la disolución de The Easybeats. De acuerdo con Talmy, la idea de que hubo un distanciamiento entre la banda y él por la dirección musical a tomar (que se desprende de *Hard Road*, la biografía de Stevie Wright escrita por Glenn Goldsmith), es una mierda. Fue por dinero.

«Espero que Ted Albert haya llevado protector solar consigo. Va a necesitarlo a donde fue», dice. «Yo era joven, ingenuo y lo suficientemente estúpido como para creer que la persona con la que estaba tratando era honesta y confiable. No lo era, como descubrí para mi disgusto. Desafortunadamente, firmé un contrato para producir a The Easybeats directamente con Ted, uno de los errores más grandes que cometí, y que jamás volvería a cometer, más allá de que la mayoría de las personas con las que trabajé no eran como Ted; pero segurísimo que estropeó mi actitud en lo que refiere a confiar en supuestos managers o cualquier otro ser que tuviera por objeto representar a una banda».

«Ted me jodió. Se negó a pagarme y jamás recibí ni un penique de las regalías que me correspondían por “Friday On My Mind” o cualquiera de los otros temas que produje. El hecho de que él se volviera a Australia (desde Inglaterra), hizo financieramente inviable que pudiera demandarlo a él o a su compañía, y además yo sabía lo poderoso que era allá, y comprendí que mis chances de tener éxito eran mínimas, entonces preferí no gastar una fortuna en probar que estaba en lo cierto».

«Ted pudo salirse con la suya porque, como correctamente dedujo, yo no podía afrontar el gasto de intentar cobrar lo que se me debía en el otro lado del mundo. La historia estuvo de su lado, como con un montón de basuras como Allen Klein (contador de The Beatles y The Rolling Stones), Morris Levy y Don Arden (manager de Small Faces), que también pudieron salirse con la suya».

«Supongo que lo hizo por sus enormes celos y su ego gigantesco, porque cuando vino a Londres y comenzó a producir a The Easybeats, United Artists, la compañía grabadora, le pidió que parase porque era malísimo: por eso me llamaron a mí. Así que el hecho de que yo haya producido un éxito internacional al primer intento y de la nada, debe haber constituido un impacto muy negativo para su ego. Esa es mi interpretación de psicología pop».

«Una vez que estiró la pata (en 1990), ninguno de sus asociados dio un paso al frente para decir: “Vamos a arreglar esto”. Mike Vaughan (el manager de The Easybeats) era un chiflado que no fue de ayuda, porque estaba más interesado en cubrirse el culo. El asunto es que mucho de mi dinero está retenido en Australia por Alberts, y espero que se les atragante, ya que ninguno de los herederos ha tenido la decencia de rectificar una falta ultrajante».

Es un estallido extraordinario y coloca a la historia de The Easybeats y el rock australiano bajo una nueva luz. Además, colisiona con la reverencia que la industria discográfica australiana le brinda a Ted Albert.

El antiguo vicepresidente de A&R de Albert Productions, Chris Gilbey, dice: «Siempre creí que Ted era un caballero de verdad en sus negocios. En todo caso, muy generoso y proclive a los tratos de palabra».

Pero Talmy no expresa un sentir aislado entre las personas con las que hablé para este libro (Alberts no concita una alta estima universal), y da lugar a una pregunta que pide a gritos ser respondida: ¿Ted Albert puso en marcha el final de The Easybeats, e involuntariamente creó la atmósfera incendiaria, de nosotros-contra-el-mundo que daría lugar a AC/DC?



¿Cómo fue que George Young, un multiinstrumentista escocés-australiano que podía atravesar barreras musicales y sociales de tal manera que una de sus canciones fue elegida por el fundador de Motown, no obtuvo el reconocimiento ni el éxito material que merecía cuando era un jovencito?

«Puedes poner cualquier instrumento enfrente de George, que es un tipo con un grado tal de resolución, que lo estará tocando en media hora», dice Mark Opitz.

Mark Evans se sintió igualmente cautivado por el talento de George. Su propio modo de tocar el bajo no se podría comparar con el del productor de AC/DC: «Son el día y la noche. Así como George puede tocar derecho, también es capaz de hacer algo con muchas notas. Lo que es algo que uno no relacionaría con el estilo de AC/DC. En el simple “High Voltage”, es George el que toca. Si lo escuchas, tiene muchas notas. Se parece un poco a como tocaba Ronnie Lane en The Small Faces, muy sinuoso y con muchas notas, pero siempre elige líneas de bajo grandiosas. Mi estilo se basa en lo que él me inculcó».

George no era solamente versátil y talentoso. También era hábil.

Anthony O'Grady recuerda una extraña historia sobre Bon Scott que también involucra a George: al comienzo de la carrera discográfica de AC/DC, Scott había grabado la voz de un tema y se fue de gira con la banda por unas semanas, solo para volver a Alberts para escuchar el producto terminado y descubrir que George le había agregado letras a unas canciones que ya estaban grabadas.

«Y Bon dice (haciendo su mejor imitación): "¿Sabes qué? Cambiaron algunas letras… y realmente quedaron muy bien". Y yo le digo: "Bon, eso quiere decir que vas a tener que volver a grabar la voz". Y me responde: "Seee". Lo tomé como que Bon quiso decirme que George lo iba a reemplazar».

¿Y cómo iba a hacerlo?

«Poncharlo no es problema. Es la imitación. Bon quería decir que George podía cantar exactamente como él».

Mark Gable dice: «La primera vez que escuché a The Easybeats, me quedé asombrado con su nivel compositivo; George era, en gran parte, el responsable por el material. Supe desde chico que este tipo tenía clase mundial y que si The Easybeats hubieran provenido de Inglaterra, hubiesen sido mucho más exitosos de lo que fueron. La absoluta comprensión que tienen los Young sobre el pop, el blues, el soul y el rock, no tiene comparación. Recuerdo en una ocasión haberme sentado a tocar unas canciones con George, que tocaba el bajo, y fue sin lugar a dudas uno de los momentos más mágicos de mi vida. Los tres tienen *swing*, saben cuándo tomarse su tiempo y cuándo darle una paliza al instrumento».

Ciertamente, «George era igual de talentoso que John Lennon», de acuerdo con Snowy Fleet, inmigrante de Liverpool, pero no tuvo la misma exposición porque era australiano. Al igual que los Young, Fleet proviene de una gran familia: seis hermanas, cuatro hermanos. Conoció a George en el Hotel Villawood para inmigrantes en Sidney.

«La conexión fue inmediata; él estaba ahí. George siempre fue un tipo muy profundo, un muchacho agradable. Siempre fue tranquilo, solitario, tímido, pero también una pequeña bola de fuego. No me di cuenta de lo talentoso que era hasta hace poco. Escribió unas trescientas canciones. Malcolm solía decirme: "George es un beatle frustrado"».

Fleet no ve a George desde 1986, cuando The Easybeats se reunió para hacer una gira retorno. Pero ya en los sesenta, George era reacio a la publicidad; Fleet y Stevie Wright eran los que iban a las entrevistas en la radio. Desde entonces, más o menos se cerró por completo.

«En estos días, George es una especie de "ángel"», dice Opitz. «Los Young hicieron mucho dinero y lo que a George le gusta es buscar proyectos que necesiten financiación, aparecer de la nada y ayudar con los fondos como un socio silencioso. Creo que vive mucho en Sidney y en Londres».

«Cuando estábamos mezclando "Love Is In The Air[20]", Harry y George me dijeron cuánto odiaban el proceso de mezcla. Básicamente, odiaban la música. Estaban hartos. Yo no lo podía creer. Y me dijeron: "Algún día lo entenderás"».

«Creo que fue significativo que cuando Alberts celebró su fiesta de cumpleaños número cien (al momento en que AC/DC se encontraba en Sidney), George no fuera. AC/DC no fue. Yo no fui. No me invitaron. Eso probablemente diga mucho sobre lo que pensaban, aun cuando Alberts continúa siendo su compañía de derechos editoriales. Pero con los Young no se jode. La fiesta se hizo como para sacarse fotos para prensa y no con la idea de una verdadera reunión familiar, que es como debería haberse hecho, porque Alberts siempre fue una compañía familiar desde el primer día. Siempre se sentía eso cuando uno estaba ahí. Era nosotros contra el mundo».

Una mentalidad que George llevó directamente a AC/DC.



Mark Opitz obtuvo un bonito dividendo cuando Ahmet Ertegün tomó la decisión ejecutiva de poner «Good Times» en la banda de sonido de *The Lost Boys*. La primera vez que recibió de Atlantic un cheque por regalías, encontró más ceros de los que esperaba. Aún hoy recibe pagos. Visitó los cuarteles generales de la compañía en Nueva York, para ser «tratado como si fuera de la puta realeza», y le ofrecieron toda clase de proyectos, como un bálsamo por haber rechazado *Apetite For Destruction* de Guns N' Roses, algo de lo que se arrepintió por mucho tiempo.

La canción puso a prueba las relaciones entre INXS y Jimmy Barnes, que cerraron un trato para dividir las regalías mitad y mitad (50 % para Barnes, 50 % para INXS con sus seis miembros) en Australia, pensando que «Good Times» solo iba a editarse allí. Pero cuando Ertegün se volvió loco con el tema, ese arreglo equitativo se volvió absurdo. Esto era, recordemos, 1987. INXS, que había llegado al primer puesto con «Need You Tonight», era enorme en Estados Unidos. Barnes ni siquiera aparecía en el radar.

En la biografía autorizada de Barnes, *Too Much Ain't Enough*, hay una mención breve y críptica sobre el regateo detrás de bambalinas por las

regalías: «Hubo negociaciones difíciles que tuvieron lugar cuando un tema hecho por diversión llegó al ámbito internacional».

«Eso no terminó bien», se ríe Mark Pope, que fue manager de Barnes entre 1984 y 1987. «Esos cuatro años de ser su manager, fueron los *ocho* más interesantes de mi vida».

Aunque lo más extraordinario sobre este resucitado y reenergizado clásico de The Easybeats, es que casi no se materializa, incluso antes que Ertegün lo escuchara.

«INXS quería hacer "Turn Up Your Radio" de The Masters Apprentices, que no era una mala canción, y que fuimos a grabar a Rhinoceros Studios», cuenta Opitz. «Jimmy y yo vivíamos en Bowral (en Southern Highlands, fuera de Sydney). Recuerdo que la noche anterior vino Mark Pope y consiguió que Glenn A. Baker (historiador del rock australiano) nos eligiera unas cuantas canciones para escuchar. Lógicamente, siendo Baker un adulador de The Easybeats, tenía un montón de sus temas en la lista».

Cuando Pope escuchó «Good Times», supo que ni siquiera había que pensarlo. «Me dije: "¡Es una canción matadora! Excepcional". Evocaba la esencia de lo que era *Australian Made*. Nada serio, una canción de puta celebración. Había algo en "Good Times" muy llamativo».

«Para el momento en que llegamos al estudio», continúa Opitz, «ahí estaban INXS con Jim Keays de The Masters Apprentice, entonces el productor y yo pedimos una reunión de ambos bandos y yo dije: "Deberíamos hacer "Good Times"; "Turn Up Your Radio" es una buena canción pero un tanto complicada. No fluye tan bien como "Good Times". Y buenos momentos[21] es lo que necesitamos en esta maldita cosa"».

«Mark, Jimmy y yo sentíamos que era una mejor canción. Pudimos convencer a Michael muy rápidamente. Y una vez que tuvimos a Hutch, el resto lo siguió. Jim Keays estuvo sentado fuera durante horas y finalmente se fue a casa. Yo tuve la desafortunada tarea de decirle que no haríamos su canción. Que le daríamos una oportunidad si cambiábamos de opinión, pero no lo hicimos».

Lo que Opitz aprendió con *Powerage*, lo utilizó para trabajar en «Good Times».

«No había perdido la ideología de Vanda & Young. El sentimiento y el ritmo son muy importantes para mí. Usé montones de guitarras acústicas, haciéndolas mierda, guitarras acústicas distorsionadas (chunka chunk chunk), y todavía las pongo sin las voces de Jimmy y Michael, todo el tiempo, solo

para escucharlas. La manera en que Jon Farris sale de ese redoble en la primera estrofa, es completamente increíble».

Aunque para Opitz, INXS y Barnes el mejor resultado, más allá de hacer un disco estupendo y recoger el dinero que emanaría por regalías, fue conseguir el visto bueno del mismísimo George Young, ampliamente conocido por su cara de póker.

«En ese momento yo estaba grabando *Blow Your Cool* de Hoodoo Gurus en Alberts, y con gran temor e inquietud llevé un acetato la mañana anterior al comienzo de las sesiones para ponérselo a George y Harry», recuerda Opitz. «En el pasado ya les había hecho escuchar las versiones de David Bowie o Rod Stewart o la versión de quien fuere que hubiese interpretado un tema de The Easybeats, y siempre lo mismo: "Nah, eso es basura, basura, basura. Es una cagada. Es una puta mierda". Así que les llevé mi versión y ellos estaban sentados en la oficina de Fifa Riccobono y me saludaron: "Buen día, amigo". Y yo me comporto muy vergonzoso. Entonces ellos se recuestan en sus asientos, me miran, y me preguntan: "Ok, ¿qué quieres?" Les dije: "Tengo esta versión de INXS y Jimmy Barnes". Se las hice escuchar a Harry y George, me senté a su lado, y como si no estuvieran impresionados, hicieron: "Mmmm". Y dije: "Les dejo mi copia". A las ocho de esa noche, estaba sobregrabando una guitarra con mi ingeniero, Allan Wright, y por la puerta del estudio aparece un George muy borracho. Nunca había visto a George ebrio, jamás en mi vida. Pasa por delante de Allan y me empuja la cara con su mano: "Quiero darte un apretón de manos. Es la mejor puta grabación de cualquiera de nuestros covers. ¡De todos los tiempos!"».



Casi cincuenta años después de haber grabado la voz original para el tema de The Easybeats, Stevie Wright permanece perplejo.

«Me gusta nuestra versión», resopla; su voz y su cuerpo, y quizás su mente también, pagan un alto precio por todos los años de adicción a la heroína y al alcohol. «Pero ahora se convirtió en un estándar del rock and roll. Si no puedes cortar dientes con eso, no deberías tocar rock and roll».

Ahmet Ertegün murió. Mark Opitz continúa produciendo música, recibe cheques por correo, pero sus mejores días han quedado atrás. Jimmy Barnes sigue cantando pero su voz ha menguado. INXS, la banda más grande salida de Australia después de AC/DC, no existe más, después de tomar la decisión de terminar con la banda a fines de 2012 tras fallar notablemente en grabar

rápidamente un disco con nuevas canciones y con un nuevo cantante, tras el inesperado fallecimiento de su carismático líder.

George Young, por supuesto, se aseguró de que a sus hermanos no les sucediera lo mismo. Como siempre, se pasó de listo.

2

Stevie Wright

«Evie» (1974)

Los Young tienen una mala fama que proviene de gente que entró en su órbita. Nadie lo niega. Pero si quieres un ejemplo de lo comprensivos y altruistas que pueden ser, no hay que buscar más allá de lo que George hizo por dos miembros de su banda que luchaban con tragedias personales.

El primer receptor de la amabilidad de George fue Harry Vanda. En 1966, cuando apenas tenía veinte años, recién casado y padre de un niño, regresó a su casa y descubrió que su joven esposa, Pamela, había tenido una sobredosis con pastillas para dormir.

«La mujer de Harry se suicidó la noche anterior a que The Easybeats saliera de gira por primera vez por Inglaterra», dice Mark Opitz. «Y George le puso el brazo sobre el hombro y le dijo: "No te preocupes, hijo, estás conmigo". Y así ha sido siempre. Desde ese día, George mantuvo su brazo sobre el hombro de Harry en todo momento. Y eso no quiere decir que Harry no sea una parte valiosa de su sociedad. Me gusta pensar que George es el corazón y Harry el alma de esa situación».

El segundo fue su antiguo compañero de composición, Stevie Wright, quien ocultando una adicción a las drogas y un mal momento en su carrera tras la separación de The Easybeats (llegó al punto de tener que vender ropa para hombre), recibió probablemente la mejor canción en la que Vanda & Young hayan trabajado alguna vez: la épica «Evie», una canción con tres partes, once minutos y ocho segundos. Fue compuesta (de acuerdo con la leyenda) para Ivette, la hija de George, y Chris Gilbey confirma que es verdad: «En el momento, George dijo algo sobre que "Evie" fue inspirada por

su hija, sí. Pero tiendo a pensar que tiene más que ver con el hecho de conectar un nombre de dos sílabas, con una gran idea para una canción».

En una entrevista con *The Age* en 2004, Harry Vanda no quiso avanzar sobre su significado: «A lo largo de los años, todo el mundo se la pasó preguntándonos sobre qué trata la canción; nunca respondimos, y no vamos a hacerlo ahora».

De todos modos, se trató de una canción que no tenía intención de ser tan larga. Originalmente, cobró vida en la forma de tres temas separados, pero en el estudio se transformó orgánicamente en una sola canción.

Al igual que «Good Times», «Evie» fue un hit por accidente. Pero fue mucho más significativo en el contexto de la carrera compositiva de Young & Vanda, que le ofrecieron la canción a su viejo compañero de banda, bajo la mirada benevolente de Ted Albert. Su gesto desinteresado, ayudó a reparar cierta herida que se produjo cuando Wright se sintió excluido del núcleo compositivo de The Easybeats, en el momento en que George eligió a Vanda como su socio creativo.

Opitz dice que fue la canción donde «George y Harry realmente estiraron sus piernas». Doug Thaler piensa que es «increíble, una pieza compositiva fenomenal». Shel Talmy dice que «es muy evocativa de cosas que yo hice con The Who o The Kinks», mientras Snowy Fleet afirma que la canción lo conmueve tanto, que siente «un nudo en la garganta» cada vez que la escucha.

«Es una canción estupenda», dice Wright, confirmando que es la canción de la cual se siente más orgulloso pero, al mismo tiempo, nunca estuvo del todo convencido con la Parte II de la misma, más lenta.

«Dije: “George, van a pensar que soy Engelbert Humperdinck[22] o algo por el estilo”. Pero, como siempre, yo no estaba en lo cierto».

Tan equivocado estaba Wright que la canción llegó al primer puesto en Australia, se quedó allí seis semanas, y permaneció en los rankings durante medio año.



En 1974, los extravagantes Queen estaban comenzando a ser grandes. Óperas como *Jesus Christ Superstar* (una producción local en la que Wright fue protagonista), *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* de David Bowie, *Berlin* de Lou Reed, y *Quadrophenia* de The Who, eran furor. El álbum que significó el regreso de Wright, *Hard Road*, con seis composiciones propias y tres de Vanda & Young, requirió ambición y una

gran visión. «Evie» sería una canción que iba a dejar en claro que Australia podía componer sagas de rock del mejor nivel.

Y fue un capítulo crucial en la historia de AC/DC, con un joven Malcolm Young, no muy lejos de su adolescencia, que contribuyó con el solo de la rockera Parte I.

«Ahí comenzó la cosa», dice Opitz, «con la confianza de Malcolm en crecimiento (al ser mayor que Angus) y con George como mentor: el exitoso hermano mayor. Malcolm quería estar en una banda de rock. Creo que hay que tener en cuenta ese proceso madurativo».

La influencia de Wright, se extendería hacia Bon Scott. El símbolo de AC/DC lo admitió hacia el año 1978: «The Easybeats fue la última banda de rock que realmente me gustó. Nosotros retomamos desde donde ellos dejaron».

De acuerdo con Wright, dos años más tarde le propusieron por segunda vez que fuera el cantante de AC/DC.

«Me propusieron unirme a AC/DC tras la muerte de Bon Scott. Contesté: "No, no puedo hacerlo. No tengo el rango que tenía Bon. Y no creo que pueda cambiar la voz". Eso fue lo que pasó. George me lo propuso. Había un café en la esquina de King Cross (en Sidney), me llevó ahí porque ellos estaban tocando en un bar de mala fama. Y me dijo: "Te voy a decir algo". Así que me senté, y continuó: "Dime que no si quieres, sabes que lo entenderé por completo". Y le dije: "Bueno, pregúntame". Y me hizo la propuesta. Yo le respondí: "¿Te sientes bien?". Pero por razones que tenían que ver con la tonalidad, rechacé el ofrecimiento. Yo estaba muy lejos del rango de Bon».

En la superficie, la historia parece dudosa. AC/DC no tocaba en ningún lugar de mala muerte en 1980. Sí tuvieron una residencia en el Hampton Court Hotel en Bayswater Road a comienzos de 1974. Es probable que a Wright se le hayan mezclado los recuerdos.

«Eso aconteció a comienzos de los setenta», explica el biógrafo de Wright, Glenn Goldsmith. «Eso fue antes de que Bon entrara a la banda, y estaban buscando un reemplazo para el cantante original. AC/DC tenía un show en King Cross».

En 1979, Wright estaba limpio pero todavía recuperándose de su adicción a la heroína. La aversión de AC/DC hacia las drogas duras es bien conocida y a Wright lo sorprendieron consumiendo heroína en el estudio durante la grabación de su álbum de 1975, *Black Eyed Bruiser*. Su regreso terminó tan rápido como había comenzado.

«Ese fue el fin de la carrera discográfica de Wright con Alberts», escribió Jane Albert en *House Of Hits: The Great Untold Story of Australia's First Family of Music*. «(Ted) Albert, (George) Young y Vanda sabían que no tenía sentido seguir adelante si la heroína estaba de por medio. Hicieron la vista gorda con las otras adicciones de Wright, pero la heroína era una cuestión completamente distinta».

Y así fue también para Angus y Malcolm.

En *Highway To Hell*, Clinton cuenta la historia acerca de la sobredosis de heroína que tuvo Scott, en compañía de las hermanas Judy and Christine King en Melbourne, año 1975. Mike Wall la refrita en su biografía de AC/DC de 2012, con una licencia descriptiva más allá de lo necesario. Michael Browning, el antiguo manager de AC/DC, le cuenta a Wall: «Para mí es una novedad de que se tratara de heroína; los hermanos pasaron por la caída de Wright, que se enganchó con la heroína, por lo que es algo inadmisible». Sin embargo, ningún miembro actual o anterior de AC/DC confirmó la historia o que se tratase de heroína. Hasta ahora.

«Fue un poco más adelante cuando yo me di cuenta», dice Mark Evans. «Estábamos en Canberra, tocando en The Harmony Club, un patio cervecero alemán. Recuerdo haberme sentado en la cama cuando volví al hotel; el logo era el del Banjo Paterson Motor Inn, un logo verde esmeralda. Me acuerdo que me puse a mirarlo y que le dije a Phil (Rudd): "¿Y qué va a pasar ahora?". En ese punto, todavía algunas dudas sobre Bon. Había tenido un problema o una sobredosis muy al comienzo. Fue solo un coqueteo… Bon había tomado una muy mala decisión. Fue solo *una* mala decisión».

«No es algo que me resulte particularmente cómodo para hablar, debo serte honesto. Pero por lo que me hicieron creer y lo que yo también creí, fue solo un incidente muy, muy aislado. Nunca tuve la evidencia de algo que remotamente tuviera que ver con drogas pesadas (cuando yo estaba en AC/DC). Recuerdo cuando sucedió. Fue una cosa muy interna. Eso fue todo».

Pero Evans confirma algo más impactante: que por la sobredosis se habló de echar a Scott de la banda, aun antes de que llegaran a Estados Unidos.

Es algo que expresó en términos vagos en el libro de Walker en 1994: «Creo que (Angus y Malcolm) lo veían como descartable en última instancia. En retrospectiva, parece absurdo, pero en el momento siempre estaba en la línea de fuego. Y existían muchas presiones, principalmente por parte de George y las compañías grabadoras. Me parece que dentro de ese terreno, hubo una cierta reescritura sobre lo que sentían hacia el tipo. No, eso es erróneo: lo que sentían profesionalmente por él. Porque no había modo de que

estuvieses más de treinta segundos en una habitación con Bon y no te sintieras completamente encantado. Era cautivante, caballeroso, pero también tenía un lado duro, y era gracioso».

Casi veinte años más tarde, Evans es más franco.

«Hubo un momento de locura. Es todo lo que puedo decir. Hubo inquietud. Tengo que poner esto en perspectiva: en cualquier decisión de ese tipo, yo no tenía la más puta influencia. Era algo que se filtraba a través de la banda: que las cosas no se veían bien (para Bon). Se llegó a mencionar a otro cantante. Pero no se llegó a ese punto».

¿Qué decían los Young?

«No había mucho que decir en ese momento. Era (más bien como): "Quizás vaya a haber cambios"».

Entonces, cuando hablas de la sobredosis de Bon, quieres decir heroína.

«Sí».



¿Puede Wright haber sido ese cambio del cual Evans hablaba? Es una intrigante posibilidad. Pero existen otros factores a considerar en la afirmación de Wright, acerca de que le ofrecieron reemplazar a Scott, sin tener en cuenta que su recuerdo de los acontecimientos pueda estar desordenado por los años de abuso de drogas, terapias de sueño y alcoholismo.

A los integrantes de AC/DC les gustaba quedarse en el Hyatt Kingsgate, en Kings Cross, sobre el letrero de Coca-Cola. Wright sorprendería a la audiencia del *2SM Concert Of The Decade* en el Sydney Opera House en noviembre de 1979, meses antes de la muerte de Scott. De acuerdo con fuentes confiables, Wright había estado limpio durante dos años hasta la fecha del concierto, salía a correr por la mañana y no se acercaba a la heroína; lo contrario de lo que declara la biografía de Wall sobre que «estaba en el medio de una total adicción a la heroína». De acuerdo con Goldsmith, Alberts le ofreció un trabajo como manager de producción y comenzó el mismo día en que Scott murió: el 19 de febrero de 1980. Es también muy sabido que Ian «Molly» Meldrum salió en *Countdown* por ABC-TV candidateando a Wright como reemplazo de Scott.

Pero Alberts niega categóricamente haber puesto en marcha tal movida: «No sabemos de dónde sacó eso. No hay ninguna verdad en ese rumor. Stevie tenía su trabajo que hacer, y AC/DC hacía el de ellos». Adicionalmente, en el

libro de Goldsmith, quien comparte el crédito por la autoría con Wright, no hay ninguna alusión al ofrecimiento. En efecto, Goldsmith escribe: «Stevie nunca estuvo en esa operación, y la idea jamás se le cruzó por la mente. Bon tenía voz de tenor alto, y la de Stevie es de barítono alto. El estilo vocal del tema “Black Eyed Bruiser”, era muy AC/DC, pero Stevie no hubiera podido mantenerlo toda la noche».

Le pregunto a Goldsmith si fue posible que fuese tenido en cuenta como vocalista para AC/DC en 1980.

«Si esa es la transcripción (de la entrevista), él claramente mezcla las dos historias», contesta. «¿Puedes imaginarte a AC/DC tocando en un club de mala muerte después de la muerte de Bon Scott?».

Mark Evans también es reacio a darle algún crédito a la versión: «No estoy seguro de eso. En ese punto, George no habría tenido el poder como para ofrecerle el puesto».

Igual que Chris Gilbey: «Yo sospecharía que esto no es verdad. George realmente despreciaba (y con justa razón) las drogas. Las drogas provocaron la separación de The Easybeats, según se dice. Fueron la ruina para Stevie. No hay adicto en el que se pueda confiar, y Stevie era un adicto. Por lo que no puedo imaginar a George haciendo otra cosa con Stevie que sostener una conversación agradable».

Del mismo modo, Rob Riley no tiene dudas de que «Bon tomó algunas de sus características de actuación de Stevie», aunque el mismísimo Wright, mostrando su humor característico aún con su mala salud, demuele esa idea.

«Mucha gente ha dicho eso», dice. «Lo encuentro difícil de creer porque él era tan bueno que yo lo admiraba. Es gracioso porque yo le robaba mucho de su estilo».



En estos días, John Proud, batería de sesión para la Marcus Roll Hook Band, Stevie Wright y AC/DC, vive en Lismore, en la costa norte de New South Gales, y manufactura, artesanalmente, sólidos redoblantes de madera y sets de batería para ganarse el sustento. No recibe muchos llamados que tengan relación con el tiempo que pasó junto a AC/DC, aunque tenga un ligero parecido a Phil Rudd.

Más conocido por su trabajo de jazz-fusion con Crossfire, Proud captó el interés de los Young mientras hacía una residencia con un grupo que hacía «un rock semiacústico, tipo Eagles» en un restaurante oriental en North

Sidney, donde fue detectado por George Young. Tres o cuatro meses más tarde, Proud recibió un llamado de George donde le proponía tocar en las sesiones de la Marcus Roll Hook Band en EMI Studios, que derivaron en *Tales Of Old Grand-Daddy*. Recién escuchó el disco por primera vez en el año 2011.

«Nunca tuve una copia», dice. «Creo que tampoco tengo ningún crédito en el álbum. Vi una copia usada en la disquería Ashwood de Sidney muchos años atrás, y como un estúpido no lo compré. Un amigo lo bajó de Internet, me hizo una copia, lo escuché y dije: "¡A la mierda! Esto es muy bueno". Después de treinta años, porque nunca escuché los temas terminados ni tampoco lo escuché sonar en la radio, fue una sorpresa muy agradable».

Fue en esas sesiones de grabación cuando Proud recibió la invitación de Malcolm Young para unirse a AC/DC. Proud recuerda a un travieso temible.

«Era un poco matoncito, un mocoso callejero. No querrías tomarte unos tragos con él y después decir la palabra incorrecta por miedo a que te encaje el beso de Glasgow**[23]**. No querrías cruzártelo. Es como un terrier; como un Jack Russell**[24]** que se le anima a un pastor alemán».

Mark Evans se ríe con la descripción: «Nadie duda sobre la tenacidad de ninguno de los Young. Gracias a Dios no miden dos metros. Habría mucha gente destrozada por ahí».

Proud nunca se encontró con Angus en el estudio de grabación.

«Cuando terminamos, Malcolm me dijo: "Mira, voy a comenzar una banda con mi hermano menor". Así que fui a la casa de la familia en Burwood y conocí a Angus, que todavía iba al colegio. Siempre andaba de vago por ahí, tocaba la guitarra todo el día y fumaba. Según recuerdo, en ese tiempo era un fumador compulsivo. Y me tocaron un par de canciones que querían hacer; no puedo recordar si eran *covers* o temas originales. Pero como yo estaba más interesado en ser un batería de sesión y tenía bastante trabajo haciendo residencias en Sidney, y además era un poco mayor que Malcolm y estaba casado, no me gustaba la idea de vivir en Melbourne por $50 a la semana. Creo que eso es lo que cada uno de ellos recibía como paga cuando se mudaron aquí. Además tenía muchas ganas de tocar música negra americana. Se podría decir que perdí la oportunidad de mi vida. *C'est la vie*».

Ríe y se toma un momento para reflexionar apropiadamente. No todos los días uno le dice que no a AC/DC.

«Yo era unos años mayor que ellos y no creo que hubiera podido manejar el aspecto social de la cosa».

¿Alguna vez se detuvo a pensar «y si…?».

«Oh, sí, pero no lo hice durante muchos años. No escucho mucho la radio. No me di cuenta de lo grande que era AC/DC internacionalmente. Probablemente, hubiera muerto como Bon Scott. Simplemente, no estaba interesado en tocar mucho en ese estilo de música fuerte. Para mí, era demasiado cuadrado. Demasiado hard-rock».

Demasiado cuadrado no es la clase de comentario que uno escucha muy a menudo dirigido hacia los Young. Pero esto viene de un hombre que disfruta tocar canciones de jazz progresivo de ocho minutos y que vive en la *hippie* ciudad de Lismore. Como sea, después de trabajar en *Hard Road* con Wright, Proud grabó una batería para el disco debut de AC/DC, *High Voltage*, un trabajo que lo pondrá por siempre en la lista de antiguos miembros de AC/DC en los puntillosos sitios web de los fans.

Él solo recuerda haber tocado en una canción.

«Ellos no lograban hacer bien un tema específico. Yo estaba en el estudio grabando con George y Harry y me preguntaron si podía intentar tocar en algo de AC/DC. Y ni siquiera sé que tema fue, ni si me pagaron».

Le hago escuchar «Little Lover», la canción que se supone que grabó.

«Me suena vagamente familiar. Suena como mi estilo, pero puede que le hayan puesto una sobregrabación por encima. No puedo recordar a qué le puse batería. Siempre era una guitarra con George y Harry. Solíamos hacer las sesiones absolutamente sobrios. No había ni alcohol ni drogas ni nada».

Una interesante observación dada la afirmación de Mick Wall sobre que en el estudio «almacenaban alcohol, drogas y cigarrillos».

«Solíamos sentarnos a tomar café en el medio de la noche, contando historias o, mejor dicho, con ellos contándome historias. Creo que Malcolm y Angus fueron afortunados en tener hermanos como George y Alex».

De nuevo ese Alex. El «cuarto Young» es una figura muy misteriosa y fue «muy talentosa; todos los hermanos pensaban eso», de acuerdo con Stevie Young.

Uno de los miembros de la banda Grapefruit, John Perry, dirá que «después de la separación del grupo perdimos contacto», y que le parece que Alex murió en Alemania en 1997 (la esposa de Alex, Mónica, está viva y sana). Pero curiosamente, él escribió una canción para AC/DC como «George Alexander»: «I’m A Rebel», que la banda grabó como un demo, en ocho canales, durante un tiempo libre en Hamburgo en 1976, pero nunca la editó. Terminó encontrando un hogar agradecido con el grupo Accept, por ofrecimiento de Musikverlage Oktave, compañía que pertenece a Alfred Schacht, el editor musical de Alex.

Pero la banda germana de heavy-metal no estaba muy impresionada con Alex cuando entró al estudio. El guitarrista Wolf Hoffmann le dijo al sitio web canadiense *Metallian* en 2002: «Este tipo George Alexander vino y nos enseñó cómo quería que tocáramos la canción y la grabamos. En efecto, no nos cayó muy bien. No creo que le importase, y no me parece que le gustáramos mucho. Él tampoco a nosotros. En ese tiempo, no entendimos qué es lo que quería decir cuando hablaba sobre términos legales. Estábamos muy verdes».

Algo que no le pasará a ningún Young cuando se trate de negocios.



Otro alumno de Stevie Wright y AC/DC es Tony Currenti, que ha tenido que soportar toda una vida leyendo su apellido descuartizado como «Kerrante», «Curenti», «Ceranti», y cualquier otra combinación que pueda existir. (Añadiendo insulto a la injuria aparece como «Current[25]» en el índice de la biografía de Wall, aunque el autor británico lo escribe correctamente en la única mención que tiene en su libro).

Currenti emigró a Australia desde la comuna italiana de Fiumefreddo di Sicilia, Sicilia, en 1967. Su padre le compró un acordeón a piano cuando tenía cinco años, y tocó la batería sobre aquel instrumento (y sobre cualquier otra cosa sobre la que pudiera golpear hasta el hartazgo) con cucharas.

«Me golpearon con un cinturón por romper todas las sillas de mi madre», ríe ahora frente a un café y un cigarrillo en Penhurst, un suburbio sureño de Sidney, donde maneja una pizzería con su hijo Anthony.

Currenti jamás había visto una batería antes de su arribo a Australia, pero un día, poco después de su llegada a los dieciséis años, estaba caminando por King Street en Newtown y escuchó una banda practicando en el *hall* de una iglesia y pidió que lo dejaran probarse. A pesar de nunca haberse sentado anteriormente frente a una batería, era mejor que el batería que tenían, que se desdoblaba como cantante.

«En lugar de tocar sobre sillas, me trasladé a una batería». Es una historia extraordinaria y cuesta creer que no la haya contado con anterioridad.

«Nadie me contactó», dice Currenti. «Pero mencionaron mi nombre. En la primera biografía que salió (*Highway To Hell*, de Clinton Walker), escribieron mal mi apellido».

En 1974, Currenti tocaba la batería en un grupo compuesto por inmigrantes griegos e italianos que comenzó llamándose Inheritance, luego se

cambió el nombre a Grapevine, y finalmente se quedó con el muy anglófono Jackie Christian & Flight (pero que también era confusamente conocido como Jackie Christian & Target). Constantinos Kougios & Flight no iba a funcionar y al día de la fecha, Currenti cree que en ese tiempo, el problema de la banda era el prejuicio. Australia cambió mucho desde 1974.

«A nadie le gustaban los mestizos y esa fue nuestra ruina», dice. «Es una percepción personal, pero cada vez que íbamos a una radio estaban contentos de conocernos, y a los cinco minutos se habían dado cuenta de que éramos un montón de mestizos. No querían saber nada con nosotros. No pude evitar darme cuenta de inmediato».

Currenti conoció a Bon Scott en 1966, cuando la futura estrella de AC/DC estaba haciendo «bubblegum pop[26]» con The Valentines. Grapevine y Fraternity compartieron una residencia en un club nocturno de Sidney llamado Jonathan.

Y entonces vino *High Voltage*.

Harry Vanda y George Young le pidieron a Currenti que se convirtiera en el batería permanente de AC/DC en lugar de Peter Clack, de quien en algunos lugares se dice que tocó la batería en «She's Got Balls», lo que es puesto en duda por Currenti. Dice que tocó en todas las canciones del *High Voltage* original menos en «Baby, Please Don't Go», que había sido grabada con anterioridad a su llegada al estudio y, que de acuerdo a Currenti, le llevó a Clack dos semanas el poder grabarla bien. Él grabó las baterías del resto del disco en cuatro noches, desde medianoche hasta las cuatro o cinco de la madrugada, al costo de $35 por hora (dinero que a su padre le hubiera costado una semana conseguir). También dice que «Little Lover» es uno de sus temas.

«No hay otra posibilidad», se ríe Currenti. «No quiero faltarle el respeto a John, pero definitivamente soy yo. Hay determinados redobles allí que nadie más podría haber hecho, excepto yo. Si tienes un estilo propio, te das cuenta. Con "She's Got Balls" es lo mismo. Definitivamente, soy yo. Creo reconocer mi estilo. No hay dudas. En absoluto».

Con su cabeza calva, su cara bronceada y arrugada, y su generosa panza que da testimonio de décadas transcurridas a base de pasta, masa de pizza, cigarrillos y Chianti, Currenti es el exmiembro de AC/DC con la apariencia más inverosímil que uno pueda imaginar. Está en el negocio de la pizza desde 1979. Pero en 1974 se hallaba bajo los auspicios de Vanda & Young, que escribieron y compusieron el pegadizo simple «Love», y su rockero lado B, «The Last Time I Go To Baltimore» para Jackie Christian & Flight. Es un clásico perdido de Alberts.

«Yo me encontraba grabando con Jackie Christian y me pidieron que me quedara», dice.

Mientras tanto, Clack, no estaba a la altura y poco tiempo después sería despedido de la banda.

«Yo hice todo salvo "Baby, Please Don't Go". Todo, todo el lote, incluyendo el simple "High Voltage", que se editó en fecha posterior (y con una versión para Estados Unidos)».

Una *performance* que se adjudica a Phil Rudd.

«Recuerdo haberla hecho, recuerdo haberla grabado. Si George y Harry la rearreglaron posteriormente, no estoy seguro. Difícil saberlo con esa canción. Parece como si hubiera sido sobregrabada después, si entiendes lo que digo. Phil debe haber tocado encima de la grabación original. Si escuchas "High Voltage", parece que hubiese sido doblada, pero (la toma original) no (ha sido) borrada, especialmente los canales de la batería. Así que no podría decir si pusieron a Phil a tocar por sobre la primera grabación. Sobre el resto, no hay dudas».

Entonces, ¿qué hay sobre la afirmación de que eso se grabó recién en marzo de 1975, cuatro meses antes de las sesiones de *High Voltage*?

«No, no, se grabó mucho antes. Se retuvo para ser lanzado luego como simple. Se hizo una grabación formal y yo sabía que se iba a editar como simple. La base (esto es, guitarra, bajo y batería, pero no voces) se grabó en cuatro noches. En la primera, Rob Riley (bajista de AC/DC) se encontraba presente. En las otras tres, el bajo lo tocó George. Fue un esfuerzo combinado entre los dos. Y se tomaron otra semana para terminarlo. Lo recuerdo porque yo hacía café para todos».

Lanza una carcajada. Es sorprendente la afirmación de Currenti dado que «High Voltage» está considerado el primero de los himnos clásicos de AC/DC, y los relatos existentes sobre su creación no concuerdan con el suyo.

En la biografía de Murray Englehart, Chris Gilbert, el vicepresidente de A&R de Alberts, a quien se le ocurrió el título para el álbum y la canción homónima, el arte de tapa, y también la idea del relámpago en el nombre de la banda, menciona una «mezcla provisoria» de la canción que le mostraran Vanda & Young antes de que el álbum fuera editado.

Él me lo confirma: «El álbum estaba grabado y George y Harry me lo trajeron para que lo escuchara. En el momento no tenía título y "High Voltage", la canción, no había sido ni compuesta ni conceptualizada. Les sugerí a George y Harry que el título lógico para el disco era *High Voltage*. AC/DC y *High Voltage*[27] parecían una conexión bastante lógica. También se

lo sugerí a Michael Browning. George regresó a verme y me dijo que a la banda le había encantado el título. Así que fuimos con él a todo vapor».

«Entonces, literalmente, la semana en la que el álbum comenzaba a distribuirse, George vino a mi oficina con una mezcla tentativa de una canción que el grupo había grabado y que se llamaba "High Voltage"».

No sería la única ocasión en la que AC/DC crearía una canción a raíz del título de un álbum ya grabado: lo hicieron nuevamente con «If You Want Blood (You've Got It)» en 1979, que salió en *Highway To Hell*, un año después que el disco en vivo se hubiese editado.

«Escuché "High Voltage" y me pareció muy fuerte», dice Gilbey. «Todo lo que George tenía era esa mezcla de monitoreo hecha cuando grabaron la canción. No tenía eco. Pero era más que una mezcla cruda. George y Harry solo mostraban el material cuando estaban completamente satisfechos con él. Si hubiese sido una mezcla realmente cruda, solamente ellos dos la habrían escuchado».

George preguntó si el álbum podía ser demorado para incluir la nueva canción, pero Gilbey dijo que no era posible.

«No fue posible, porque hubiese sido costoso rehacer el álbum, modificar la portada, o remasterizar y volver a fabricar el vinilo. Lo imposible era insertar nuevamente el producto terminado a través de la cadena productiva. Hay que entender que en esos días llevaba mucho tiempo, comparado con hoy, manufacturar el producto y sacarlo a la venta, y no era solo el disco en sí. Era el hecho de tener que explicarles a los vendedores que recién comenzaban a conocer el nombre de la banda, que el disco que tenían en el catálogo no iba a estar disponible hasta dentro de dos meses. Eso hubiese sido un golpe mortal, no solo para el grupo, sino también para Alberts como sello. Sin mencionar la relación con EMI y toda la gente que trabajaba allí dentro y que continuaba viendo a Alberts como competencia de su propio catálogo».

«El álbum salió y comenzó a venderse realmente bien. Mientras tanto, Harry y George entraron en el estudio para hacer una mezcla definitiva de "High Voltage", la canción. Vinieron a verme y me dijeron que ninguna de las nuevas mezclas que hicieron del tema tenía la energía de la mezcla provisoria y que querían editarla como estaba. Y esa mezcla de monitoreo fue la mezcla que se utilizó para el simple. Puede que ellos hayan hecho un remezcla con posterioridad».

«Pero "High Voltage" se grabó después de que el álbum que llevó ese título se grabase, fuese masterizado y estuviera listo para publicarse. Si se tiene en cuenta que en ese entonces poner un disco en el calendario de

lanzamientos llevaba entre cuatro y seis semanas, la canción debe haberse grabado dentro de los dos meses siguientes a la masterización del álbum».

Son dos versiones extremadamente divergentes acerca de la creación de una de las canciones más importantes de AC/DC, pero la admisión de que se utilizó y se pulió la mezcla de monitoreo lo suficiente como para su publicación, y la insistencia de Currenti en que puede escucharse tocando en la canción, hacen de la cuestión algo irresistible. Sin embargo, no se discute ni la contribución de Currenti ni la horrible falta de reconocimiento. El apellido del nombre (si se lo piensa bien, perfecto para una banda llamada AC/DC y un tema titulado «Alto voltaje») no aparece en ningún lado en la edición australiana o internacional de *High Voltage, TNT, '74 Jailbreak, Backtracks*, o cualquiera de las ediciones donde su ejecución pueda o no pueda figurar. La versión estadounidense de *High Voltage* (que probablemente presenta tres temas con Currenti a la batería, de un total de nueve) vendió tres millones de copias. En *'74 Jailbreak*, tres de las cinco canciones tienen a Currenti en la batería, incluyendo la brillante composición de Young & Young, «Soul Stripper», un momento culminante del LP original australiano. El EP[28] improvisado que se editó en Estados Unidos durante 1984, vendió oficialmente por encima del millón de copias. Solo en ocasionales reportes de Internet, Currenti recibe su crédito. Pero no tiene objeciones por no recibir siquiera una rodaja de la fortuna de la banda.

«Siempre estuve orgulloso de haber formado parte; soy muy feliz con eso. El reconocimiento que tengo es suficiente como para poder decir que estaba involucrado. Me pagaron por las sesiones. No esperaba nada más».

En el restaurante familiar que dirige ahora, Tonino's Penhurst Pizzería, tiene un altar enmarcado y consagrado a AC/DC en una de las paredes, que muestra fotos de un Currenti de los setenta, más joven, más esbelto y con más pelo, la tapa de la edición estadounidense de *High Voltage* y varios recortes de periódicos locales.

«Mis pizzas son tan buenas como mi modo de tocar la batería, o mi exmodo de tocar batería», se ríe.

Al igual que a Proud, le ofrecieron unirse a AC/DC.

«Dos veces en una semana. Recuerdo que me ofrecieron el trabajo pero no puedo recordar quién me hizo la oferta. Sentí que era una decisión grupal; que les hubiera gustado que formase parte de la banda. George y Harry estaban muy interesados y entusiasmados en que me uniese al grupo. Pero era muy complicado. Yo ya estaba en otro grupo y tenía pasaporte italiano. Mencionaron que querían ir a Inglaterra, y yo no podía ir a ninguna parte

porque me podían obligar a hacer el servicio militar. Tendría que haber ido a Roma y dejarme reclutar. Lo mencioné específicamente, y ni siquiera hablé de mi lealtad para con Jackie Christian & Flight: “Miren, si sus planes son los de viajar a Inglaterra no puedo unirme al grupo porque no puedo viajar con ustedes”. Fue tan simple como eso».

Fue una costosa decisión. Mientras AC/DC comenzaba a despegar en 1975, Jackie Christian & Flight no pudo remontar vuelto y se separó.

«Me hubiera gustado unirme a AC/DC», dice. «Pero no podía viajar con ellos al extranjero. Era un grupo de chicos con ansias de viajar. Bon y los hermanos Young estaban en buena sintonía con lo que querían hacer. Yo sabía que iban a triunfar, era más una cuestión de cuándo más que si lo harían. Eran completamente distintos a todo lo demás. Contaban con el respaldo adecuado. Tenían la idea correcta. Y el artificio adecuado».

«Trabajar con Vanda & Young fue la más grande experiencia que he tenido y AC/DC formó parte de eso. Aun cuando nunca perteneciera al grupo, durante esas cuatro noches me sentí parte de la banda. Disfruté inmensamente los momentos con eso y los atesoraré durante mucho tiempo».

Currenti fue invitado a subir al escenario de Checkers en Sidney para tocar con ellos a comienzos de 1975, y Phil Rudd le dejó usar su batería. Más tarde durante el mismo año, Currenti tuvo otra oportunidad de tocar con AC/DC mientras estaba de gira con su nueva banda, The 69ers, en Canberra. Afirma que lo llamaron por teléfono para reemplazar durante dos semanas a Rudd, que se había quebrado la mano en una pelea. Pero en esta ocasión Currenti dijo que no por los compromisos contraídos con The 69ers. El reemplazo lo hizo Colin Burgess. The 69ers se separaron en 1976.

De modo que AC/DC y Currenti alguna vez estuvieron cerca. Pero cuando intentó establecer contacto con los Young, cuando pasaron por Sidney durante la gira presentación de *Black Ice*, recibió un trato muy indiferente por parte de la seguridad local de la banda.

«Hice un gran esfuerzo por ponerme en contacto con AC/DC. No pude lograrlo. Con ellos siempre termino dándome contra la pared. Sam Horsburgh me desilusionó por completo. Él me recordaba. Y cuando llamé a Alberts me dijo: “¿Dónde diablos has estado? Quizás no me recuerdes pero yo sí recuerdo verte grabando *High Voltage*”. Le dije: “Mira, estoy fuera de la escena por completo. Sé que AC/DC tiene un concierto en Sidney y me gustaría encontrarme con ellos, si fuese posible”. Y Sam me hizo albergar esperanzas al respecto. Fui a verlo a Alberts».

Horsburgh, dijo Currenti, le prometió hacer lo que estuviese a su alcance para ayudarlo a lograr un encuentro con los Young. Llegó el momento, y nada aconteció, entonces Currenti fue al estadio con su hijo. A pesar de sus intentos, no pudo pasar detrás del escenario para saludar. A lo máximo que llegó fue a conseguir el teléfono de uno de sus asistentes. Le dijo que era imposible verlos esa noche, porque era "muy tarde", y al día siguiente la banda debía partir a Brisbane.

«Tuve la sensación de que nadie ayudó a que ellos supieran que yo estaba allí. Estoy seguro que de haber sabido, los muchachos hubieran hecho un esfuerzo. Yo estaba preparado para esperar pero el manager sugirió que no era posible. Tuve cuatro obstrucciones en mi pierna; una arteria se bloqueó en cuatro lugares diferentes. No podía caminar. Mi hijo debía detenerse conmigo cada veinte metros, estaba dolorido. Consecuentemente, debieron cortarme el dedo meñique del pie porque se había necrosado. Tengo un 70 % de sensibilidad en la pierna derecha, y la izquierda sigue el mismo camino. Incluso ahora solo puedo caminar cien metros. No creo que AC/DC haya recibido mi mensaje. Pero quisiera pensar que en el futuro podré encontrarme con ellos, porque parte de mí está en esa banda. No quiero nada; estoy contento y feliz con mi situación. No hay ningún tipo de problema. Puedo asegurarte que no estoy detrás de las regalías».

Es desconcertante ver que un hombre que dice que alguna vez le ofrecieron unirse a la banda de rock más grande del mundo, no puede concertar un encuentro con ellos. Después de trabajar con AC/DC, grabando canciones para el sucesor de *Hard Road, Black Eye Bruiser*, intentando formar una banda de acompañamiento para un reventado Wright y enfrentarse con la realidad de la separación de sus dos grupos, Currenti comprendió que la magia ya no funcionaba. Así que empacó sus cosas y se dedicó a hacer pizza. Sin embargo, en abril de 2014, volvió a los escenarios por primera vez en casi cuarenta años.

«Después de haber tocado con Vanda & Young, no volví a encontrar disfrute en la música», dice. «Fue fácil dejarla a un lado. Con una pizzería no es posible seguir siendo músico. Es una cosa o la otra».

Es la gran cita de su vida.

Hoy en día, cuando Currenti vuelve a Italia a visitar a su familia, lo agasajan como a un héroe. No siempre fue así.

«En 1985, llevé una copia de *High Voltage,* la dejé allí y nadie sabía nada sobre AC/DC, especialmente en Sicilia», se ríe. «Si mis padres no entendían las letras, no era bueno. En 2002 fui con mis hijos y todo el mundo sabía qué

era AC/DC. Y yo dije: “¡Pero tuvieron mi disco de AC/DC los últimos diecisiete años y todavía está en el ajuar de novia de mi madre!”».



Entonces, con tantas preguntas sobre quién tocó qué cosa en el primer disco de AC/DC, ¿quién se sentó a la batería en «Evie»?

Durante la grabación de *Hard Road*, John Proud hizo los acompañamientos para guitarra o piano, pero nunca tocó en la obra maestra del disco. El versátil George lo había hecho antes (aunque, curiosamente, Currenti recuerda haber tocado la Parte III). «Cuando me encontré con Harry y George, ellos habían regresado de Inglaterra», dice Proud. «Dijeron: “Tenemos esta canción que grabamos en Inglaterra para Stevie”. George me dijo que había tocado la batería o parte de ella. Me parece que yo toqué en todas las otras canciones. Una vez más, nunca tuve una copia del álbum terminado. Tal vez estuve un poco descuidado. Para ser honesto, en el momento no me di cuenta de que estaba siendo parte de la historia. Era solamente otra sesión. Yo estaba tocando con muy buenos músicos en toda la ciudad, y prefería eso».

Pero en el concierto gratuito de Wright en el Sydney Opera House del mes de junio de 1974, frente a dos mil quinientas personas (sumadas a diez mil en las escalinatas), con una banda que incluía a Malcolm y George, el que tocó la batería fue Proud. Ese día, AC/DC fue soporte de Wright; Malcolm tenía veintiún años y Angus, diecinueve. Un mes más tarde firmaron contrato con Alberts, que emitió una gacetilla de prensa citando sus respectivas edades como de diecinueve y dieciséis años. También elogiaba a Peter Clack y su costosa batería Slingerland («la primera de su especie en Australia (…) bajo el orgullo de poseer tan hermoso instrumento late el corazón de un músico dedicado»), Rob Bailey («cuyo estilo para tocar el bajo es ¡la base de aquel SONIDO de AC/DC!») y Dave Evans («él es ¡¡la VOZ que ES AC/DC!!)». Los tres se transformarían en daños colaterales en apenas meses.

«Fue genial», dice Proud. «Era como estar en The Beatles, si pudieras imaginar todos los gritos y el volumen con el que The Beatles se habrían encontrado. Cuando salimos al escenario, todas las chicas —había un montón de quinceañeras—, se volvieron locas».

Es un día que Wright ni siquiera puede recordar.

Cinco años más tarde, en el *Concert of the Decade*, en una cartelera que incluía a Skyhoots, Sherbet, Dragons y Split Enz, Wright interpretó las tres

partes de «Evie» frente a un mar de ciento cincuenta mil personas en la bahía de Sidney, junto a una banda que contaba con Ronnie Peel, Warren Morgan, Ray Arnott, Tony Mitchell, Ian Miller y dos coristas increíblemente sexys en las figuras de las hermanas Lyndsay y Chrissie Hammond, más conocidas como Cheetah, otro proyecto de Vanda & Young. Les voló la cabeza a todos. Sobre el escenario más grande que haya pisado, el travieso, bronceado y renacido cantante —con abundante barba, pelambre de rulos rebeldes, la boca llena de dientes rotos—, lo dio todo. Volteretas, bamboleo de brazos, sacudidas de puños, patadas de karate, vueltas carnero: movimientos de *Jesucristo Superstar*. Una exhibición de desenfreno, atletismo y seria habilidad vocal. Nada menos que el show de su vida.

Anthony O'Grady estaba situado al lado del escenario: «Stevie estaba tan desmadrado que casi levitaba».



El 26 de diciembre de 2004, un terremoto en el océano Índico al norte de Sumatra, de una magnitud de 9.2, desencadenó un tsunami que devastó las costas cercanas de Indonesia, Sri Lanka, India y Tailandia, matando a doscientas treinta mil personas.

La respuesta de la comunidad internacional fue veloz, incluyendo la fraternidad del rock australiano, que se reunió para el concierto benéfico *WaveAid* que se celebró en el Sydney Cricket Ground, el 29 de enero de 2005, con el objetivo de recolectar donaciones para las sociedades de caridad que socorrían a las víctimas del desastre. Una de las bandas que tocó aquel día fue The Wrights, un supergrupo de músicos australianos que provenía de diferentes formaciones como Powderfinger, Jet, Grinspoon y You Am I, que se creó originalmente para grabar las tres partes de «Evie» junto a Harry Vanda como un modo de recaudar fondos para Stevie Wright, que atravesaba momentos difíciles. Se editó como simple al mes siguiente y llegó al segundo puesto de los charts, a tres décadas de su aparición original.

Phil Jamieson de Grinspoon cantó la Parte III en el estudio y grabó la Parte II, pero no dio en el clavo. En la reconfiguración, la sección a lo «Engelbert Humperdinck» fue interpretada por Bernard Fanning de Powderfinger.

«Siempre amé la voz de Stevie y creo que las tres partes de la canción mostraban cuan versátil era», dice. «Yo estaba más que feliz de cantar la sección "Engelbert", que tiene esa vulnerabilidad que no aparece en la Parte I.

Es una canción muy difícil de cantar y hacerla de un modo tan convincente como lo hizo Stevie. Recuerdo escucharla cuando era muy jovencito —junto con “Black Eyed Bruiser”— sonando en la radio AM del Falcon 500 familiar, así que cuando Nic Cester (de Jet) me ofreció ser parte de esto, no lo dudé ni un segundo».

«La Parte III fue muy difícil», dice Jamieson. «Eso sí, cuando Stevie la tocó en el Opera House hacía volteretas hacia atrás, así que estoy seguro que te costará un poco cantar y hacer la voltereta al mismo tiempo. Era un desafío. Estaba muy nervioso cantando esa canción, no es fácil de cantar en cualquier sentido que te puedas imaginar».

Wright tiene un grado de piedad: «Es una canción difícil para cantar porque es muy larga. Pero tienes un descanso en la Parte II para recuperar el aliento y acometer la Parte III».

«“Evie” es el primer recuerdo que tengo de escuchar una canción en la radio», continúa Jamieson. «Recuerdo estar con mi padre en el auto y él subiendo el volumen. Debo haber tenido cuatro o cinco años. Para mí, es una canción realmente formativa. La Parte I es una parte muy complicada, muy difícil. Para Kram (de Spiderbait) no era fácil tocarla en la batería. Es directa como AC/DC pero con más énfasis rítmico. La batería hace esa cosa loca, con swing, pero cuadrada, por debajo de todo. Pero la primera parte es una canción de rock increíble. Y creo que por eso fue un hit tan grande. Nic Cester puede cantar hasta la guía telefónica, así que hizo un gran trabajo vocal».

Fue tarea para Tim Gaze, de la banda de acompañamiento de Wright, The Stars, interpretar el solo de Malcolm para la Parte I, cuando sacaron a la canción de gira. Él vivía en Newport Beach, en las playas del norte de Sidney, y llevaba a Wright, su vecino, en auto cuando iban a la ciudad a ensayar. Allí, improvisaba con Angus y Malcolm.

«Siempre pensé que este solo era realmente funky, porque tenía esa cosa espontánea, del momento, que a mí me gustaba —el modo en que Malcolm toca la cuerda grave y la deja resonar mientras hace la gran bajada—; tenía esa cosas como de sabiduría callejera, y tal cual la historia demostró, es un gran guitarrista de la vieja escuela de la cuerda estirada y el vibrato. Me encanta. En lo que concierne a tocar ese solo, debo haberlo hecho ligeramente diferente cada noche y en mi estilo del momento, en bruto por aquel tiempo».

«No caben dudas de que “Evie” es una obra muy trabajada y pensada, al igual que el modo en que ha sido presentada, con tres secciones o viajes emotivos diferentes. Y el nivel de ejecución de todos los que participaron en

ella es genial. Cuando George y Harry trabajan sobre algo, se aseguran que al final quede tan cual lo habían pensado, y "Evie" es un clásico ejemplo del resultado que obtienen con sus esfuerzos».



Es una injusticia que esta increíble canción no haya encabezado los charts en el extranjero; tan injusto como la tragedia y el derroche que habitaron la vida de Wright. Quizás, de haber tenido la difusión y el reconocimiento que merecía, también hubiera cambiado el curso de su vida y Wright no estaría donde hoy se encuentra, que es viviendo en la costa sur de New South Wales, en estado de bancarrota (con excepción del ocasional cheque por regalías), y utilizando los pocos favores que le deben.

En una rara aparición pública en febrero de 2012, durante una presentación de *Stevie: La vida y la música de Stevie Wright y The Easybeats*, un show tributo australiano realizado por el actor Scott MacRae y el productor Chris Keeble, Wright cantó la sección «Engelbert» (después se peleó con ambos, acusándolos sin fundamentos de estar robándole).

Fue doloroso ver al hombre disminuido, fantasmal y frágil en que se ha convertido, pero también resultó inspirador ver cómo la canción —y el hecho de cantarla con toda la dulzura y emoción que debe haber requerido para grabarla— lo puso en pie. Como si fuera de nuevo, Stevie Wright, la estrella de rock, y no Stevie Wright, el adicto.

«Compartir el escenario con el hombre que consumió los últimos años de mi vida fue una experiencia alucinante, a pesar de que he tenido que estarle con un ojo encima, y hacer lo que estuviera a mi alcance para ayudarlo a brillar», dice McRae. «Fue, de alguna manera, una recompensa para todo mi trabajo, un agradecimiento y un momento que atesoraré por siempre».

Cerca de su cumpleaños número sesenta y cinco, Wright todavía puede entonar una canción.

«Fue un momento que sabía que no volvería a ver, y creo que el público pensó lo mismo», dice Kreeble. «No fue ensayado, no fue planeado, fue un momento increíble y agridulce. Llegó a todas las notas, y la audiencia mantuvo un silencio total. Llenó el ambiente y ocupó el espacio como el gran showman que es, o que tal vez fue».

Pero Estados Unidos no se interesó por la canción. Del mismo modo que no se interesó por la mayoría de las cosas que aparecieron en Australia en aquel tiempo.

Jim Delehant fue el jefe de A&R de Atlantic Records desde 1969 hasta 1981, y se enteró de la existencia de «Evie» cuando Coral Browning, hermana de Michael Browning, manager de AC/DC, apareció en su oficina con una copia de *Hard Road*.

«Me encantó "Evie" y *Hard Road* también», me dice, con remordimiento.

Delehant firmó contrato inmediatamente y pensó «que aquí también funcionaría», pero fue un fracaso. Un viaje promocional a Estados Unidos se convirtió en un desastre por el consumo de heroína de Stevie. Su cabeza no estaba puesta en el trabajo. De acuerdo con Glenn Goldsmith, durante su estadía le pidió droga a alguien de la compañía discográfica. Desesperado por la abstinencia, volvió a Sidney antes de lo previsto. "Evie" y *Hard Road* fueron un fiasco. Como premio consuelo, Rod Stewart hizo una versión del tema que le daba nombre al álbum**[29]**, y luego Suzi Quatro interpretó la Parte I de "Evie".

«Logré que la pusieran en la radio», dice Steve Leeds, que comenzó en Atlantic en 1973, y más tarde fue ascendido a cabeza del departamento de promoción. Ahora se desempeña como vice-presidente de asuntos relacionados con los artistas y la industria discográfica, en Sirius XM, una estación de radio satelital en Nueva York. «Atlantic tenía la primera opción en todo lo que produjeran Vanda & Young. Pero nada aconteció. Sonaba un poco aquí y otro poco allá. "Evie" no se parecía a nada. La radio buscaba cosas que fueran familiares para el oyente y que sonaran iguales. Homogeneizadas. No hizo olas».

Pero el próximo paquete de Coral Browning desde Australia causaría exactamente el efecto contrario.

3

AC/DC

«It's A Long Way To The Top (If You Wanna Rock N' Roll)» (1975)

Para un grupo que tan firmemente forjó su propio estilo de rock, las influencias de AC/DC desde sus comienzos en 1973, son sorprendentemente abundantes: Free, Mountain, ZZ Top, Buddy Guy, Billy Thorpe, The Coloured Balls, Cactus, T. Rex, Ike Turner, The Rolling Stones, y —se puede apreciar claramente en «Shake A Leg» de Back In Black— el extraño eco de Eddie Van Halen (aunque Angus Young hacía *tapping*[30] antes que Van Halen grabara un disco, está en «Dirty Deeds Done Dirt Cheap» de 1976).

No son más que un producto de muchas fuerzas externas, aunque no se escuche a los Young admitirlo con frecuencia, más allá de los habituales y predecibles guiños a Chuck Berry o Little Richard.

Tampoco se los escuchará hablar demasiado sobre sus raíces australianas. Los años formativos en los suburbios del oeste de Sidney parecen algo que se esfuerzan en minimizar, prefiriendo honrar su ascendencia escocesa. Los tres hermanos han pasado mucho tiempo fuera de Australia, en sus casas de Inglaterra o Europa. Aquellos días en Burwood son cosa del pasado, literal y figurativamente. AC/DC ya no es una banda de pub. Ahora es, en las palabras de Derek Shulman: «La banda de rock/punk del siglo XX/XXI por excelencia».

Sin embargo, hubo un tiempo en que los Young aceptaban su pasado.

En 1983, un presentador de la televisión francesa le preguntó a Malcolm si AC/DC había abierto una puerta o construido un puente internacional para otros grupos australianos, como INXS o Men At Work.

«Realmente, no; quizás lo haya hecho The Bee Gees o algún otro», dijo, muerto de risa. «Nos formamos en Australia y eso es algo de lo que no puedes librarte. Pero estamos orgullosos de habernos formado en Australia».

Y después fue Angus, el que le dijo en 2008 a un entrevistador de la televisión australiana: «Todo el mundo sabe que comenzamos en Australia. AC/DC se formó allí y es probable que no hubiera podido salir de ningún otro país. Por la música de ese tiempo; tenía el clima adecuado, el momento exacto, la gente correcta. Australia tiene esa especie de rudeza, esa cosa tosca. Y si hay algo que nosotros siempre tenemos es justamente tosquedad».

O *tuvimos*. Cuando Mutt Lange ocupó el lugar de Vanda & Young, limó esa aspereza. Lo que alguna vez fue liviano, despreocupado y rebelde, gradualmente se tornó oscuro, pretencioso y comercial. El éxito que Malcolm y Angus desesperadamente anhelaban no llegó por la ausencia de su hermano mayor detrás de la consola, sino a expensas de algo intangible que fue lo que hizo a la banda única, en primer lugar.

Y eso fue el sonido que llevó a AC/DC a lo máximo, el sonido que vino antes de los discos que Lange lavó con champú: *Highway To Hell* y *Back In Black*.

Por mucho que lo intente, AC/DC no puede eludir de dónde viene porque la música de ese período no miente: *suena* australiana. Y más que con cualquier otra banda, —más que con Daddy Cool, más que con Billy Thorpe —, es escuchar las canciones de AC/DC del período 1974-1978, lo que hace que los australianos *se sientan* australianos.

En 1976, el periódico musical británico *Record Mirror* hizo una lista de los productos más exportados por Australia en ese entonces: «Duraznos en lata, koalas adorables, canguros de imitación, ovejas, ornitorrincos embalsamados, boomerangs de souvenir, cerveza helada, las pinturas de arroyos secos de Rolf Harris**[31]** y AC/DC».

El sonido de la mejor música de AC/DC es Australia; con toda su falta de adornos, su primitivismo y su desprecio por la autoridad: con sus propias y atractivas cualidades. Un sonido que George Young, Harry Vanda y, en menor medida, Bon Scott extrajeron de Angus y Malcolm con absoluta determinación y falta de interés por lo que los críticos pudieran pensar.

«Bon fue la influencia individual más grande de la banda», admitió Malcolm una vez. «Cuando llegó, nos hizo ir a todos para el mismo lado. Él tenía esa auténtica actitud de "¡Vamos a darles!". Todos la teníamos en nuestro interior, pero necesitábamos a Bon para poder sacarla afuera».

Mike Fraser, el actual ingeniero de sonido de AC/DC, dice: «Yo sé que sus raíces vienen desde Escocia, pero para mí su sonido es australiano. ¿Tal vez porque lo definieron en Australia? A puro ritmo de rock duro. En contraste, el rock británico y norteamericano es más procesado; más una combinación que algo genuino».

Genuino. Una palabra a la que no se le puede escapar cuando el sujeto a discutir son los Young. Y ninguna canción es más genuina en su historia que «It's A Long Way To The Top».

El asunto es grano para el molino de cualquier banda de rock. Pero AC/DC le puso más garra que la mayoría. En algún momento, hicieron tres shows en un día, y más de cien al año, como mínimo. Solo una pausa para volver a casa, una ducha, algo de comer y de vuelta a salir y hacerlo todo nuevamente.

«Era su estilo de vida», explica John Swan. «No era solamente su trabajo. Ellos escribían acerca de estar en una banda de rock and roll. *Si crees que es fácil con un show por noche*[32], *prueba tocar en una banda de rock and roll*. Escucha el humor. Es como ser un maldito fanático del fútbol».

La primera canción de AC/DC en ser publicada internacionalmente — sigue siendo uno de los mejores temas compuestos por los Young más jóvenes, con considerable aporte por parte de su hermano mayor y de Bon Scott—; «It's A Long Way To The Top» está tan identificada con Melbourne, el lugar donde la banda comenzó a remontar vuelo y donde también se rodó el videoclip y se bautizó un carril de autopista con su nombre, que es utilizada antes de los partidos por la organización deportiva más grande de Australia: la Liga Australiana de Fútbol.

Shows en gira, libros y documentales tomaron prestado el nombre de la banda, el que recientemente se incorporó al Registro Nacional Australiano de Sonidos Grabados, un museo para «grabaciones con significado cultural, histórico y estético de relevancia», que «difunde o refleja la vida en Australia».

Es, también, la canción de AC/DC favorita de Fraser.

«La melodía que tiene; su construcción es realmente genial y cuando entran las gaitas y comienzan a soplar, siempre se me pone la piel de gallina».

Le sucede a él y a otros tantos millones, los que incluyen a Jack Black, Motörhead, Nantucket, Dropkick Murphys, John Farham, Billy Corgan de Smashing Pumpkins, y al excantante de Pantera, Phil Anselmo (que lo versionó como un poema recitado).

¿Por qué? Porque más que el crocante riff de apertura —que es tan bueno como el de «Jumpin' Jack Flash» o «You Really Got Me»—, o las gaitas, o la voz de Bon afilada como un puñal, o la tormenta de guitarra, bajo y batería que se arma al final de la última estrofa, es la manera en que «It's A Long Way To The Top» se va desvaneciendo, como un auto en una autopista dirigiéndose a un lugar desconocido, lo que constituye su verdadero poder, ese que eleva.

Mark Evans, el hombre que tocó el bajo en la canción, dice que es lo que no se escucha, al igual que la guitarra de Malcolm, lo que hace que el tema sea tan memorable.

«Es la introducción de guitarra, su armado, es Malcolm, más el sentimiento real de la canción».

«It's A Long Way To The Top» es una de esas infrecuentes piezas musicales que te dejan con una pregunta que necesitas responderte: ¿Qué es lo que quieres, cuánto lo quieres, y cuán duro estás dispuesto a trabajar por ello?

Los Young se respondieron esa pregunta cuarenta años atrás.



Holger Brockmann asegura que fue el primer disc-jockey del mundo que puso «It's A Long Way To The Top» en la radio. En 1975, ciertamente, fue el primero en decir algo en 2JJ, la estación de radio orientada a los jóvenes del conglomerado mediático ABC, por lo que la idea tiene algún asidero.

Hoy, con casi setenta años, y todavía trabajando en radio, transcurre la mayor parte de su tiempo en una granja en el Upper Hunter Valley de New South Wales, junto a su esposa Marianne y, para relajarse, pone AC/DC a todo volumen en el campo donde pastan sus vacas.

«¡Jooooom!!!!», dice, y alza sus manos al aire, enfatizando. «¡Volumen a 11!».

Brockmann vio por primera vez a AC/DC en el Hornsby Police Boys Club de Sidney.

«Fue a finales de 1974 y me arrastraron al Police Boys, no sabía mucho de ellos, debe haber sido apenas salió su primer disco y parecía que había doce personas allí. Es probable que hayan sido más. En 1975 yo pasé del turno noche en la radio a trabajar al horario del desayuno, y recuerdo que alguien trajo "It's A Long Way To The Top" y me dijo que lo escuchara; lo pasé al

aire, y estaba tan de puta madre que lo puse otra vez y otra vez. Cinco veces seguidas».

¿El público llamó para protestar?

«Sí, ¡pedían más!», se ríe.

Pero, ¿por qué cinco veces seguidas?

«¿Por qué no hacerlo, si era la primera vez que la escuchaba? ¿Puedes imaginarlo? Por primerísima vez. Carajo. Las gaitas me atraparon. Y de pronto aparecen las gaitas y *phoooom*. ¡Gaitas! Es este rock and roll de puta madre y está lleno de gaitas y suena brillante. Y lo pones ahora y suena igual de bien».

Un comentario que da en el clavo con respecto a la esencia de lo que AC/DC hace tan bien. Puedes poner sus canciones cinco veces seguidas, cien veces seguidas, y sonarán tan vigentes como la primera vez que las escuchaste. En «It's A Long Way To The Top» no son las gaitas lo que llaman tu atención, aunque sean un golpe de genio por parte de George Young, que solo grabó una toma con ellas en el estudio y después hizo un *loop* en base a eso. Es, más bien, el segundo en el que escuchas a la guitarra de Malcolm desgarrando el altavoz. Estás enganchado. Su riff impulsa toda la canción.

«George y Harry son realmente buenos», dice Rob Riley. «Tienen una habilidad natural para reconocer una buena canción; cómo escribirla, cómo arreglarla. Definitivamente, George tiene un talento para eso. Es tremendamente astuto y muy, pero muy listo. George era el gurú en el estudio; estaba muy pendiente del ritmo de la canción. George fue fundamental en el sonido de AC/DC de las primeras épocas, en el modo en que armaban las canciones».

«Pero los muchachos eran bastante inteligentes por cuenta propia. Sabían lo que querían. George los habrá ayudado con los inconvenientes en el estudio y con su increíble conocimiento de lo que es una canción, pero la contribución de Malcolm al sonido de AC/DC es simplemente enorme. Su modo de tocar la guitarra es absolutamente crucial. Arma una hermosa y sólida gran base para Angus, lo que le permite llevar la cosa adelante haciendo lo que hace. Malcolm es una gran parte de eso».

Terry Manning, el hombre por detrás de la ingeniería sonora de *Led Zeppelin III* y *Eliminator* de ZZ Top, respalda este análisis: «Malcolm tiene una absoluta y perfectísima habilidad para extraer los más simples y poderosos elementos de guitarra rítmica, que yo haya escuchado alguna vez. Nunca hay una nota innecesaria. En mi opinión, Malcolm es el cimiento de

las canciones. Entonces, Angus, tocando sobre lo que toca Malcolm en las partes que hay canto, puede agregar el ritmo extra que se necesita para embellecer la canción. Cuando llega el momento del solo, tiene una base sólida desde la cual explotar. No tiene que hacer de virtuoso como Jeff Beck, o acelerar como Eric Johnson. Él pone su estilo, siempre con lo justo, nunca demasiado, y siempre con fervor».

Pero Derek Shulman lo explica mejor: «Usualmente, la sección rítmica —bajo y batería—, es lo que conduce a la banda. Pero en AC/DC es la guitarra rítmica de Malcolm lo que impulsa el movimiento de la canción. La batería y el bajo son completamente sobrios, tocan en cuatro tiempos, sin rellenos ni lujos. Y de ahí el espacio y la habilidad de Angus para brillar cuando arranca con sus solos».

«Otras bandas pueden intentar recrear la onda de AC/DC pero solo AC/DC puede conjurarla con tanta facilidad y brillantez. Esta manera de conducir a la banda, de arriba hacia abajo, más que desde la sección rítmica hacia arriba, es absolutamente única. La complejidad que hay en su simplicidad, no puede ser replicada por otras bandas».

De todos modos, eso no impide que otros lo intenten; y eso, en sí mismo, es un homenaje.



«It’s A Long Way To The Top» se editó en Australia en el mes de diciembre de 1975. El videoclip, dirigido por Paul Drane, salió tres meses más tarde: un involuntario o descarado robo a la promoción que The Rolling Stones hicieran para «Brown Sugar» tocando a bordo de un camión con plataforma en Nueva York, en el mismo año, pero a comienzos del mismo. Había sido una idea de Charlie Watts. Mick Jagger explicó: «En los viejos tiempos del jazz, en Harlem solían hacer promociones para shows usando camiones con plataforma».

Al menos, The Rats of Tobruk Pipe Band[33], fue una idea completamente original. Los ejecutivos de la futura compañía discográfica de AC/DC, Atlantic, jamás habían escuchado algo así. Estaban tan pasmados como Holger Brockmann lo estuvo en 2JJ.

Una vez que Carol Browning le hubiese hecho ver a Phil Carson, de la filial británica de Atlantic, un video de la banda, les ofreció un contrato mundial. No tuvo dudas.

«Desde el momento en que los vi, sabía que podía hacer que la banda funcionase bien en Europa, ese era mi objetivo principal», dice. «Esto fue antes que los videos fueran algo común, pero Coral trajo una invención audiovisual hecha por Fairchild. Era un portafolios que se abría y mostraba una pantalla en la que vi a AC/DC tocando “It’s A Long Way To The Top”, creo, en un club nocturno. Fue algo electrizante y eso me “vendió” a la banda».

En realidad, el clip era «High Voltage», grabado en el Festival Hall de Melbourne y dirigido por Larry Larstead, un publicista amigo de Chris Gilbey que, de acuerdo a su relato, «de casualidad estaba en Melbourne con un equipo grabando un comercial para Coca-Cola, cuando recibió un llamado para ver si le interesaba filmar a AC/DC».

Le interesaba, y reclutó a cuatro camarógrafos (no cinco, como se dice en algunos relatos): Guy Furner, Ron Johanson, Paul Williams y Peter Willesee, los dos últimos ya fallecieron. Y esa noche rodaron tres videos: «High Voltage» para AC/DC, «Black Eyed Bruiser» para Stevie Wright, y «Yesterday’s Hero» de John Paul Young.

«El esquema era simple», dice Larstead. «Aun cuando no teníamos sonido para nuestras cámaras, la idea era capturar todo el material en crudo que pudiésemos. AC/DC encabezaba esa noche y cuando les llegó el momento de tocar, el público ya estaba excitado. Ellos iban a ser la fiesta y nada iba a impedir que esa noche fuese algo especial».

Pero aún con cuatro cámaras, no todo salió de acuerdo al plan.

«Larry no pudo conseguir buenos primeros planos de Bon Scott y se requirió una toma adicional en estudio para poder hacer bien los cortes», dice Gilbey. «No era costoso, así que lo hicimos, asegurándonos de que la iluminación fuese equivalente a lo que se grabó en vivo, que la cuota de sudor en su cara fuese perfecta, y que cantase lo más fuerte que pudiera para asegurarnos de que los músculos de la garganta se viesen tensos».

Larstead se ríe: «Pasamos un rato fantásticamente divertido filmando esos primeros planos. Terminó convirtiéndose en una suerte de concurso entre los miembros de la banda, a ver quién podía hacer rabiar más al otro. Angus había arrojado su gorra de escolar al público en el show en vivo, y la cámara no pudo registrarlo, por lo que me vi en el dilema de solo poder usar el material “con gorra” o “sin gorra” de Angus cuando hicimos el corte final y el montaje sonoro. Eso iba a ser difícil, porque yo estaba tratando de utilizar las mejores tomas de aquella noche».

«De cualquier modo, Angus y yo decidimos en qué momento debía arrojar la gorra al público en el video final y él tocó esa parte en la guitarra y le arrojó la gorra a un público imaginario en el estudio, con esa gran actitud que se puede ver en el resultado terminado. Aquel día tuvimos una señora de maquillaje que estaba a cargo de la continuidad de sudor. No era un trabajo fácil, porque cada vez que rociaba con agua la cara de Bon Scott, toda la banda gritaba que le pusiera más».

Habría más efectos especiales.

«Necesitábamos ruido del público», dice Gilbey. «George Young quería tener el control creativo del sonido de la audiencia y se fue a un estudio para trabajar en algo. Para Larry no estaba del todo bien, y me preguntó si no me molestaba que él usara un audio que pensaba que iba a funcionar mejor. Le dije que hiciera el video lo más excitante que pudiera».

Lo que finalmente hizo Larstead, obedientemente, fue sacar ruido del público del disco en vivo *Concert For Bangladesh*, de George Harrison.

«Un amigo me había regalado el disco y resultó ser, con algunos loops y doblajes, exactamente lo que necesitaba. Me parece que Chris resultó ser la única otra persona en aquel momento, que sabía sobre esa pequeña trampa editorial, así que no se culpe a la banda. Muchas gracias a George Harrison, con retraso».



Jim Delehant, director de A&R del sello Atlantic, cuenta que le dieron copias de los dos primeros discos australianos de AC/DC, *High Voltage* y *TNT*, cuando Coral Browning regresó a su oficina, un año después de que le encajara un ejemplar de *Hard Road* de Stevie Wright.

«El ritmo me sacudió al modo de las mejores bases rítmicas de Stax y Muscle Shoals**[34]**», explica. «La marcación de Phil Rudd en el hi-hat como la de Al Jackson Jr.**[35]**, y el poder blusero de Angus Young, simplificado al máximo. Yo hice el contrato y me pareció, en ese momento, que lo mejor sería combinar temas de sus dos discos dentro del primer álbum de ATCO**[36]**, para que cuando sacaran el segundo tuvieran el mejor material disponible a la fecha».

Phil Carson eligió la lista de temas del álbum.

«Elegí “It’s A Long Way To The Top” como tema de apertura porque pensé que era la mejor canción para llamar la atención de una audiencia

mundial. Tenía que comenzar esta compilación con “It’s A Long Way To The Top”».

En mayo de 1976, *High Voltage*, una mezcla de las ediciones australianas de *High Voltage* y *TNT*, apareció en las bateas de las tiendas del Reino Unido. En septiembre, se editó en Estados Unidos. «It’s A Long Way To The Top» se publicó como simple en el mes de noviembre.

«Como en esos días pasaba mucho tiempo en Estados Unidos, estaba seguro de que con la ayuda adecuada podíamos hacer que la banda sonase en la radio americana», dice Carson. «Desafortunadamente, los muchachos del departamento de A&R no estaban de acuerdo, y solo hicieron un esfuerzo mínimo con *High Voltage*. Aparte de unas pocas buenas críticas, realmente no sucedió nada con aquel álbum. No obstante, recuerdo una gran crítica de Filadelfia que me dio grandes esperanzas hacia el futuro. Terminaba así: “AC/DC no hace rock and roll: AC/DC *es* el rock and roll”».

Bill Bartlett, el director de programación de WDPQ (posteriormente WAIV), una radio de Jacksonville, Florida, que legítimamente reclama haber sido el primer hombre que pasó a AC/DC en una radio de Estados Unidos, apoya a Carson en esto: «Cuando Atlantic editó la versión estadounidense de *High Voltage*, ellos estaban más interesados en conseguir rotación radial para una banda llamada Fotomaker. ¿Cómo les habrá funcionado?».



Contrariamente a la biografía de AC/DC escrita por Murray Engleheart, que asegura que «la primera persona en saltar de alegría por la banda» fue el promotor de conciertos de Jacksonville Sidney Drashin, y a la aseveración de Joe Bonomo sobre que la banda tuvo su primera pasada en radio a través del disc-jockey Peter C. Cavanaugh en WTAC de Flint, Michigan, el primer gran difusor de AC/DC a lo largo y ancho de Estados Unidos fue Bill Bartlett.

Tiene una carta para probarlo, cuyo remitente es Perry Cooper y que está fechada el 25 de septiembre de 1979.

«En estos momentos estamos derritiendo algunas barras para imprimir los discos de oro correspondientes a las ventas de AC/DC», escribe Cooper. «Tengo la esperanza (bastante cierta) de que tal vez debamos ir a la casa de empeño para hacer algunos discos de platino. Esto es simplemente para mostrarte que algunos de nosotros… recordamos que fuiste la primer persona en el país que me introdujo a AC/DC a través de su primer LP. Cuando sea el momento adecuado, la gente en Atlantic también lo recordará».

Ese momento todavía no aconteció. Bartlett aún sigue esperando.

Es más, las sugerencias acerca de que AC/DC solo comenzó a tener difusión radial hacia fines de 1976 con «It's A Long Way To The Top» son falsas. En efecto, Barlett ya los venía pasando desde hacía largo rato. Y no solo con la edición norteamericana de *High Voltage*. Él había utilizado la versión australiana, donde la canción ni siquiera aparece, al igual que *TNT* y el álbum que Atlantic mantuvo en sus archivos durante cinco años: *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*.

La contribución de Bartlett a la historia de AC/DC nunca fue debidamente acreditada en todos los libros que se escribieron sobre el grupo. En la opinión de la banda y sus biógrafos, bien podría no existir, aunque Engleheart al menos lo menciona una vez al pasar, y Clinton Walker, en una parte de su libro que tiene que ver con Jacksonville, cita a Michael Browning hablando sobre «alguien de la radio que debe haber conseguido un disco de AC/DC y lo escuchó». El que alguna vez fuera manager de AC/DC, recuerda a la misma figura anónima arengando a Atlantic para que respaldara al grupo y le consiguiera el mayor apoyo posible antes de que AC/DC llegara para hacer su primer show, que la propia ciudad bautizó como «la prueba viviente de que AC/DC podía funcionar». Susan Massino lo minimiza en su libro: «Una emisora de Jacksonville puso cuatro o cinco canciones de AC/DC en su programación».

Tamaña falta de reconocimiento constituye una experiencia familiar para montones de personas que han tenido que ver, directa o indirectamente, con la vida de los Young.

«Cuando me mudé de Jacksonville a Seattle en 1977, también logré que pusieran a AC/DC allí», dice Bartlett.

Una declaración intrigante dado que la estación local, KISW, se jactaba en su sitio web de que «Steve Slaton rockeaba en las ondas de radio a la noche y fue el primer tipo en Estados Unidos en pasar a AC/DC».

Pero Bartlett concluye: «Steve no conocía a AC/DC hasta que yo llegué (como director de programación en junio de 1977 hasta enero de 1978). El manager general de KISW, Bob Bingham, me retaba al comienzo por pasar AC/DC. Yo fui quien designó a Steve como director de programación».

Bartlett se retiró de la radio y ahora vive en Costa Rica.

«Los dueños de WPDQ/WAIV en Jacksonville no podían entender a AC/DC. Todo lo que les dije fue: "Créanme, AC/DC va a ser una de las bandas más grandes de la historia". Lo gracioso es que nunca nadie me llamó para que promoviera a AC/DC. Todo lo hice por mi cuenta y me parece que

esta información nunca llegó a los oídos de la gente correcta en el grupo. Atlantic Records nunca reconoció mi esfuerzo. Sé con certeza que mi estación fue la primera en Estados Unidos en pasar música australiana y AC/DC».

Hasta Sidney Drashin confirma que la primera vez que oyó algo sobre AC/DC fue a través de Bartlett. «Se emocionó tanto que me convenció de hacer negocios y de pedir fechas para que AC/DC toque en vivo. Me alegré de haberlo hecho. Gran banda, grandes tipos, yo adoraba al grupo. Hacer negocios con los Young fue un placer. Y vaya si les conseguimos difusión. Recuerdo haber llamado a American Talent International (la agencia de Doug Thaler) y decirle a Jeff Franklin, su presidente, que AC/DC era fabuloso — dinero en el banco durante décadas— el lunes posterior a los conciertos del fin de semana (en agosto de 1977). El público quedó pasmado».

¿Y cómo hizo un desconocido DJ de Jacksonville para darse cuenta que estaba ante una de las bandas más grandes del mundo, antes de que su propia compañía discográfica en Estados Unidos?

«Recibí la versión australiana de *High Voltage* por correo, que me enviaron como copia promocional cuando estaba programando WPDQ/WAIV», dice Bartlett. «Me lo mandaron porque en Australia se corrió la voz de que había un director de programación estadounidense que ponía música australiana en la radio. Me la enviaron desde Alberts. Geoff Reynolds de EMI debe haberle pasado el dato a otros sellos. Lo conocí en Melbourne en 1972 y en Sidney conocí a Ron Tudor. Ambos me pusieron en su lista para que recibiera material que podría llegar a pasar en la radio».

Interesantemente, Tudor tenía bajo contrato a The Valentines, la banda de Bon Scott con Vincent Lovegrove, en su firma June Productions desde 1968. Bartlett regresó a Florida y obedientemente puso al aire a uno de los grupos de Tudor, Mississippi, cuyo núcleo haría grandes cosas en Estados Unidos bajo el nombre de Little River Band. Luego, Bartlett le recomendó a George Martin, productor de The Beatles, que trabajara con ellos, una sugerencia que le hizo llegar a EMI a través del manager de Little River Band, Glenn Wheatley. Martin produjo *Time Exposure* en 1981.

«Cuando estuve en 1972 en Australia incluso salí en un programa de televisión de Melbourne llamado *Happening ’72* porque era un programador de radio estadounidense cuya misión era llevar la música australiana al continente americano».

¿Por qué fue a Australia, en primer lugar?

«Me aceptaron como estudiante de intercambio en la universidad Macquarie de Sidney. Me llevé una credencial de la radio para ver si

funcionaba; fui a algunos conciertos en Melbourne y vi a Spectrum, Captain Matchbox y otras bandas australianas de comienzos de los setenta, pero nunca las escuché en la radio. Ese año, 1972, fue el de las etapas iniciales del formato "album-oriented rock[37]" en Estados Unidos. Yo necesitaba encontrar un nicho al cual mis competidores no pudieran acceder. Me decidí por la música australiana porque era genuina y encajaba dentro del formato AOR que yo estaba ayudando a desarrollar. También me ayudó a darle una identidad como marca a la radio y, una vez más, tenía un producto que sabía que mis competidores no podrían ni tocar».

«Cuando estuve en Australia, decidí visitar algunos sellos discográficos para hacerles conocer mi historia radial, y traerme algunos discos promocionales para pasar. En realidad, busqué en la guía telefónica y visité en persona a las compañías grabadoras donde me atendieron algunos ejecutivos. ¡Qué concepto, eh! También estuve en Macquaire y decidí que seguiría una carrera radiofónica».

«Iba a recibir nuevos simples y álbumes directamente de las compañías discográficas australianas. Cuando recibí el de AC/DC, lo escuché y lo pasé inmediatamente. El grupo encajaba perfectamente con lo que yo estaba buscando como identidad para la radio: simpleza, temas de tres acordes y rebeldía por todos lados. Tuve una reacción positiva de inmediato y no había nada que siquiera sonase como AC/DC, salvo una banda llamada Silverhead liderada por Michael Des Barres».

Hiciera lo que hiciese, lo que hacía Bartlett era trabajar. El fallecido Ron Moss, coordinador de la radio 2JJ, y jefe de Holger Brockmann cuando pasó por primera vez «It's A Long Way To The Top» en 1975, lo visitó no mucho tiempo después para conversar sobre el formato de FM que estaba implementando (2JJ eventualmente se transformaría en 2JJJ y luego se convertiría en una FM en 1980) y Bartlett ayudaría a Moss a desarrollar relojes de formato[38].

AC/DC nunca visitó aquella emisora.

«Solamente me encontré con AC/DC en los noventa. Apenas recordaban quién era yo. Conocía al representante de su compañía discográfica y los vi en camerinos durante dos minutos. Les dije quién era y actuaron como si no fuera gran cosa, lo que fue triste».

Pero sí fue gran cosa. Jacksonville fue una de las ciudades clave en Estados Unidos donde AC/DC comenzó a atraer público por primera vez tocando en vivo.

«Los fans los escucharon en la radio antes de que llegaran aquí», dice Drashin. «Sonar en la radio los ayudó a vender el show, pero a los fans les gustó lo que escucharon o nunca se habrían interesado. AC/DC se transformó en un grupo principal en tiempo récord. Creo que lo consiguieron hacia la mitad del primer tema que tocaron».

«Lo que diferenció a AC/DC fue sus letras, su presencia escénica y el concepto en general. Los chicos estaban enloquecidos con los shows en vivo y los discos. Creo que el sudeste de Estados Unidos se transformó en un bastión para AC/DC por promotores precoces como yo. Éramos solo unos pocos y teníamos que hacer nuestro propio plan de juego. Conseguir aire en la radio era diferente entonces por regulaciones federales (que restringían el número de emisoras que una compañía podía tener). Yo podía trabajar con algunos DJ locales que ya había contratado como maestros de ceremonias de algunos shows. Esto les daba un incentivo para pasar la música. Era una situación donde todas las partes ganaban. Las emisoras ponían la música para promover los conciertos y la radio y sus empleados ganaban reconocimiento en los shows».

Pero no en los libros de historia.



Extraordinariamente, hubo otro héroe anónimo de la radio norteamericana, que trabajó duro para imponer a AC/DC.

Su nombre fue Tony Berardini, programador de KTIM, una pequeña y rockera estación de radio de San Rafael, justo en las afueras de San Francisco, California.

«Tony era un fanático», dice Judy Libow, que perteneció al departamento de promoción de Atlantic durante dieciséis años y que comenzó tratando de hacer conocida a la banda en las radios universitarias. «Se fue a programar WBCN en Boston, que fue una de las radios de élite del país entre las de rock progresivo durante muchos años, y con el tiempo se transformó en su mánager general. El tipo hubiera comido hojitas de afeitar por AC/DC. Adoraba a esa banda».

Y todavía lo hace, después de casi cuatro décadas.

«Su música era de verdad», dice Berardini, que ahora se desempeña como vicepresidente de desarrollo de talentos en CBS Radio. «Siempre rockearon duro en un tiempo en que lo que había eran cantautores y música disco. No tenían pretensiones, ni pedían disculpas por ser como eran o lo que hacían, y

tenían un gran sentido del humor en sus letras; ironías a raudales. Me encantaba eso de ellos».

Berardini solo tiene buenos recuerdos de aquellos tiempos.

«Yo era disc-jockey y programador de KTIM, y uno de mis colegas, Wild Bill Scott, trajo el disco a una sesión de música, lo escuchamos e inmediatamente incorporamos "It's A Long Way To The Top" a la programación. Era una canción de hard-rock donde destacaban las gaitas. Jamás lo hubiera imaginado. La letra era genial; podía conectarme muy bien con ella siendo un disc-jockey que cobraba dos dólares por jornada, haciendo el turno de trasnoche durante seis días a la semana. No solo captura perfectamente lo que es el negocio de la música sino que también es una estupenda descripción de la vida. Va a ser la última canción que pasen cuando me entierren».

«Esto fue mucho antes de Internet y las redes sociales, así que la única forma de enterarme si alguien estaba pasando una banda era a través de los periódicos del negocio. Éramos una emisora tan pequeña que ni siquiera figurábamos en los diarios del ambiente. Todos los disc-jockey amaban *High Voltage*, así que lo pasamos a morir. Éramos conscientes de que ninguna otra estación de la bahía de San Francisco pasaba a la banda. Realmente nos importaba un bledo lo que hacían las otras radios. Nosotros lo poníamos porque rockeaba».

Cuando se mudó a Boston, nada cambió.

«A WBCN le estaban pateando el culo en los ratings y Charlie Kendall, el director de programación, quería que la radio rockeara más. Él y yo nos habíamos encontrado a lo largo de los años y conocía mi preferencia por música que rockease. La primera canción que puse en mi primer turno fue "It's A Long Way To The Top'. Supuse que eso iba a marcar la pauta de lo que vendría. La semana siguiente agregué el álbum a nuestra lista musical, y dada la relación de WBCN con la música dura —no mucho fuera de Queen o Aerosmith, defendidos por Maxanne Sartori, una gran disc-jockey de WBCN —, creo que sorprendió a la industria».

Con el apoyo de Bartlett, Berardini y otros creyentes de AC/DC no reconocidos, en emisoras que iban desde KMAC/KISS en San Antonio, a WLVQ en Columbus, «It's A Long Way To The Top» ayudó a que la banda tuviera su oportunidad de gloria.

Y no la iba a dejar pasar.



Hoy, Boston es territorio de AC/DC. Los New England Patriots pasan «Thunderstruck», «For Those About To Rock», y otras canciones de AC/DC antes, durante y después de cada juego en el Gillette Stadium de Foxborough. En el área católico-irlandesa de clase trabajadora conocida como South Boston, el descarnado ambiente para *The Departed*, de Martin Scorsese y *Good Will Hunting*, de Gus Van Sant, AC/DC se ha hecho fuerte porque sus canciones no son simplemente honestas, verdaderas y aspiracionales, sino porque versan sobre no olvidar de dónde vienes. No hay lugar como ese lugar, sea que puedas volver físicamente a él o aunque simplemente lo lleves en tu corazón. No deberías intentar librarte de él porque te hace lo que eres. Creciendo en la familia Young o en las calles de South Boston, los lazos familiares y el lugar de nacimiento lo son todo.

Boston y la periférica ciudad de Quincy (pronunciada como «quin-zee» por los verdaderos lugareños) es además el hogar de Dropkick Murphys, un grupo irlandés/americano de punk-rock para estadios que ha logrado lo que muchos otros no pudieron: elaborar una útil versión de un tema de AC/DC, tomando «It's A Long Way To The Top» y transformándolo en algo absolutamente propio. En vivo, también tocan «Dirty Deeds» y «TNT».

En enero de 2013, en McGreavy's, bar situado en el área conocida como Back Bay en Boston, los «Dropkicks» realizaron un show especial y gratuito para celebrar la salida de un disco con un nombre que suena mucho a AC/DC: *Signed And Sealed In Blood* (firmado y sellado en sangre). El dueño del bar es Ken Casey, el cantante y bajista de la banda. Yo aparezco por ahí, consigo ingresar y unirme al montón de gorras Red Sox y camisetas Bruin que hay dentro. Debe haber doscientas personas hacinadas dentro del espacio diminuto del recinto y muchas más desilusionadas en la vereda. Cuando llega el momento de tocar su himno, «Shipping Up To Boston», inmortalizado en *The Departed*, el lugar tiembla tan violentamente que da la impresión de que las paredes se vienen abajo: era lo que hacía AC/DC en pequeños sitios de Australia, Inglaterra y Estados Unidos desde mediados y hasta fines de los setenta.

Después del show, Casey posa para las fotos y firma objetos promocionales. A pesar de su riqueza y su fama reciente, claramente se conecta muy bien con sus fans y no olvida de dónde vino. Este es un hombre que oficialmente ha dicho: «Creo que nuestro objetivo es ser los AC/DC del punk-rock celta». Su cara se ilumina cuando menciono que estoy escribiendo un libro sobre los Young.

«Compositores y showmen geniales», dice. «Simplemente, ellos lo son todo en lo que respecta a ser una banda de rock and roll de verdad. No tiene que ver con tu apariencia: tiene que ver con la música. AC/DC es una maldita banda de hombres y fueron fieles a sus raíces y a sus ideas. Siempre sabes lo que AC/DC te dará, y nosotros tratamos de ser así. Queremos que nuestros fans sepan lo que van a conseguir y que puedan confiar en que la música va a ser exactamente lo que esperaban. AC/DC ha sido siempre de esa manera».

Le pregunto a Tony Berardini qué es lo que tiene Boston, que AC/DC ha ganado tanto reconocimiento.

«La respuesta hacia AC/DC ha sido más grande en la costa Este que en la Oeste», dice. «Fuera de la ciudad de Boston, que es relativamente chica, hay un montón de pueblos de clase trabajadora cuya población es más grande que la de la ciudad».

«Pienso que el hard-rock de AC/DC y los temas que abordan en sus letras, seducen a esa clase obrera. AC/DC es auténtico, sin pretensiones, sin excusas; lo que ves es lo que hay, rock directo y sin artificios. No hay estupideces en la música o en los shows de AC/DC. Piénsalo: los Dropkicks van por el mismo sentido, en su caso con la tradición y el punk irlandés, y —digámoslo— ¿quién más puede hacer una versión respetable de “It’s A Long Way To The Top”, incluyendo el solo de gaitas?».

El mismísimo Berardini fue quien ofició como maestro de ceremonias del primer show de AC/DC en Boston.

«En el otoño de 1978, me enteré de que AC/DC venía a Boston para tocar en un club chico, Paradise Theater, para quinientas personas. Llamé al sello de inmediato y les dije que quería transmitirlo en vivo por la radio. La compañía se sorprendió: “¿En serio? Seguro, no hay problema”. Eso pasó en los días en que uno podía hacer algo así. Hoy no sucedería. El lugar estaba a tope; salí a hacer la presentación que se transmitió al aire. Desafortunadamente, en mi entusiasmo dije un montón de palabrotas que cayeron como una bomba. La gente se volvió loca, y la banda procedió a volar las puertas del club».

El Paradise todavía se domicilia en la Commonwealth Avenue, a media milla de Fenway Park, pero ha sido rebautizado como Paradise Rock Club. El escenario ocupa la mayoría del espacio en un ambiente chico. Estando allí, es increíble contemplar cómo es que AC/DC pasó de tocar para unos pocos cientos de personas, a cientos de miles en Buenos Aires, Río de Janeiro, y Toronto, y hasta para millones en un campo aéreo de Moscú. Ninguna banda puede movilizar tanta gente como AC/DC.

«Hoy AC/DC rockea tan duro como en sus primeros discos. Agotaron las entradas del TD Garden y del Gillette Stadium en la gira de *Black Ice* —fui a ambos— y sus shows siguen a toda máquina, treinta y cinco años o algo así más tarde. ¿Cuántas bandas han durado tanto tiempo, manteniendo tal nivel de integridad?».



Sin embargo, no todo el mundo está de acuerdo con la garantía que AC/DC ha librado sobre el sonido australiano «sin tonterías».

Rob Riley tenía diecisiete años cuando se encontró con los Young por primera vez en el hotel South Side Six de Melbourne, y como dice modestamente, tuvo «una pelea con ellos en su antro de Lansdowne Road». A los veintiún años se mudó a Sidney con el grupo Dallimore, que había firmado para Alberts que les editó un simple en 1980: «We Are The Kids». Un año más tarde se incorporó a Rose Tattoo, cuyos primeros cuatro álbumes serían producidos por Vanda & Young, tras la recomendación de Bon Scott a Alberts, y ese matrimonio fue tan volátil como fértil, creativamente hablando.

Riley dice que fue chantajeado para que se sumara a la banda. Ya no tiene nada que ver con ellos, tras haber protagonizado una disputa fenomenal con el líder Angry Anderson, pero vivirá eternamente como celebridad rockera por los siglos de los siglos gracias a su canción «We Can’t Be Beaten». Su riff es uno de los más amados y reconocidos de la música australiana. Si alguien conoce la química de una buena canción, ese es Riley.

«Indudablemente, existe un sonido australiano. Todo el mundo trata de imitarlo, lo que es algo agradable. AC/DC tiene un sonido australiano, pero ellos son una banda mundial. Ellos se fueron de Australia hace mucho tiempo atrás y se abrieron camino en el mundo. Todo el mundo encuentra accesible su música, la fórmula que aplicaron».

Mark Gable tiene una óptica similar: «Yo no diría que AC/DC representa el sonido australiano, necesariamente. El hecho de que Malcolm y Angus vinieran de Escocia significó que ellos pudieran haber creado algo que anteriormente no existía porque estaban en Australia. Si ellos hubiesen sido australianos, nunca hubieran sonado de esa manera. Estos tipos eran diferentes: se veían diferentes, pensaban diferente, y veían a Australia de un modo en que los australianos no podían verla. Tomaron el “pub rock” y lo transformaron en algo que el resto del mundo pudiera también apreciar».

Incluso viejos enemigos como Deniz Tek de Radio Birdman han terminado por valorar lo que los Young han alcanzado desde «It's A Long Way To The Top», la clase de canción de la que debe haber estado hablando cuando basureó a AC/DC llamándolos «un pobre boogie-trip de comienzos de los setenta», en la biografía de Engleheart. Es el mismo boogie que fluye a través de canciones como «High Voltage» y «Rock N' Roll Damnation».

Pero entrevistado para este libro, suena un poco arrepentido. «No estoy seguro de dónde salió esa cita de Engleheart. Ciertamente, es posible que Rob Younger (cantante de Radio Birdman) o yo lo hayamos dicho. En nuestros comienzos, a mediados de los setenta, eramos muy críticos de cualquier cosa que tuviera aceptación masiva o que estuviera de moda. Y el boogie rock eléctrico entraba en esa categoría. Éramos muy severos con cualquier banda que tuviera aceptación por parte de la industria, básicamente porque nosotros estábamos excluidos».

El tiempo ha suavizado esa hostilidad.

«Considerando a AC/DC en aquel tiempo, recuerdo haber apreciado su energía y su actitud, pero no los recuerdo como una banda que se haya aventurado en algún territorio novedoso. Sostengo lo que dije (en el libro de Engleheart) en líneas generales, pero si me lo preguntaran hoy no utilizaría la palabra "pobre"».

«Supongo que los ayudó su hermano mayor y el haber tenido acceso al management de Alberts y al estudio de grabación. Me sorprendería mucho que no hubiese sido el caso. Pero eso, de ninguna manera, desmerece en mi pensamiento lo que lograron cuando tuvieron la posibilidad. Diría que lo que ellos hacían se convirtió en el sonido por excelencia del rock australiano en los setenta. Quizá ellos continuaron con lo que Daddy Cool dejó».

Por su parte, Phil Carson, no compra del todo ese argumento: «AC/DC es una gran banda de rock and roll con un sonido que atraviesa las fronteras mundiales. Desde luego que no pienso que el suyo haya sido un sonido nativo de Australia. Si hay que hablar de rock australiano, yo diría que grupos como Australian Crawl, Mondo Rock, Skyhooks e Iva Davies, tanto con Flowers como con Icehouse, encarnan lo que yo entiendo por rock australiano. Pondría a Cold Chisel entre eso y una onda de rock frontal, pero AC/DC ha sido rock and roll de pura cepa de comienzo a fin».

«Ellos labraron un camino en la música de rock con guitarras de Australia», dice Mark Opitz. «No hay dudas sobre eso. Del mismo modo en que lo hicieran The Bee Gees con la música melódica y la armonía: labraron un camino. También lo hizo Air Supply. Si existe un sonido de rock

australiano, AC/DC forma una gran parte de él, no su totalidad. En lo que tiene que ver con los sonidos de guitarra, estábamos en una época donde no teníamos un acceso inmediato a lo que pasaba en el resto del mundo, de manera que más o menos te inventabas el propio y lo que imaginabas que otro guitarrista estaba haciendo con su amplificador. Con tantos shows en pubs, había mucho tiempo para experimentar con el sonido, y AC/DC no era el único grupo en búsqueda de un gran sonido. Ellos fueron uno de los primeros en hacerlo, pero hubo otros que lo hicieron también».

Hay una mejor manera de explicarlo, insiste Anthony O'Grady, que piensa que en cualquiera de los casos Billy Thorpe podría reclamar el título. El mejor modo de escuchar la diferencia entre el rock australiano y el norteamericano es escuchando a la vieja banda de Ted Nugent, The Amboy Dukes, tocando «Baby, Please Don't Go» de Big Joe Williams, y comparándola con la versión que hiciera AC/DC en la edición original de *High Voltage*.

«La mayor diferencia entre ambas es el modo en que australianos y norteamericanos sienten el blues. La versión de Amboy Dukes va sobre rieles, como un tren. En cambio, la de AC/DC es como si fuera un camión subiendo una montaña. Puedes sentir el ruido de los cambios, la rueda de levas bajo tus pies. Puedes sentir el ruido de los pistones».

El ruido es imperdible para mí cuando «It's A Long Way To The Top» suena en la radio hacia medianoche, en un tramo de la carretera fuera de Gettysburg, Pennsylvania, el corazón de Estados Unidos. Casi cuarenta años después de su edición original en Australia, la canción no ha perdido nada de su poder. La banda sobre la cual los musicalizadores estadounidenses no estaban del todo seguros en 1976, es hoy un clásico de la radio junto con Journey, REO Speedwagon y Boston.

Tal como un musicalizador anónimo le dijera a la revista *Billboard* en 1981, tras el éxito de *Back In Black*: «AC/DC es tan "in", que su viejo material, que estaba "out" cuando lo editaron, ahora es "in"».

Simplemente, no existe nada mejor que «It's A Long Way To The Top» cuando vas por un camino solitario en una oscura autopista. Esas líneas dobles amarillas te conducen hacia la vida que podrías tener si la quisieras lo suficiente. Escucho la canción e inmediatamente extraño Australia.

Allan Fryer, el cantante escocés-australiano que podría haber reemplazado a Bon Scott de no haber sido por Brian Johnson, me llama al día siguiente desde su hogar en Fort Worth, Texas, para contarme que va a entrar a estudios para grabar su propia versión de la canción «Back In Black».

¿Qué es lo que él piensa del sonido australiano?

«Que proviene del corazón, y es desde el corazón desde dónde te hablo», dice. «Es no olvidarte de dónde vienes. Cuando tocas en cientos de shows al año, a veces haciendo tres shows por noche, pagas tus deudas, sales fuera, te rompes el culo, y lo haces por amor a tus creencias. AC/DC nunca olvidó de dónde viene. Jamás. Creo que es una cosa escocesa, una cosa australiana; algo muy británico. Mucha de esa gente no ha olvidado de dónde vino. Y yo vivo bajo ese credo. Y me parece que ese es el sonido. Siempre al máximo. Esa base rítmica, esa guitarra rítmica. Solo pura honestidad».

«No hay estupideces. No hay maquillaje. No hay nada. Simple honestidad. Eso es lo que obtienes. Un par de jeans, un par de zapatillas, una camiseta, te levantas y haces lo tuyo. Creo que los fans saben que esa es la verdad. Es rock and roll directo. Y todos pueden identificarse con cada canción. Porque es de allí de dónde vienes».

Y en verdad, lo es.

4

AC/DC

«Jailbreak» (1976)

Darwin, Northern Territory, Australia, 1989. Tres muchachos alborotados, dos de diecisiete y uno de dieciséis, de Balmain, suburbio ribereño de Sidney, se encuentran a una larga distancia de su hogar: sobre el escenario de la prisión de Berrimah, un centro penitenciario descrito por un abogado como «salido de la pluma de Dickens, de hecho es peor que Dickens», frente a una ruidosa multitud de cien malhechores, en su mayoría aborígenes.

Su banda, Sooty Blootch, se encontraba allí como parte de *Teenage Roadshow*, una iniciativa liderada por un filántropo canoso, exoficial del ejército llamado Gil Weaver, y financiada por el Consejo Australiano. Llevaba de gira a músicos y artistas a comunidades del interior y a presidios en el desprotegido norte del país.

Sooty Blootch, afortunadamente, cambió su nombre a Baby Sugar Loud y por un instante, a comienzos de los noventa, amenazaron con alcanzar el éxito, pero en lugar de lograrlo, se separaron. En un momento dado, los rockers de Brisbane, Powderfinger, que se transformarían en superestrellas en Australia con un montón de número uno, fueron su grupo soporte.

«Prácticamente, todas las caras en la multitud eran negras mientras que las de los guardias eran todas blancas», recuerda Tom Donald, el guitarrista, que ahora trabaja en publicidad. «Hicimos un set de covers: Stones, Free, Cold Chiesel, Hendrix. Rockeamos muy duro y tuvimos una gran respuesta. Los prisioneros de máxima seguridad sacudían las puertas, los escuchabas haciéndolas sonar».

«El ambiente había comenzado a tornarse locamente eléctrico, al punto de que uno de los guardias llevó a Gil aparte y le comunicó que “el alcalde dice que un solo tema más”, pero recién estábamos por la mitad. Así que Ben Quinn, nuestro cantante, le anunció al público: “Nos dijeron que solamente podemos hacer otra canción”».

Sonaron unos pocos abucheos que no tardaron en convertirse en un alboroto general. El sacudir de las puertas de los calabozos se tornó incesante. La situación se ponía tensa. Se escuchó una voz desde el fondo.

«¡¡¡¡Toquen “Jailbreak”!!!!».

«Sabíamos la canción», dice Donald. «Miré a Stuart Miller, nuestro baterista, que sonreía como un loco. Miré a Ben que me decía que no con la boca, como si estuviéramos arriesgando la vida. Volví a mirar a Stuart. Largó la cuenta con los palillos —un, dos, tres, cua— y yo disparé el riff. El lugar se volvió completamente una locura, y hubo un breve instante en el que no sabíamos qué es lo que iba a suceder; que podríamos haber cometido un grave error. Los guardias hicieron sentar a todo el mundo. Terminamos, y los internos se pusieron locos. Nos escoltaron hacia afuera, y uno de los guardias comenzó a gritarle a Gil, y le dijo que el *Teenage Roadshow* ahora estaba prohibido en cualquier unidad penitenciaria del norte. Gil opinó que toda la situación fue divertidísima. Fue uno de los momentos más memorables de toda mi vida».

Seis años más tarde, la banda aborigen Yothu Yindi hizo su cover de «Jailbreak» para el tributo *Fuse Box*; una colección de covers de AC/DC hechos por grupos australianos alternativos como Regurgitator, Ed Kuepper, y The Meanies. Con sus didgeridoos[39] y coros de registro bajo, casi como gruñidos, casi mejora la versión original: algo que no se dice a menudo cuando se trata de AC/DC.

Al día de la fecha, «Jailbreak» continúa siendo una canción que habla como muy pocas otras de la experiencia aborigen en el interior de Australia, por una simple razón. «Altas tasas de encarcelamiento», fue la directa respuesta de Mandawuy Yunupingu, que habló conmigo poco antes de su muerte, acontecida en junio de 2013. Él hizo coros y la parte de la canción en lenguaje Yolngu. «Los indígenas australianos tienen diez veces más probabilidades de terminar en prisión que los australianos no indígenas. Además, es una gran canción».

Pero la letra original fue hábilmente subvertida. En una poderosa declaración política sobre la muerte de detenidos, se cambiaron las palabras del final: «*Finalmente salió / con una sábana al cuello*».

«Algo triste pero real. No es común que la muerte de un detenido se produzca por causa de una soga. Una soga no es algo a lo que los reclusos tengan mucho acceso. Una sábana es la cruda realidad de la situación».



«Jailbreak» no es la canción más original de los Young —las similitudes con «Gloria», del grupo Them, son innegables, aunque Mark Evans insista en que la línea de bajo «cambia y lleva a la canción a un lugar completamente distinto»— pero lírica y musicalmente es una de las más venenosas, en lo que Clinton Walker llama un «manifiesto virtual» de la banda. Se compuso a comienzos de 1976, y se editó como simple en Australia y el Reino Unido ese mismo año, acompañada por un baratísimo videoclip, nuevamente dirigido por Paul Drane, esta vez en una cantera en Sunshine, un suburbio al oeste de Melbourne.

Comienza como casi todas las canciones de AC/DC: con Malcolm estableciendo la intención y conduciendo el ritmo de arriba hacia abajo.

«Claramente, un riff repetitivo de tres acordes que recicla la misma secuencia de acordes que "Gloria"», dice Joe Matera. «Está a la par con "Smoke On The Water" de Deep Purple y, "Smells Like Teen Spirit" de Nirvana, como uno de los riffs más estudiados por los guitarristas principiantes. Sin embargo, desde que se escucha el primer rasgueo se reconoce instantáneamente a AC/DC».

Después se le unen bajo y batería, pero en esta ocasión es más como un latigazo al boogie patentado por George Young; una suerte de rebote o elasticidad. Bon Scott hace su narración gruñona a la perfección; uno casi se imagina el diente que le falta. Y se complementa con coros tan miserables y manchados de sangre, que bien podrían provenir de una pandilla de convictos fugados de Tasmania[40]. Pero más que nada «Jailbreak» ejemplifica la importancia del espacio en la música de AC/DC. La única nota del bajo vale por los latidos acelerados del corazón; la agresión y distorsión de Angus que imita reflectores, sirenas y disparos de rifle; la prolongada pausa antes de que aquella solitaria bala alcance a Scott en su espaaaaaaaalda. Termina en un fuego cruzado de platillos, guitarras y, ¡válgame, Dios!, maracas: la perfección absoluta al estilo AC/DC.

«AC/DC siempre será una banda de vivo», dice Evans, explicando el ajuste grupal. «Cuando grabábamos, los cuatro tocábamos juntos en el estudio, y eso también facilitaba la mezcla. No había más agregados aparte de

las voces y los solos de guitarra. Por lo tanto, cuando escuchas un tema de AC/DC, estarás escuchando dos Angus, porque escondió los acordes grandes por debajo, pero también está tocando el solo. Pero básicamente lo que se escucha es a la banda tocando en vivo en el estudio. Por eso cuando AC/DC toca en vivo la gente dice: "Oh, mierda, suenan como en el disco". Porque *es* el maldito disco».

«Esto es sacrilegio para algunos, pero yo vi varias veces en vivo a Led Zeppelin, y así como era fanático de sus primeros discos, fui a verlos en vivo y me dije: "¿Esto es una maldita broma?". Ellos hacían discos increíbles y como eran tan grandiosos no se los podía replicar en vivo con esa cantidad de gente. Pero en lo que concierne a los discos, estaban absolutamente en otra liga. A mi entender, primero te gusta un grupo por los discos que has escuchado y después los ves en vivo y dices: "Oh, mierda, eso fue mucho mejor que en el disco". Para mí es el mejor cumplido que puede recibir una banda».

Stewart Brown, que por un tiempo fue manager de AC/DC junto a Steve Barnett, dice: «Son brillantes, probablemente la mejor banda en vivo que haya visto alguna vez».

Sin embargo, por alguna oscura razón, «Jailbreak» cayó entre las grietas durante el primer ataque de AC/DC a Estados Unidos. En efecto, se despeñó en un abismo de ineptitud corporativa de tal proporción que el tema no fue editado en Estados Unidos hasta que apareció en el EP *'74 Jailbreak*, en 1984, porque el LP original en el que apareció, *Dirty Deeds Done Dirt Cheap*, fue archivado por Atlantic y se dedicó a juntar polvo. Incluso, cuando *Dirty Deeds Done Dirt Cheap* se publicó en 1981, escandalosamente pegado al éxito de *Back In Black*, «Jailbreak» quedó misteriosamente afuera del disco.

«Compañías discográficas estadounidenses. Imagínate», dice Evans.

Jim Delehant asegura que alguien dentro de Atlantic Records, probablemente el sucesor de Jerry Greenberg, Doug Morris, ahora jefe y ejecutivo máximo de Sony Music, debe haber pensado que era «muy horrible para consumo adolescente». Phil Carson, a cargo de las operaciones exteriores en Atlantic, dice que solo puede recordar «alguna discusión sobre el tema, pero yo le había dado la espalda al proyecto».

Pero antes casi destruye la carrera de Carson. Como signo de lo importante que él fue para la carrera de AC/DC entre 1980 y 1981, es la única persona de Atlantic que recibió un agradecimiento con nombre y apellido tanto en la portada de *Back In Black*, como en la de *For Those About To Rock*

(la mención críptica a «Springfield» en este disco se refiere a la época en que Carson tocaba el bajo en la banda de Dusty Springfield).

«Para cuando AC/DC decidió despedir a Mutt Lange (después de *For Those About To Rock*), Jerry Greenberg se había ido de Atlantic y las decisiones de A&R fueron manejadas principalmente por Doug Morris y su séquito en Nueva York», cuenta. «Yo estaba un poco desencantado con el modo en que las cosas fueron sucediendo para la banda. Le dije a Doug que editar *Dirty Deeds* (después de tan largo intervalo) era un completo error. Le dije que iba a perturbar lo que estábamos comenzando a crear con Brian Johnson. El público había aceptado medianamente la noción impensable de que Bon Scott podía ser reemplazado. Lo que hizo Doug fue confundir al público y destruir una gran parte de la base de fans de AC/DC».

«Le produjo un alto inmediato al proceso de construcción que habíamos puesto en marcha para elevar a Brian. La banda tuvo que enfrentar nuevamente la vieja comparación entre el AC/DC con Bon Scott, y el AC/DC con Brian Johnson. En aquel momento, el argumento de Doug era solo financiero. *Back In Black* había vendido más de cinco millones. A raíz de esos números, Doug me dijo que *Dirty Deeds* vendería al menos dos millones. Le dije que tenía razón en eso, pero que también crearía una meseta en las ventas de AC/DC».

Carson estaba en lo cierto. Con séxtuple certificado de platino**[41]**, *Dirty Deeds* (el que escandalosamente omitía «Jailbreak»), continúa siendo el disco de AC/DC mejor vendido detrás de *Back In Black* (veinte veces platino) y *Highway To Hell* (siete veces platino). *For Those About To Rock* fue solo cuádruple platino, y hasta *The Razors Edge* (cinco veces platino) y *Who Made Who* (quíntuple platino también) lo superaron.

«La avaricia fue la motivación de Doug. Su respuesta fue que todos obtendríamos bonos más grandes a fin de año porque habíamos alcanzado los números que se nos requería, y que yo debería dejar de pensar como si fuera un artista. Me siento orgulloso hasta el día de hoy de la posición que tomé en representación de los intereses de la banda. Editar *Dirty Deeds* fue una de las decisiones más torpes que un ejecutivo de la industria discográfica haya tomado alguna vez. Solo Dios sabe cuántas copias de *For Those About To Rock* se hubieran vendido si Doug hubiese esperado a que apareciera primero este disco. Realmente cambió la historia del grupo con esa estúpida decisión. Yo atribuyo la falta de éxito de *Flick Of The Switch* y *Fly On The Wall*, en gran parte, a la caprichosa decisión de editar *Dirty Deeds* pegado a *Back In Black*».

No solo *Flick Of The Switch* y *Fly On The Wall* cloquearían como pavos (alcanzando solamente un platino por cabeza), sino que eso aseguraría que unos enojadísimos AC/DC dejaran el sello Atlantic. No es difícil imaginar que debe haber sido mortificante para los Young saber que *Dirty Deeds*, el disco que fue considerado con tan bajo nivel en 1976, era promovido con entusiasmo por Atlantic usando pelotas playeras.

«Recuerdo que hicimos una promoción con WCBN en Boston», dice Judy Libow. «Decidimos hacer una promoción de verano, elegimos la canción "Big Balls", mandamos a fabricar unas pelotas enormes, y la emisora las regalaba. Estaban por todas las playas. La pasamos muy bien con la banda y la música».

¿Por qué Doug no valoró debidamente a AC/DC?

«Doug valoraba a su manera a AC/DC», dice Derek Shulman, que desde la compañía hermana Atco y en una de las mejores estafas cometidas dentro de una misma empresa, logró echarle el guante a AC/DC en un intercambio por el cual le daba a Morris el contrato de Pete Townshend, de The Who. «De acuerdo a lo que yo percibía, el problema era el ligero desdén de la banda por cualquiera que estuviera en el lado del negocio discográfico. Ellos se entendían bien con los músicos, pero no particularmente bien con aquellos que trabajaban para ellos en el "negocio". Seguramente Doug sabía que eran una banda única y fantásticos vendedores; sin embargo, creo que sus personalidades poco dadas al negocio del espectáculo, nunca admitieron la parte del negocio dentro de su mundo aislado».

Mark Gable tuvo una clara comprensión de ese mundo aislado en sus encuentros personales y profesionales con los tres hermanos.

«Mis tratos fueron más con George desde una base profesional, aunque una vez me reuní con Angus y tuve la suerte de poder compartir unas cervezas con Malcolm en contadas ocasiones. Malcolm es muy tímido, para nada un parlanchín y no es ni siquiera un chiquitín arrogante. Está muy conectado con la música y en particular con el lado comercial de las cosas. Cuando me reuní con Angus conversamos un rato pero no captó mi sentido del humor. Una cosa que aprendí sobre los Young es que se toman muy en serio a ellos mismos. Junto con un enorme talento, viene una cierta fragilidad. Ellos son muy cuidadosos con aquellos que no conocen. Hay una sensación de *nosotros somos de adentro y tú no*. Esa fue mi impresión siempre que traté tanto con el grupo como con Albert Productions».

No obstante, Shulman llegó a ver un costado de los hermanos que la mayoría no alcanza a ver.

«No los veo desde hace tiempo. La última vez que los vi en gira fue hace algunos años atrás. Me encantan y me llevo bien con los muchachos. Son gente estupenda que vive la vida bajo sus propias reglas sin ninguna interferencia o manipulación exterior. Tan solo sentarse en el camerino con Angus bebiendo lentamente su taza de té acompañada por un cigarrillo y conversar sobre temas no relacionados con el negocio, es algo absolutamente refrescante».

Hay cierta ironía en el hecho de que *Dirty Deeds*, el álbum que en 1981 prácticamente destruyó su relación con Atlantic Records, fuera el mismo álbum que Atlantic utilizó cinco años antes como excusa para cortar sus lazos con AC/DC. Pero no podía terminar de otro modo. La mentalidad de Glasgow de los Young —si te metes conmigo, lo pagarás— se aseguró de que así fuera.



Después de no poder convencer a los ejecutivos de Atlantic de que *Dirty Deeds* era una propuesta vendedora, AC/DC se volvió un grupo neurótico. La aventura que había comenzado en 1976 con la versión norteamericana de *High Voltage*, parecía haber concluido tan rápido como empezó.

«Realmente nos fastidió», dice Mark Evans. «La banda nunca aceptó bien las críticas. Especialmente las que venían por el lado de la compañía discográfica, los tipos que se suponía que jugaban en nuestro mismo equipo, diciendo: "No, amigo, no es lo suficientemente bueno". La banda estaba muy enojada».

De buena fuente, se sabe que Jerry Greenberg quería desprenderse de la banda pero que Phil Carson logró convencer a Ahmet y Nesuhi Etergün (mal escrito Neshui en la biografía de Wall) de que permitieran que AC/DC se quedase en la compañía, con la condición de que recibieran menores adelantos en futuros álbumes.

Carson reitera la explicación para este libro: «Ciertamente, en Nueva York se discutió la posibilidad de que la banda se fuera de Atlantic. El departamento de A&R pensaba que el grupo no iba a ninguna parte y que era muy poco original. Es por eso que *Dirty Deeds* no fue editado en el orden correcto. De todos modos, tuvieron el tino de consultarme antes de despedir a la banda y, en aquel momento, yo estaba haciendo serios avances con el grupo en Europa, y estábamos recuperando los veinticinco mil dólares que tuvimos que pagarles por cada álbum».

¿Y cómo se resolvió?

«Nesuhi Ertegün pudo decirle al equipo de Atlantic que las filiales internacionales del sello apoyaban a AC/DC».

Sin embargo, Greenberg lo recuerda diferente. Rechaza la idea de que no le gustaba la banda o no se preocupaba por ella. Rechaza también la historia, propuesta por Michael Browning en el libro de Engleheart, por la cual Carson pasó por encima suyo para pedirle clemencia a los Ertegün.

«No sé nada de eso», dice. «Existió alguna conversación sobre el tema (de dejar ir al grupo). Pero no era mi decisión. Había alguien en el departamento de A&R, en quien básicamente yo confiaba, que pensaba que debíamos dejarlos partir. Yo nunca, jamás, pensé en dejarlos. La banda estaba de gira por Europa en ese entonces; no habían tocado ni una sola vez en Estados Unidos. Phil Carson era la persona con la que AC/DC trabajaba cotidianamente en el sello. Esencialmente, lo que recuerdo es que todos, no necesariamente yo, estaban muy poco entusiasmados con ese disco».

«El sentir de la gente de Atlantic era: "No sé si deberíamos editar este álbum". No puedo negarlo. Atlantic no quería sacar el disco, no hay dudas al respecto. Es un hecho. Pero de ahí a querer desvincularnos de la banda, no creo que alguna vez hayamos querido desvincularnos de ellos».

Entonces, ¿hasta dónde se involucraron los Ertegün, los máximos ejecutivos de Atlantic, en el destino de AC/DC? El más joven, Ahmet, le dijo a la revista *Billboard* que vio por primera vez al grupo australiano en el CBGB de Nueva York en el año 1977 pero ni siquiera ahí se había convencido: «No estoy seguro de haberlos contratado la primera vez que los escuché… estaban forzando las cosas… se veían muy andrajosos».

«Ahmet no estaba muy cerca durante aquellos días, viajaba mucho», dice Greenberg. «La primera gira que recuerdo de AC/DC en Estados Unidos, los tuvimos en el Whisky A Go-Go (en Los Angeles); tocaron en todos esos clubes chiquitos, y Ahmet no estaba muy involucrado en ese punto».

Pero cuando despegaron, dice Larry Yasgar, jefe de simples de Atlantic, «Ahmet se metió de lleno».



Judy Libow, que se convertiría en vicepresidenta de promoción y desarrollo de producto en Atlantic, respalda la versión de Carson: «Hubo un punto donde se habló sobre la desvinculación de la banda».

«Recuerdo haber ido a una convención de WEA en Florida. WEA era el gran brazo de distribución para todos los sellos —Warner Bros, Elektra, Atlantic—. Este año (1977) Atlantic decidió que AC/DC tocara para todo el mundo: todos los sellos, todo el personal, la gente de WEA. Y la mayoría jamás los había visto. Fue en un lugar pequeño. Nunca olvidaré que llegaron a este club, lleno de gente de la industria, e hicieron su show. Angus a caballito de Bon, arriba y abajo del escenario, mostrándole el culo a todo el mundo. Fue algo increíble de ver».

«Unos años más tarde, me encontraba en la costa oeste, en un viaje por California, y manejamos hasta Fresno con Barry Freeman, nuestro promotor de la costa oeste; AC/DC iba a tocar allí, y no había mucho que hacer en Fresno por aquel entonces. Era apenas una ciudad. AC/DC salió y Angus se bajó los pantalones. Estábamos parados a un costado del escenario y el público comenzó a tirarles basura. Fue una locura, no lo esperaban. No sabían nada de esta parte del show. Se puso salvaje, la basura volaba por todos lados. Siguieron adelante, la banda continuó con el show. Fueron muy profesionales. Siempre fueron muy receptivos. Siempre hicieron lo que les pedimos y todos los que trabajaron con ellos los adoraban».

Pero fuera del escenario, AC/DC hacía las cosas difíciles. Nick Maria era vicepresidente senior de ventas en Atlantic. Él estuvo con Libow en la convención de WEA Records en el club Four O'Clock en Fort Lauderdale, el último show del primer tramo de su primera gira por Estados Unidos.

«Estaban en el restaurante desayunando y no tenían suficiente dinero para pagar la cuenta», dice. «Hice la primera distribución para ellos (de *High Voltage*), a todo el país. Creo que fueron solamente entre cuatro y seis mil unidades».

«El primer disco fracasó», dice Larry Yasgar. «No funcionó, creo que vendimos cincuenta mil copias. Sabíamos lo que teníamos pero no imaginábamos que se volvería tan grande».

En 1979, AC/DC estaba vendiendo diez veces esa cantidad.



No hubo ningún cruce de cables entre Phil Carson, y el presidente de Atlantic, muy parecido a Gene Wilder, Jerry Greenberg, cuando ambos volaron a Hamburgo, Alemania para ver a AC/DC en persona en septiembre de 1976. Greenberg había tenido su propia banda en los años cincuenta: Jerry Green and The Passengers. Hacia 1964, comenzó a trabajar como promotor de

discos. En 1974, con solo treinta y dos años, se convirtió en presidente de Atlantic Records y fue personalmente designado por Ahmet Ertegün.

«Volé a Londres y Phil me dijo: “Tienes que ver a esta banda”», cuenta.

«Jerry venía aquí cada año, por lo menos una vez, generalmente para las reuniones internacionales que tenían lugar en el otoño», recuerda Carson. «Aproveché una oportunidad para llevar a Jerry a ver a AC/DC en un club llamado Fabrik en Hamburgo. El lugar estaba llenísimo y la gente estaba literalmente colgando del techo».

«Volamos a Hamburgo. Soy músico, batería; entiendo a los buenos músicos y al rock and roll», dice Greenberg. «Cuando vi a la banda, me volví loco. Jamás olvidaré que después del show los vi apilarse dentro de un camioncito; así comencé yo. A los dieciséis años tenía una banda con cuatro miembros y cuando teníamos que viajar y hacer un show a trescientas o cuatrocientas millas, teníamos recursos para solventar solamente un auto. Yo llevaba solamente el bombo y el tambor; no podía llevar mi set completo. Y cuando vi eso con aquella banda en Alemania, fue como si reviviera mi carrera y me dije: “Hombre, tengo que asegurarme de que esos chicos triunfen”».

«Regresé a Estados Unidos. Teníamos un video de la banda, y llamé a todo el mundo al salón de conferencias. Dije: “Quiero que vean lo que puede llegar a ser la próxima gran banda para Atlantic Records”. Y pusimos AC/DC en el VHS. Atlantic era un gran sello de rock, pero también éramos un gran sello de pop. En marketing, había un montón de gente mayor que no entendía que Angus corriera en shorts o que se trepara a las espaldas de Bon Scott. Recuerdo las expresiones de algunas de esas caras hasta el día de hoy. De cualquier modo, en esa reunión, yo proclamé que íbamos a imponer a esta banda en Estados Unidos».

Larry Yasgar recuerda cuando alistaron las tropas. «Tuvimos una reunión todos los departamentos y nos dijeron que el grupo que teníamos que hacer triunfar era AC/DC. David Glew, el manager general de Atlantic, fue quien tuvo que martillar a todos una vez que la orden se emitió desde arriba: “Tienen que hacer que este grupo triunfe”. Estábamos muy presionados. Pero *muy* presionados. Hacer que *de verdad* triunfen. Desde ese entonces de lo único que se hablaba es de AC/DC. Machacamos a todo el mundo con la banda».

¿Y qué hay del extendido rumor acerca de que Bon Scott se encontraba en la línea de fuego de Atlantic?

Anthony O'Grady alega que «tuvo mucha suerte de permanecer en AC/DC porque cuando fueron a Estados Unidos la primer cosa que Atlantic les dijo fue: "Nos parece que tienen que cambiar al cantante porque no lo entendemos". Atlantic balbuceó que Bon no era fácilmente entendible para los estúpidos estadounidenses. Las compañías de discos en Estados Unidos tuvieron el mismo problema con Jimmy Barnes y con Alex Harvey; en efecto, con cualquiera que tuviese un acento escocés. Pero Angus, Malcolm y George resistieron a pie firme».

Le conté esto a Greenberg y le pregunté si la permanencia de Bon Scott dentro del grupo fue algo que se hubiera discutido en su escritorio de Atlantic Records. «No, nunca discutí ese tema», dice. «Y jamás sugerí algo al respecto». Su equivalente británico, Carson, apoya su argumento: «Seguro que la cuestión no fue discutida conmigo. Jerry es uno de los presidentes más astutos de toda la industria discográfica, y se hubiera dado cuenta en un minuto. Esto pasó porque toda la gente del sello en Estados Unidos se la pasó diciéndole que la banda no tenía futuro. Pero Jerry vio algo espectacular con sus propios ojos, y puso a trabajar a su gente para que diseñara un plan».

«De cualquier manera, hasta que John Kalodner se sumó al departamento de A&R y Michael Klenfner fuera designado jefe de marketing y producción, no tuvimos mucho empuje. Una vez que esos dos se involucraron en esto, las cosas cambiaron muy rápidamente para AC/DC y también para Atlantic».



¿Quién es este mítico John Kalodner con su barba pelirroja al viento, pelo largo y anteojos a lo John Lennon? Solo hay que fijarse en su sitio web y leer la breve biografía que proclama su acierto al contratar a Foreigner y otros grupos.

«John Kalodner no solo encuentra la magia, sino que ayuda a que suceda», alaba el texto sin una pizca de humildad. «AC/DC fue contratado por Atlantic en el Reino Unido, pero había mucha resistencia hacia ellos por parte del personal en Estados Unidos. Desde el inicio, Kalodner se puso al hombro la banda porque sabía que podía triunfar. Hasta se puso a cortar y editar cintas él mismo para el grupo».

En el sitio web *acdczone.com* aparece en una lista titulada «personal clave» junto a Bruce Fairbairn, Mike Fraser, Mutt Lange, David Mallet, Tony Platt, Harry Vanda, y el director de iluminación Cosmo Wilson. Figura

escurridiza, a pesar de reiterados intentos, no se pudo contactar a Kalodner a fin de ser entrevistado para este libro.

«Lo contraté a Kalodner para trabajar en el departamento de A&R, específicamente para hacerse cargo del *management* de producto», dice Jim Delehant, que recuerda el negocio discográfico de los años setenta como algo muy alejado del circo corporativo que es hoy. «Nos reímos mucho».

Pero muchos otros no lo recuerdan tan cálidamente. El primero de ellos es Jerry Greenberg. «A John Kalodner le gusta llevarse la medalla por haber contratado a Foreigner, pero no tuvo absolutamente nada que ver con ese contrato», cuenta. «Una vez que yo contraté a la banda, John fue la persona del departamento de A&R que trabajó con Foreigner. En un determinado momento, Bud Prager (fallecido manager de Foreigner) le escribió una carta al respecto y todavía no sacó de su sitio web la mentira de que él contrató a Foreigner. Hay algo que entender: nadie podía contratar a ningún grupo sin que yo le diera el visto bueno y firmara un memo que iba directamente a los mandos superiores. Así que suficiente».

Larry Yasgar está de acuerdo con su antiguo jefe: «¡El bueno de John Kalodner! John se atribuye el mérito de todo, excepto el hundimiento del Titanic». Chris Gilbey recuerda habérselo encontrado en una oportunidad en el Midem, una feria comercial de la industria discográfica que se lleva a cabo anualmente en Cannes, Francia. «Él no sabía quién era yo y me contó que había descubierto a AC/DC y que había que respetarlo por eso, o una bobada por el estilo».

«Impacto mínimo», concluye Michael Browning. «Él hace como que descubrió a AC/DC, lo que no tiene el más mínimo sentido. Lo que sí es verdad es que influyó en que pudiéramos convencer a Jerry de que valía la pena hacer un esfuerzo por el grupo, pero más allá de eso no tuvo mucho que ver».

Michael Klenfner fue otra figura polarizante dentro de Atlantic. Así como el barbudo Kalodner era delgado, fibroso y enigmático, el bigotudo Klenfner era sudoroso, corpulento y no tenía miedo de decir lo que pensaba, aun cuando eso sacara a la gente de quicio. Fuera de su trabajo con AC/DC, Klenfner es conocido por haber logrado que el dúo del programa televisivo *Saturday Night Live* conformado por John Belushi y Dan Aykroyd, se convirtiera en un grupo de verdad llamado The Blues Brothers. *Briefcase Full Of Blues*, su

álbum de 1978 para Atlantic, llegó al primer puesto de los rankings estadounidenses.

Invitado a formar parte de lo que un exintegrante del staff de Atlantic llamó «el departamento itinerante de desarrollo de producto y giras», cuando dejó su puesto como jefe de promoción de FM del sello Arista en 1977, Klenfner y su estilo «elefante en un bazar» (término utilizado por varias personas entrevistadas para este libro) no tardó en ser mal visto por Greenberg, que finalmente terminó despidiéndolo de la compañía en malos términos.

«Michael adoraba a AC/DC», dice Judy Libow. «Era muy cercano a la banda y luchó para que se quedaran en la compañía. Michael era su más grande defensor, y cualquier cosa que él pudiera haber hecho a su favor, por su cuenta o frente a otros ejecutivos, la hizo. Su influencia tuvo un efecto en otros miembros del staff de Atlantic que tenían que tomar decisiones que estaban por fuera de su alcance».

Steve Leeds tiene una posición idéntica al respecto: «Para mí, las personas que fueron verdaderamente responsables del apoyo hacia el grupo fueron Phil Carson, quien los contrató, y Michael Klenfner, porque creía en ellos más que nadie en la compañía. Y era como un perro de presa que no soltaba. *Vamos a imponer a esta banda, vamos a imponer a esta banda, vamos a imponer a esta banda*. En ese punto había mucha gente que se había desentendido del proyecto porque era muy difícil y ya nadie seguía entusiasmado con el grupo».

«Michael no me caía bien y nunca nos llevamos bien. Entre paréntesis, él entró a la compañía para desmembrar el departamento de promoción, del cual yo era una persona clave, así que no soy su fan. Pero tengo que decir que él, de verdad, defendió a AC/DC dentro de la compañía cuando nadie más lo hacía. Se lo reconozco. Atlantic tenía un flujo de producto con mucha música y muchos lanzamientos, por lo que era muy fácil saltear algo y seguir con lo que venía. Incluso en aquellos días, el pensamiento a largo plazo no era algo muy habitual».

También Carson es un convencido del legado de Klenfner: «No hay ninguna duda de que Michael se puso detrás de AC/DC apenas llegó a la compañía. Visitó Londres poco tiempo después de su ingreso. Creo que estaba intentando contratar a Bay City Rollers; le dije que no perdiera tiempo con ellos y que debería dirigir sus energías hacia AC/DC. Estudió el proyecto a fondo, se dio cuenta de que la banda todavía no había alcanzado su máximo potencial, y realmente alentó a los departamentos de promoción y marketing a

que destinaran mayores recursos en AC/DC. Y creo que eso fue algo muy importante para el desarrollo de la banda».

Solo Yasgar y el antiguo manager de Aerosmith, David Krebs, tienen una opinión diferente, y le dan el crédito de haber quebrado la inercia dentro de la compañía con respecto a AC/DC, al jefe de relaciones artísticas, Perry Cooper.

Cooper también se veía a sí mismo de esa manera, de acuerdo con lo que dijo en el libro de Susan Masino, antes de morir. Cuando Jerry Greenberg le dio a Klenfner y a Cooper un video de AC/DC para que vieran, dijo que a Klenfner «no le importó una mierda», y que se lo dio a su ayudante para que lo viera en lugar suyo. En cambio, desde ese momento, Cooper quedó fascinado con lo que vio.

«Klenfner era un fan», dice Krebs. «Cooper, en cambio, era un verdadero entusiasta con respecto al grupo». «En Atlantic, estábamos todos detrás de ellos», dice un confundido Yasgar. «No sé cuál era la participación de Klenfner: el grupo siempre preguntaba por Perry Cooper».

Lo que bien puede ser la verdad. Renée Cooper, hija de Perry, me cuenta: «AC/DC y mi padre estaban realmente unidos. Tras la muerte de Bon, mi padre y Brian Johnson se hicieron muy amigos. Cuando descubrieron el cuerpo de Bon, le encontraron la tarjeta que dice a quien contactar en caso de emergencia, y allí figuraba el nombre de mi padre».

«Cuando la banda explotó, hubo muchas estupideces por parte de gente que quería apropiarse del mérito», dice Yasgar. «Había mucha gente comprometida con el grupo dentro del departamento de promoción, que venía y me decía: “Oye, Larry, tienen mucho éxito en Baton Rouge, Louisiana; asegúrate de que hay suficiente *stock* de discos allí”. Y yo me aseguraba de que así fuera; era mi trabajo principal hacer el seguimiento de los discos. Y si no había stock en el área, porque los discos no habían llegado o no se habían fabricado, siempre tenía en mi oficina unas cincuenta copias para cubrir al menos a las radios o algunas tiendas».

Aunque Bill Bartlett no hace distinción en su reconocimiento tanto a Klenfner como a Cooper, lo que tiene sentido ya que ambos llegaron a Atlantic desde Arista Records como un equipo: «Gracias a Dios, Michael y Perry creyeron en la banda».

Según la versión de Jim Delehant, en 1977, Kalodner fue discretamente trasladado de las oficinas en Nueva York hacia Los Angeles «para tener un ojo en la escena». Dos años después, Klenfner también abandonó el edificio

de Atlantic en el 75 Rockefeller Plaza, pero a diferencia de Kalodner, se fue a los tiros de allí.



Es un detalle mayormente negado en las biografías de AC/DC, pero desde mediados de los setenta y hasta fines de la década, Estados Unidos quedó atrapado por la fiebre de la música disco. La apuesta de Atlantic por AC/DC, aun cuando el sello hubiese resuelto no descartar a los australianos, no era un hecho consumado. Otro conjunto de hermanos australianos, The Bee Gees, se había convertido en un negocio mucho más lucrativo que AC/DC. RSO, la etiqueta de su manager, Robert Stigwood, fue distribuida por Atlantic desde 1973 hasta fines de 1975; hasta Ahmet Ertegün les presentó a los hermanos Gibb al productor Arif Mardin, que reinventó su carrera mediante el tema «Jive Talkin'». Pero Ertegün no les impidió cambiar de sello cuando recibieron una oferta millonaria por parte de Polydor, firma perteneciente al grupo PolyGram.

Fue una decisión que Jerry Greenberg califica de «gravísimo error», y de algún modo tiene razón, teniendo en cuenta que la banda de sonido de *Saturday Night's Fever* certificaría quince veces platino solo por sus ventas en Estados Unidos. Pero Atlantic tenía otros ases bajo la manga.

«Entre 1976 y 1977, Atlantic fue votada como la compañía disco del año», dice Greenberg. «Teníamos a Chic, Sister Sledge y The Trammps; la radio estaba con la música disco y la FM recién se encontraba en sus inicios. No conseguíamos mucho aire para AC/DC. Entonces ¿cómo imponer a una banda a la que la radio no pasa? Hay que construirle público. ¿Y cómo construir un público? Hay que tocar en vivo. ¿Y cómo pueden tocar si solamente les pagan trescientos dólares en el Whisky A Go-Go? Consiguiendo dinero de una compañía discográfica».

«Yo los apoyé no solamente bajando con las tropas desde la oficina presidencial diciéndoles que necesitaban a esta banda, sino también firmando cheques. AC/DC tenía sus números muy en rojo antes de que finalmente triunfaran. Hubo momentos tensos con el área corporativa cuando hubo que emitir esos cheques para "apoyo en gira". Pero yo les dije: "No se preocupen, tendrán su dinero de vuelta. El grupo va a tener éxito"».

«Apoyamos a The J. Geils Band al comienzo, a Black Oak Arkansas, a Allman Brothers, The Marshall Tucker Band. Si recorres la historia de

Atlantic y ves a todas las bandas que finalmente hicimos triunfar, te preguntarás cómo lo hicimos. Con giras, giras, giras, giras».

Un gran trabajo de logística y organización que recayó, principalmente, en Doug Thaler, que conoció a George Young cuando ambos tocaban con sus respectivas bandas en la *Cavalcade Of Stars* (cabalgata de estrellas) de Gene Pitney, inspirada en las giras que hacía Dick Clark[42].

Thaler trabajaba en una productora llamada Thames Agency cuando escuchó hablar de unos agitadores andrajosos de Australia. Uno de los clientes de Thames era Deep Purple, cuyos asistentes protagonizaron una colosal trifulca con AC/DC en Sunbury durante 1975, despertando así el interés de Thaler. Tiempo más tarde, Ritchie Blackmore, guitarrista de Purple, definiría a AC/DC como «el punto más bajo del rock and roll». Obedientemente, Thaler puso sus manos sobre una copia de *High Voltage*, dio vuelta la portada y vio los nombres de Vanda & Young. Para ese entonces, «It's A Long Way To The Top», sonaba a lo loco en Columbus y Jacksonville.

«Dije: "¡Esto tiene que ser una broma!". Les había perdido el rastro. Entonces, cuando vi sus nombres y vi que estaban los hermanos (Malcolm y Angus), conseguí el número de Alberts en Sidney y los llamé. Nos reímos un buen rato. Habían pasado unos cuántos años. Entonces dije que me gustaría conseguirles algunos shows en Estados Unidos. Creo que los Young estaban felices de tener adentro alguien a quien conocían de antes». Thaler hizo el arreglo oficial en marzo de 1977, cuando fue a Londres para ver a AC/DC tocar en el Rainbow Theatre de Finsbury Park.

«Firmé un contrato con John Jackson (promotor británico) y Michael Browning para representar a AC/DC en Estados Unidos, habiendo recibido para ese entonces la bendición de George Young y Harry Vanda». Fue un trato favorable para ambas partes. Como se había sumado a una nueva agencia, ATI, Thaler terminó haciendo las primeras cinco giras de AC/DC por Estados Unidos, y los puso en un cartel junto con grupos como Kiss, Cheap Trick, REO Speedwagon y UFO.

Entre 1977 y 1979, aproximadamente los dos años que les llevó convertirse en una atracción de estadios en Estados Unidos, no hubo casi ninguna banda medianamente conocida con la que AC/DC no haya trabajado encabezando el show, compartiéndolo o siendo soporte en un festival: The Dictators, .38 Special, Michael Stanley Band, Nazareth. Triumph, Mahogany Rush, Foreigner, Alvin Lee, Santana, Head East, Mink DeVille, Johnny Winter, Heart, Rush, Styx, Ronnie Montrose, Aerosmith, Poco, Rainbow,

Savoy Brown, Molly Hatchet, Ram Jam, Van Halen, Alice Cooper, Blue Öyster Cult, Boston, The Doobie Brothers, Journey, Ted Nugent, Thin Lizzy y otros.

El futuro magnate de Hollywood, Harvey Weinstein, y su compañía, Harvey & Corky, promovieron los shows en Buffalo y Nueva York. De acuerdo con Nate Althoff de *acdc-bootlegs.com*, entre 1977 y 1979, la banda hizo 442 shows, la gran mayoría en Estados Unidos, Inglaterra y Europa continental: un promedio de 147 por año. Solamente en 1976, antes incluso de que llegaran a Estados Unidos en julio de 1977, se registra el increíble número de 183 shows. En 1980, hicieron 135. En 1981, tras el suceso de *Back In Black*, solo realizaron 74 presentaciones. Atravesaron cientos de miles de kilómetros, en una bruma de promotores, fondas y habitaciones de hotel.

No siempre fue fácil.

En diciembre de 1977, haciendo de soportes de Kiss en el Freedom Hall de Louisville, Kentucky, el cronista del periódico local estaba tan horrorizado por lo que había visto de «esos dos asquerosos grupos» que sintió que debía consignar su pronóstico: «Es muy difícil saber si grupos como Kiss o AC/DC tienen futuro».

En otro show en Johnson City, Tennessee, en septiembre de 1987, con Cheap Trick como soporte, un crítico se burló: «Todo el show fue poco más que ruido amplificado con la potencia suficiente como para romperle los tímpanos a cualquier desprevenido que no hubiese tenido la precaución de traer algodón para los oídos. Al público le encantó, pero solo sirvió para demostrar que el fuerte de AC/DC no está en la música sino en el show».

«Para ese público fue algo juvenil y alborotado. La mayor parte de los intoxicados rostros que allí se vieron, tenían una edad que no era la suficiente como para haber abandonado la crema que cura granitos. Pronto aprenderán que AC/DC no es música clásica, y sus álbumes juntarán polvo mientras escuchan música más sofisticada».

Pero dondequiera que AC/DC tocase, la radio comenzaba a pasarlos. Y donde no los pasaban, los anuncios de los locutores fueron bien aprovechados. «Cuando recibí la copia australiana de *Dirty Deeds*, Atlantic se enojó un poco y me hizo saber que ellos estaban trabajando *High Voltage*», recuerda Bill Bartlett. «Les llevó mucho tiempo. Me hicieron saber de todas las formas que querían que me alejase de AC/DC porque lo que yo hacía no encajaba con su plan maestro. Claro que no podía hacerlo: era difícil dejar de poner *Dirty Deeds*, una vez que lo hice sonar en la radio».

Tony Berardini dice: «Fui a la tienda que vendía música importada, me hice con una copia de *Dirty Deeds*, y comencé a pasar "Jailbreak". A la gente le encantaba».



En 1977, Peter Mensch, que en dos años como empleado de Leber-Krebs suplantaría a Michael Browning como manager de AC/DC, escribió una tesis universitaria llamada «Un estudio exploratorio acerca de los efectos de la difusión radial y la publicidad en las ventas de discos». Su ecuación era simple: «El apoyo de una gira por parte de una compañía discográfica, le hará saber a los directores de programación de las radios que el artista es importante para la compañía, y que probablemente tengan algo para ofrecerle a su audiencia (…) A menos que el producto esté promovido por una compañía discográfica, no obtendrá difusión».

Pero Nick Maria dice que el desafío número uno para la banda australiana era, literalmente, visibilidad: sus discos en las tiendas. Y una vez que tuvieron visibilidad, el resto se fue dando. Y con las giras, alcanzaron el objetivo. «La visibilidad, el hecho de tener su material en los negocios, fue muy difícil cuando no tenían difusión», cuenta. «Ellos estuvieron todo el tiempo de gira. No sé como lo lograron, pero lo hicieron».

Larry Yasgar recuerda que tenía que perseguir la música de AC/DC por todo el país. «Tenía que proveer de stock a los diferentes mercados. Si un disco del grupo se pasaba por la radio, yo tenía que asegurarme que en las tiendas de ese lugar hubiera material. Un montón de veces regalamos los simples solo para tener un indicio de si el disco iba a funcionar, basados en la difusión».

Steve Leeds estuvo por detrás de las giras promocionales de grupos de Atlantic como Led Zeppelin y The Rolling Stones. Cuando las cosas comenzaron a funcionar con AC/DC, de acuerdo a su visión, fue Texas el lugar donde más ruido se hizo en términos de difusión. «Texas fue el mercado que primero apostó en serio a AC/DC», explica. «Una pequeña estación de radio en Texas comenzó a pasar AC/DC: KMAC/KISS en San Antonio. Bill Bartlett fue uno de los primeros simpatizantes de la banda, pero en San Antonio es donde estaba el apoyo de verdad. San Antonio es un pueblo muy obrero; es donde está El Álamo**[43]**. KMAC/KISS se dirigía a una audiencia masculina de clase trabajadora, y AC/DC era un grupo que ellos entendían muy bien. Muchas bandas de rock duro tuvieron su éxito inicial en Texas,

particularmente en San Antonio. Florida era otro lugar. Rock obrero. El sur siempre conectó con esa sensibilidad del rock pesado».

Yasgar, por su lado, ubica al Medio Oeste de Estados Unidos como el origen del despegue de AC/DC. «Lo de AC/DC en Estados Unidos, para mí comenzó en el Medio Oeste», dice. «Cleveland, Detroit, Chicago. Esa era una gran área de rock para nosotros. En efecto, nosotros nos concentrábamos en el Medio Oeste con todos nuestros discos, porque es allí donde se encontraba la difusión concentrada».



Una sola mirada a las fechas de gira de verano que AC/DC hizo en apoyo de *Let There Be Rock,* dará cuenta de la importancia que esos territorios de clase trabajadora tuvieron en el ascenso de AC/DC: Texas, Florida, Missouri, Illinois, Ohio, Wisconsin, Indiana, Michigan, con Nueva York y Los Angeles al final. En el invierno, la banda hizo un montón de shows en Tennessee, West Virginia, Pennsylvania, y North Carolina.

Después de haber visto a los Dropkick Murphys en Boston, manejé hacia Tennessee via Connecticut, Nueva York, New Jersey, Maryland, Pennsylvania y North Carolina, y retomé hacia Massachusetts a través de Kentucky y West Virginia. En esos lugares, rara vez AC/DC está ausente de la radio, incluso en los caminos rurales. Dicho sea de paso, Nashville es el lugar donde se bifurcarían los caminos de la banda y los del manager que los hizo llegar a Estados Unidos, Michael Browning, en septiembre de 1979. Fue la última vez que vio a los Young.

John Wheeler, el cantante de Hayseed Dixie, una banda de «rockgrass» de Nashville que se disparó a la fama en 2001 con *A Hillbilly Tribute To AC/DC*, un disco de covers en estilo country, escuchó por primera vez a AC/DC en la radio cuando tenía diez años, y recuerda que «era como si saltaran desde los altavoces —sonaban como doce veces al día— y después salió *Back In Black*, y no creo que la radio haya pasado ninguna otra cosa durante los próximos dos años».

Wheeler insiste en que la reputación de Nashville, como una ciudad marcada por la música country, es algo erróneo. «En realidad, Nashville no es particularmente country. Se la conoce internacionalmente por ese estilo musical, pero solo porque hay un ramal de la industria discográfica que produce sin parar una versión en serie de material country. La mayor parte de la gente de Nashville no está más interesada en, digamos, Tim McGraw, o

cualquiera sea el artista country de moda, que en cualquier otra ciudad de Estados Unidos. Hay más estaciones de rock y pop que radios de música country».

«Siempre hay más obreros que oficinistas en cualquier ciudad; esto es así en todas partes del mundo. En Nashville y en el sur en general, la misma gente que disfruta de Lynyrd Skynyrd y Hank Williams Jr., también le gusta AC/DC. Si ibas a un show de Hank Williams Jr., en los ochenta, la mitad del público tenía camisetas de AC/DC y viceversa».

La música es muy importante en el sur de Estados Unidos porque la realidad cotidiana puede ser muy aburrida comparada a la de las grandes ciudades en las costas Este y Oeste. Pero los pueblos chicos de Estados Unidos son los verdaderos Estados Unidos. La camarera, que ha conocido años mejores, limpiado el mostrador de la cafetería; la canción de Creedence en la radio; las chicas en sandalias y pantalones de gimnasia en la calle, intercambiando chismes. Al escuchar música country en la ruta, se me ocurre que todos los tópicos de las canciones son constantes en el tiempo: el reaseguro de que todo lo que necesitas para ser feliz con lo tuyo es un techo caliente sobre tu cabeza, un pórtico donde beber cerveza, una mujer linda en tu cama y barro en la suela de tus zapatos. La música de AC/DC te tranquiliza de idéntica forma; te eleva descomponiendo la vida en unos pocos factores básicos: sexo, bebida y rock. Dondequiera que vivas, cualquiera sea tu historia, el efecto previsto es el mismo: hacer que te muevas con el ritmo, que olvides tus problemas. Es discutible el porqué AC/DC, más que ninguna otra banda en el planeta, conecta con la gente «real».

Ellos alcanzaron ese noble ideal no solo a través del trabajo duro y de su talento, sino también a través de la inversión de tiempo y dinero que hizo la gente en quien la banda confió para que su carrera prosperase. En la mayoría de los relatos sobre la historia de AC/DC, es esta gente la que es tratada con la mayor indiferencia.

«Con AC/DC realmente tuvimos que meter mucho dinero», dice Greenberg. «Y lo hicimos; una de sus grandes oportunidades fue ser el número de apertura de Aerosmith y otras bandas consagradas, antes que se fueran a Leber-Krebs. Eso realmente ayudó. En esos días, no había MTV. El único modo en que se podía hacer triunfar a un grupo, era meterlo en una camioneta y mandarlo de gira».

David Krebs coincide en ese punto: «Me parece que es verdad. Pero nuestra filosofía de gestión era que si te gustaba Aerosmith había otros artistas que nosotros representábamos cuya música iba a gustarte también; así

Ted Nugent fue soporte de Aerosmith, AC/DC lo fue de Nugent o Aerosmith, lo mismo Scorpions. Teníamos verdadera habilidad para elegir buenas bandas en vivo, y siempre tratamos de asegurarnos de que nuestros soportes no barrieran con nuestros grupos principales, o no podríamos seguir haciendo esto».

Krebs estuvo en el Rainbow en marzo de 1977, la misma noche que Doug Thaler, y quiso contratar a la banda de inmediato. Entendió enseguida, como generalmente lo hacen quienes son fanáticos de The Rolling Stones o Ten Years After, más que los que mueren por The Beatles. El negocio de Krebs se nutría de una música un poco más pesada, y AC/DC encajaba justo. Cuando se acercó, en nombre de Leber-Krebs, a un inicialmente receptivo Browning, para ofrecerle un acuerdo de *co-management,* fue rechazado.

«Fui un tonto», se ríe hoy, mientras revuelve una taza de café en un reservado de Three Guys, un restaurante griego en el Upper East Side de Nueva York. «Uno se da cuenta reexaminando las cosas que hizo». El error de Krebs, según parece, fue involucrar a un tercero; Browning culpa a Peter Mensch, que se encontraba en el cónclave con Krebs, de sabotear su relación con la banda. «El trato no se hizo porque el tipo que iba a trabajar con ellos, Mensch, fue a hablar con el grupo y le contó todo lo que hablamos en la reunión, de manera que la confidencialidad era algo que había que dejar de lado en esta ecuación», dice Browning. «Eso se interpuso en la posibilidad de poder hacer un trato con ellos».

Krebs suspira: «Debería haber hecho un trato con él». Aunque la alianza no pudo formalizarse, eso no impidió que Leber-Krebs le consiguiera a AC/DC shows como grupo soporte de sus bandas. Los australianos estaban a punto de acceder a los más grandes escenarios del rock. «Finalmente, la incorporación del grupo a Leber-Krebs se produjo. Mientras tanto, Peter Mensch, manager de Aerosmith se hizo amigo de ellos; habían tenido un desencuentro con Michael Browning y estuvieron de acuerdo en firmar un acuerdo de management mundial con nosotros, siempre y cuando abriéramos una oficina en Londres y esta fuera manejada por Peter. En el día a día, el manager de AC/DC fue Peter Mensch».



Una de las leyendas más perdurables en torno a la banda, es que dieron el golpe volando del escenario a ese duo de drogadictos severamente dañado de

Joe Perry y Steven Tyler, más conocido como Aerosmith, destruyendo su confianza, lastimando su ego… y el resto es historia.

Pero Steve Leber no está de acuerdo: «Nadie puede destruir realmente a Aerosmith; fueron una gran banda, realmente sensacional. Y AC/DC triunfó gracias a Aerosmith. Porque la popularidad de Aerosmith en aquel momento les permitió despegar al haber sido su grupo soporte. Yo no diría que AC/DC *mató* a Aerosmith, sí reconozco que ellos tenían su propia personalidad, su gran entusiasmo. Eran diferentes a Aerosmith».

«Para cuando verdaderamente triunfaron, Bon ya no estaba. Trajeron a Brian Johnson que no era tan bueno como Bon. Me corrijo, no digo "tan bueno", era un cantante diferente. Yo diría que la gran diferencia es que AC/DC está comandado por un guitarrista líder, Angus Young, y que Aerosmith es conducido por un cantante, Steven Tyler. Angus es, probablemente, uno de los mejores guitarristas de la historia, si no es hoy el mejor del mundo porque además de la habilidad de tocar la guitarra como lo hace, tiene una gran personalidad. Es único y especial, comparado con todos los otros guitarristas que hay. Angus es único en su especie. Remarco: es, no fue. Es único en su especie».

¿Aerosmith estaba molesto porque AC/DC era tan bueno?

«No diría molesto, más bien conscientes. No los echaron de la gira, pero tampoco volvieron a hacer otra con ellos. Pero AC/DC se benefició gracias a Aerosmith, y nosotros también nos beneficiamos gracias a ellos».

AC/DC, sostiene Krebs, también se benefició de un momento excepcional en la historia de la música: los días previos a la aparición de los videos costosos, con altos valores de producción, y la presión de las compañías discográficas por la cual cada tema editado en simple tenía que ser un éxito.

«Si provienes de los setenta —dice—, eres heredero de una filosofía de esta clase de música que podría resumirse en: "Me gusta tener un simple de éxito cada dos álbumes". En 1980, con el advenimiento de MTV, y los grandes adelantos de dinero para grupos como Aerosmith, se exigía tener cuatro o cinco simples. Es una mentalidad completamente distinta. ¿Cuántos simples potenciales tuvo AC/DC, desde un punto de vista popular?».

Bueno, ninguno que escalara más allá del *Top Ten* del ranking de la revista *Billboard*. Aerosmith tuvo ocho, nueve si se cuenta su reversión de «Walk This Way» con Run-DMC. La posición más alta a la que AC/DC llegó fue al casillero número veintitrés con «Moneytalks» en 1991, aunque llegaron tres veces al puesto número uno del chart correspondiente a Mainstream Rock con «Hard As A Rock», «Stiff Upper Lip» y «Rock N' Roll Train».

Increíblemente, «Jailbreak» nunca funcionó bien como simple, y solo en el EP de 1984 fue cínicamente reconocido como «un testamento, un tributo al décimo aniversario de AC/DC», en las notas de la reedición del año 2003. Ese disco terminó convirtiéndose en platino. Y todo eso, obviamente, hace que su dominación mundial actual sea aún más extraordinaria.

5

AC/DC

«Let There Be Rock» (1977)

Si Atlantic no sabía qué hacer con *Dirty Deeds*, tenía todo el derecho del mundo de estar cagado de miedo ante la aparición de *Let There Be Rock*, un disco que se grabó en cuestión de semanas durante los primeros meses de 1977 y que despacharon, no sin algo de desprecio, a sus hostiles supervisores en el 75 Rockefeller Plaza con un inconfundible propósito.

Let There Be Rock, y su volcánico tema homónimo, envió al desguace a buena parte del sonido que AC/DC desarrolló en *High Voltage*, *TNT* y *Dirty Deeds*. Cualquiera sea el lugar que la historia le tenga reservado a AC/DC en sus anales, este disco resistirá el test de los tiempos como una expresión de su incomparable poderío como banda de guitarras. Su electricidad de sierra eléctrica demandaba que Jerry Greenberg y sus titubeantes empleados en Nueva York se pusieran de pie y prestasen atención.

Pero se la estaban jugando.

«La música de AC/DC era difícil», dice Steve Leeds, que en aquel entonces se desempeñaba como jefe de promoción de álbumes. «Era la cosa más rara de todo el catálogo, la cosa más extraña de todo el espectro musical. No encajaba con nada. Era rock and roll ruidoso y fuerte; muy despojado y con una producción muy austera. No tenía ornamento: era algo muy crudo. Las voces: Bon era como un gruñidor, más que un cantante. Y era asqueroso: "Ella tiene la peste, él tiene bolas grandes". No encajaba, era algo atípico. Vanda & Young siempre forzaron los límites; con Flash and The Pan, con Cheetah, hasta en "Evie" de Stevie Wright había cosas que eran inusuales».

«Todas las canciones de AC/DC tenían un ritmo repetitivo propio del rock pesado, con Bon Scott gritando por encima. Era diferente; no encajaba con lo que estaba pasando en el momento. ¡Gaitas! ¡No hay gaitas en la radio ni siquiera hoy! George y Harry eran unos malditos genios, tenían todo muy claro. Pero el pensamiento convencional decía: "Muchachos, ustedes están locos"».

Pero una vez que hubo presenciado el show de AC/DC en Fabrik, Hamburgo, el hombre que verdaderamente importaba, Greenberg, se convirtió en creyente total. Cuando se le pregunta si le había gustado *Let There Be Rock*, responde: «Definitivamente, sí. Absolutamente».



Let There Be Rock se editó en junio de 1977 en el territorio de Estados Unidos (aunque sin el tema «Crabsody In Blue») y el decreto de Greenberg que conminaba a girar, girar y girar, fue seguido al pie de la letra. A fines de julio, AC/DC se encontraba haciendo su primer show en Estados Unidos (con tickets a $5.50), como soportes de la banda canadiense Moxy en el Armadillo World Headquarters en Austin, Texas, tentados por el promotor Jack Orbin. Él había escuchado que Lou Roney y el difunto Joseph Iannuzzi (alias «Joe Anthony») pasaban a la banda en la estación de radio KMAC/KISS. En un artículo de 1978, la revista *Texas Monthly* proclamó a KMAC/KISS como «la radio campeona del rock pesado y el último vestigio de programación de auténtico rock progresivo en Texas».

A la noche siguiente, la banda tocó en San Antonio, y luego en Corpus Christi y Dallas. «Esos fueron los buenos tiempos para la industria musical», dice Orbin. «Las radios de AOR pasaban montones de buenas bandas. De cualquier manera, AC/DC siempre se destacó como algo especial. Tal vez fuera el crudo ritmo de rock and roll que manejaban tan bien. De todas maneras, Lou y Joe los pasaban en la radio y yo los quise contratar inmediatamente. Desde el comienzo estaban destinados a convertirse en un grupo popular. También Moxy era un grupo favorito en San Antonio. Pero aún entonces, AC/DC no era segundo de nadie. ¿Cómo podrían haberlo sido?».

Orbin no acepta ni por broma la reivindicación de Jacksonville como ciudad que asegura que la banda se impuso gracias a ellos. «¿Jacksonville? ¿Dónde queda? San Antonio tiene la reputación y la historia. Fue el semillero de algunas de las mejores, sino de las mejores bandas de rock duro de la

historia. San Antonio hizo triunfar a las bandas más fuertes del rock pesado: AC/DC, Rush, Judas Priest, Trapeze. Es por eso que San Antonio tiene la etiqueta de “Capital Mundial del Heavy Metal”, y mi compañía ayudó a que todos triunfasen. Las bandas conquistaban San Antonio y nosotros utilizábamos eso para promoverlos en otras ciudades, especialmente en Texas. Todos esos grupos eran novedosos y promisorios, pero también eran la crema de la crema del rock pesado en aquel entonces, así que después de la promoción inicial, una vez que tocaban frente a una audiencia decente, explotaban. ¡Y con razón!».

Pero Mark Evans nunca tuvo la oportunidad de tocar con AC/DC en suelo de Estados Unidos, al haber sido eyectado de la banda en el mes de mayo; en esos primeros shows en Texas, el que tocó fue Cliff Williams. *Let There Be Rock* fue el último disco que Evans grabó con la banda. Apenas tenía veintiún años.

«Fue una desilusión absoluta», dice Evans hoy, acerca de haberse perdido el poder tocar en Estados Unidos. «Probablemente, en la misma escala que haber sido echado de la banda. Fue un período muy triste, pasaron muchísimas cosas. Estar en un grupo de ese calibre es como pertenecer a un equipo profesional de fútbol. Te mueves de un lugar al otro haciendo diferentes shows y se encargan de tus cosas de manera que lo único que ocupe tu cabeza sea el hecho de tener que tocar. De modo que cuando te quedas fuera de una estructura como esta, es como divorciarse. No solo cambias de empleo sino que por el hecho de que has convivido mucho tiempo con los integrantes de la banda, lo que cambia es tu modo de vida. Fue como si me arrancaran algo».

Evans voló desde Londres a Melbourne y de ahí derecho a un show benéfico en el que George Young y Harry Vanda aparecerían. Como había una huelga de pilotos, los exmiembros de Easybeats hicieron todo el viaje desde Sidney en limusina. «Recuerdo las palabras exactas de George», dice Evans. «Me dijo: “Escucha, sabes que las cosas suceden. Me hubiera gustado que fueran diferentes, pero no lo son”».

Fue una reunión interesante, pero por otra razón: sucedió no mucho tiempo después del festival de Reading en 1976, cuando George le dio una reprimenda monumental a Evans, tras una deslucida performance. «Estuve mucho tiempo con George», cuenta. «Yo tomé lo que sucedió en Reading como una condecoración, porque se metió conmigo tal cual se metía con sus hermanos. Así que no lo tomé tan a mal. En Melbourne, George me dijo que tenía que tocar el bajo con Stevie Wright. Eso fue cuando Stevie todavía

estaba por adentro de la estructura de Alberts. Pero también ese fue el punto en el que comenzó a faltar a los shows por su adicción y al poco tiempo me ofrecieron tocar en Rose Tattoo».

Posteriormente, Evans se encontró varias veces con George en los estudios de Alberts mientras grababa con Finch (alias Contraband). Llegaba a las sesiones y se encontraba con la afinación de su bajo alterada. Durante la noche, George lo había tomado prestado.

¿Le parece que George tuvo algo que ver con el hecho de que lo despidieran de AC/DC? «No me parece que haya estado involucrado en forma directa», responde tras seis segundos de pensar una respuesta. «Estoy conjeturando. No creo que haya tenido mucho que ver en ese tema». En efecto, Evans dice que aún hoy sigue en buenos términos con George, y que la última vez que se vieron conversaron amistosamente, sin ningún tipo de reproches.

En su autobiografía, *Dirty Deeds*, hay una foto de Evans flanqueado por Ted Albert, Brian Johnson, Malcolm Young y Phil Rudd, observando un disco de platino en el *backstage* de la Sydney Fairgrounds en febrero de 1981, a cuatro años de su despido, con las heridas aún frescas. La emoción es tan intensa que duele solo de verla. ¿Cómo se sintió en ese momento? «Me sentí bien durante ese encuentro», dice. «Fue un poquitín gracioso porque esa noche fue la primera vez que vi al grupo, salvo por el show en el Station Hotel en Melbourne, en el año 1975, cuando eran un cuarteto y me uní a la banda por primera vez. Fue algo extraño, este otro show se pospuso un par de noches por malas condiciones climáticas, de manera que la configuración fue un poco inusual. Fue el primer show de la banda sin Bon Scott en Sidney, de manera que la noche se tornó muy emotiva. Pero la relación entre nosotros —se percibe por cómo aparece Malcolm en la foto y el modo en que Phil nos mira a Brian y a mí— era la de estar compartiendo un evento feliz. Todos estábamos contentos de estar allí. Fuimos muy cercanos hasta ese punto». *Hasta ese punto*.

Al poco tiempo, Evans inició acciones legales por regalías impagas contra Alberts y AC/DC; una batalla que duró años y que finalmente se dirimió en un arreglo extra-judicial. Los términos de ese acuerdo no le permiten hablar en detalle del mismo, pero dice que «llevó mucho tiempo y fue bueno conseguir una resolución».

En el 2003, año en que a Evans se le negó la entrada al Rock And Roll Hall Of Fame, a pesar de haber sido invitado inicialmente junto con otros miembros del grupo, Malcolm lo denostó públicamente a través de una

entrevista con la revista *Classic Rock*. «Mark fue elegido por nuestro manager», le contó Malcolm a Dave Ling. «Nunca lo quisimos, no pensábamos que pudiera tocar apropiadamente. Todos podíamos hacerlo y también Rob Bailey (el bajista de AC/DC en 1974). Lo que pensamos es que cuando nos fuera un poco mejor, podríamos ignorar al manager y conseguir un buen bajista».

Fue un comentario desafortunado y merece ser rebatido: si Bailey era tan capaz, ¿por qué, tal como Tony Currenti lo afirmó, es George Young el que toca el bajo en la mayoría de las canciones de *High Voltage*, y eso hace que Bailey se vaya contrariado, con la certeza de que pronto será expulsado de la banda? Solo hace falta mirar los primeros videos de AC/DC —como por ejemplo, el video de «It's A Long Way To The Top»—, o simplemente escuchar la versión pirata de una performance de «Jailbreak», para darse cuenta lo maravillosamente bien que tocaba Mark Evans, y lo bien que encajaba en el grupo, estética y musicalmente.

Aún peor: Malcolm le tiró un golpe bajo a Dave Evans. No importa lo que pienses sobre esa versión «ruda» de AC/DC con Evans al frente, y son pocos los que tienen palabras amables sobre esa formación específica de la banda: nadie merece ser ridiculizado del modo en que Malcolm habló sobre el primer cantante que tuvo el grupo: «El maldito día en que nos libramos de él, fue el día en el que la banda comenzó».

A Evans, todo eso le divierte: «No sé nada sobre el tema porque no los sigo. Malcolm todavía está resentido de que yo fuera tan popular en la banda, sobre todo con las mujeres. Nunca tuvo una novia durante el tiempo en que lo frecuenté. Siempre lo enojaba el hecho de que el batería Colin Burguess y yo tuviéramos tanta compañía femenina. Para él, eran solamente adornos. Se lo veía muy amargado por esto».

«Estaba muy feliz por librarse de Colin y de mí. Si todavía está resentido, después de tantos años y tanto éxito, que sea el público el que juzgue su comportamiento. Siempre fue un tipo con odio, y lo sigue siendo. La gente que siempre trata de desmerecer a los otros, es para hacerse más grandes con la comparación. Un signo de inseguridad, por lo general».

Para su conveniencia, Cliff Williams se veía mucho más como un Young que lo que se veía Mark Evans, y además podía tocar. Pero el reemplazo de Evans, y de otros miembros antes que él, al menos permite desmentir con

firmeza un mito sobre los Young. Por todo aquello que dicen de su filosofía «sin vueltas», «sin adornos», «con autenticidad», le otorgan una buena importancia al *look* de la banda. Lo que en sí es un adorno, aunque menos obvio. ¿Tuvieron la imagen en cuenta a la hora de reemplazar a Evans?

«No creo que la imagen haya sido el problema», dice Evans. «Creo que el cambio entre Williams y yo, casi no se notó. Mucha gente me mandó videos, diciéndome: "Este eres tú en Inglaterra". Miré algunos como cuatro o cinco veces y exclamé: "¡A la mierda!". Lo único que te marca una diferencia con Cliff es el bajo. Había una gran similitud».

Evans dice que nunca se puso a pensar si su reemplazo era mejor que él o no. Se hicieron amigos y los dos almuerzan juntos cuando Williams está en Sidney. ¿Alguna vez Williams le dijo a Evans cómo se sentía por haberlo reemplazado en AC/DC dadas las circunstancias? «Ese tema nunca surgió, nunca se habló, básicamente porque no importa. Estoy seguro de que él jamás lo pensó y yo particularmente creo que el tema no es relevante».

¿Y Evans nunca se preguntó por qué lo reemplazaron? ¿Qué les daba Cliff Williams que él no les hubiera dado? «Es interesante, pero la verdad es que nunca lo pensé». Hace una pausa. «Por el modo en que Angus y Malcolm hacen las cosas, cuando sucedió, fue algo drástico. No fue una sorpresa: fue un shock. Fue como una muerte en la familia, ¡bang! Y uno se resigna: no hay nada que pueda cambiar esta situación. Así que no vale la pena retomar la cuestión, porque no hay nada que uno pueda hacer. Solo me podría preguntar qué tiene Cliff que yo no tenga en el caso de que quisiera volver a la banda o cambiar las cosas. Pero con el enorme alivio que le siguió al shock de la noticia, mi actitud fue la de que todo estaba bien».

Williams fue como el eslabón perdido, de acuerdo a Mark Opitz: «Querían a alguien que verdaderamente pudiese sujetar a Phil Rudd, y Cliff realmente lo hizo». «El estilo de "bombo en cuatro[44]" de Phil con pocos rellenos es la raíz de todo, y junto a la guitarra rítmica de Malcolm constituyen un núcleo», argumenta Phil Carson, famoso por haber tocado con ellos en un escenario de Bélgica en 1981. «Cuando Cliff se unió a la banda, la sección rítmica encontró la última pieza. Siendo yo mismo un exmúsico, sé de lo difícil que es enterrar el propio ego por el bien de la banda, y esos tres tipos hicieron exactamente eso. Hasta el día de hoy, si observas un concierto de AC/DC, la banda hace lo que tiene que hacer. Eso le da espacio a Angus y Brian, y el resultado es apoteótico».

Tony Platt dice que «Cliff es el bajista perfecto para AC/DC porque hace muy bien su trabajo. Es un gran bajista, muy subestimado en un montón de

aspectos, porque no es nada fácil hacer lo que él hace y mantenerlo con solidez. Es también un gran cantante y es de absoluta ayuda con los coros. Y, por supuesto, se ve muy bien».

Con sinceridad típica, Rob Riley agrega: «Al carajo, Cliff Williams encaja justo con Malcolm, y es simple y accesible. Agradable, sólido y cojonudo».



En agosto de 1977, AC/DC viajó a Florida donde, gracias a Bill Bartlett, Jacksonville ya era una plaza conquistada. Pero los australianos habían lastimado algunos egos, ninguno más grande que los pertenecientes a los integrantes de Lynyrd Skynyrd. El mito dice que las dos bandas eran grandes amigas y pasaban el rato en las instalaciones de los sureños en el campo. Es más: los Lynyrd Skynyrd invitaron a AC/DC a dar una vuelta en su avión privado, un Convair CV-300, la mismísima aeronave que sería protagonista de un accidente fatal, dos meses más tarde, cuando se estrellara en el mes de octubre matando a Ronnie Van Zandt, Steve Gaines y Cassie Gaines, todos miembros del grupo, y otras tres personas.

Sin embargo, Bartlett conoce otra historia. «AC/DC era tan grande en Jacksonville, que vendía incluso más que Lynyrd Skynyrd», dice. «Conozco a la banda desde que tengo trece años, porque fui al colegio con varios de sus miembros. Recuerdo que en ese entonces Ronnie no estaba muy feliz de haber sido opacado por esa banda de australianos. Una noche dije en la radio que AC/DC estaba teniendo más pedidos y que vendía más discos que Lynyrd Skynyrd. Inmediatamente, Ronnie me llamó a la radio y me dijo que venía a "hablar" conmigo. Vino a la emisora y yo le mostré toda la información sobre ventas y pedidos telefónicos de temas en la que me había basado para mi intervención al aire. ¡Quedó perplejo! Sus últimas palabras esa noche fueron: ¿AC/DC, verdad?».

Con Atlantic ahora sí apoyándolos, los distintos públicos de Estados Unidos comenzando a caer bajo su hechizo y con su mejor disco a punto de salir, el camino de AC/DC hacia la cima parecía acortarse notablemente. Pero, de acuerdo con Riley, el mérito le pertenecía a Alberts y no a Atlantic.

«Alberts era la compañía de rock en Australia y allí es donde el grupo comenzó a despegar», dice. «Ellos tenían apoyo de Alberts, lo que les daba la posibilidad de salir de gira sin descanso, tanto por Inglaterra como por Europa». De manera interesante, Chris Gilbey, quien llegó a Australia desde Inglaterra en noviembre de 1972, y comenzó a trabajar para Alberts en enero

de 1973, sostiene que mientras que el compromiso de Alberts con AC/DC era sustancial, la compañía no creía estar en una misión para convertirse en el sello del rock and roll del infierno. Y evoca una imagen que se da de bruces con la reputación de Alberts de ser el Mordor[45] del rock and roll australiano. Recuerda cuando llegó a Alberts, vestido con un elegante saco blanco, para dirigir el departamento de publicidad y marketing, y se encontró con oficinas «revestidas de paneles de roble, y señoras mayores caminando suavemente sobre alfombras de pelo largo, haciendo el menor ruido posible. Era como un club de caballeros: sillones de cuero mullido, estanterías y un escritorio antiguo».

Fue el oficio de Gilbey en la industria y su versatilidad —grabó tres simples como artista con la banda Kate, fue manager de The Saints y productor del primer disco de The Church—, sumado a la creatividad de Vanda & Young, y a la pasión y el poderoso bolsillo de Ted Albert, lo que le dio a AC/DC el combustible para el despegue inicial. «Sucedió que llegué a Australia en el momento en que Ted quería energizar su negocio, y yo tenía la calle y la energía que él necesitaba», dice. «George y Harry volvieron al país más o menos en el mismo tiempo. No habían logrado triunfar en Londres y regresaron a Australia para comenzar de nuevo. Convencieron a Ted de que les financiara la construcción de un estudio de ocho canales, el que finalmente construyeron en una de sus casas, si mal no recuerdo. Tenían un montón de canciones sin terminar en sus cabezas, y procedieron a grabarlas. Se mantenían resguardados. ¿Y por qué no? La compañía era tan del siglo XIX, que parecía ridícula».

«Alberts no se manejaba bajo patrones corporativos, era un negocio chico. Pero, paradójicamente, allí radicaba su fortaleza. El negocio tenía varios nódulos: estaba Ted, que era el tío rico que firmaba los cheques y que tenía un genuino amor por el negocio de la música, porque le encantaba. Mantenía a su padre contento, era un heredero muy honorable. Después estaba Brian Byrne, el jefe de finanzas, que hubiera preferido desmantelar el sello grabador porque era una máquina de consumir recursos. Pero tenía que tolerar los caprichos del más joven de la familia de los Alberts. Y también había dos hermanos mayores, ambos abogados, que dijeron que le dejaban el negocio de la música a Ted porque era incapaz de conseguir un trabajo decente».

Pero al final, más allá de la dinastía de los Alberts y su dinero, lo que hace que finalmente AC/DC alcance sus objetivos, fue la ética de trabajo de los Young: trabajo a destajo y un convencimiento inclaudicable en lo suyo. «Estos tipos realmente se rompieron el alma», reconoce Riley. «Eso y el

hecho de que la música de AC/DC fuera tan accesible para la gente normal, es lo que finalmente los puso en el candelero. Esa persistencia increíble. El resto es historia. Salieron y se la jugaron con canciones gancheras y Bon Scott, que tenía una sonrisa muy pícara y una increíble habilidad para encantar a la gente. Tenían algo fuera de lo común y eso mantuvo la pelota en movimiento».



Es un buen punto sobre el encanto de Bon Scott, el de Riley. Si no hubiera sido por la arrolladora personalidad de Bon, su sorprendente talento para el escenario, su entrega al cantar y su invalorable aporte letrístico, es probable que AC/DC no se hubiese convertido en la titánica banda de estadios que es hoy. Y no porque el difunto y adorado cantante, considerado como el líder carismático más impactante de la historia de la música (distinción que comparte con Mick Jagger, Freddie Mercury, Robert Plant y Jim Morrison), supliera con su habilidad para seducir a las personas la falta de sociabilidad de los Young. Si no porque sin él, la lista de éxitos de AC/DC sería muy corta. La mayor parte de las canciones que AC/DC interpreta hoy sobre un escenario, fue co-escrita con Scott, durante los seis años en que se la pasó escribiendo, según sus propias palabras, «poesía de baños» para la banda. Era tanto un escritor muy astuto como la pesadilla hecha hombre de cualquier padre con una hermosa hija adolescente.

O como Mark Gable lo escribió: «Siempre vuelvo a los primeros álbumes de AC/DC para escuchar esa energía en estado puro y la diversión absoluta que deben haber tenido. Las letras de Bon Scott eran increíbles. Si quieres leer letras geniales, la de “Let There Be Rock” es lo que yo recomiendo».

Como todos los grandes originales, Bon Scott jamás será superado. Bebedor consumado, abusador de todas las drogas, lector de libros, escritor de poesía, amante voraz de toda groupie que se le cruzara, asmático, ojos locos, pecho cuadrado, dientes rotos; un faro para el resto de la banda.

«Los pantalones ajustados y el pelo como dibujado con marcador avergonzaría a cualquier adolescente que use Levi’s y botas de cowboy», dice Chris Masuk, cantante de Radio Birdman, que vio por primera vez a AC/DC en el programa de televisión *Countdown* en el año 1975. «Sin embargo, había algo simpático en él. Era atrevido y fuerte, a pesar de su cuestionable sentido de la apariencia. Y esos primeros videos me dieron la impresión de que se trataba de un grupo de moda. Angus con su uniforme de colegio caía en la

misma bolsa que Skyhoots, una banda australiana que yo odiaba más de lo que las palabras podrían expresar».

Pero AC/DC probó no ser un grupo de moda, en gran parte gracias a Bon Scott que le dio a la banda una identidad, filo y objetivos claros, algo que el cantante anterior a él no pudo proporcionarle. «Fue el mejor», dice Leber. «Con él vivo, la banda era incomparable. Bon y Angus juntos eran increíbles». El impacto sobre los fanáticos del grupo fue igual de fuerte. La manera espantosa en que murió, su obra excepcional creada en un corto período, y las buenas vibraciones que dejaba a su paso como si se tratara de polvos mágicos, se combinaron para fascinar no solo a las decenas de millones de acérrimos fanáticos sino también a periodistas de rock, biógrafos y directores de cine.

«Uno de los más grandes cantantes de la historia de la música popular», dice Phil Carson. «Era un intérprete carismático que vivió su vida al máximo». Y alguien que no toleraba la pomposidad, sin importarle el nivel de la sociedad en que se moviese. Kim Fowley recordaba haber cenado en un costoso restaurante de Sidney con Scott, Harry Vanda y George Young a fines de los setenta: «Bon retó al mozo por comportarse grosero con su novia adolescente de aquella noche, que no sabía bien cómo ordenar su comida del sofisticado menú».



La construcción del mito de Bon Scott como héroe popular contemporáneo, comenzó con la biografía (a mejorar) que Clinton Walker escribió sobre él: *Highway To Hell*, y probablemente haya alcanzado su pico en la película australiana de 2004, *Thunderstruck*. Con la presentación de Sam Worthington antes de *Avatar*, el film trata sobre cuatro hombres que viajan a través del Nullarbor con las cenizas de su amigo muerto (Ronnie, interpretado por Worthington), en peregrinación a Fremantle, donde queda la tumba del cantante.

Cuando se estrenó en Estados Unidos, la revista *Variety* dijo que «la baja representación de la música de AC/DC defraudará al público en busca de una versión australiana de *Detroit Rock City*». No solo defraudó al público; la película fue un fracaso por varias razones, entre ellas que no era muy buena. Pero en un «día australiano» en Hollywood conocí a una de las estrellas del film, el actor australiano Ryan Johnson, que interpretó a Lloyd en la película. De acuerdo a lo que me contó, cuando los productores le preguntaron a

Alberts si podrían usar algunos fragmentos de canciones de AC/DC, dijeron que sí, pero que les costarían unos doscientos cincuenta mil dólares… por cada tema. El director Darren Ashton no dirá cuánto pagó por las tres canciones que utilizó en el film.

«No se utilizó mucho, pero no por el dinero a pagarle a AC/DC, sino por el contenido de la película», dice. Pero si ese fuera realmente el caso, ¿por qué cobrarles? Los estudios de Hollywood pueden pagar una cifra de ese calibre con cierta facilidad, no así los productores independientes. Pero, ¿qué les importa a los encargados de negocios de AC/DC, si se puede hacer dinero? Circularon rumores de que Alberts también prohibió que en el guión se usaran los nombres de los integrantes del grupo como personajes. Las caras de los que serían los miembros de la banda están oscurecidas en el concierto que abre la película. En una escena en la que aparece un personaje al que se refieren como Angus, solo se le ve la parte de atrás de la cabeza. Cuando le pregunto si esa estipulación existió, Ashton no responde.

Cada año trae nuevos rumores acerca de un nuevo tributo o conmemoración de Bon Scott, la mayoría de los cuales nunca se concretan. Vince Lovegrove, quien fuera compañero de banda de Scott en The Valentines, murió en un accidente de auto en el norte de New South Wales en 2012. Su hija, Holly, confirma que él estaba escribiendo un guión sobre Bon antes de su ingreso a AC/DC, y aunque su padre y los Young nunca se llevaron bien, «ellos fueron generosos en extremo desde que él murió».

También se editó el box-set *Bonfire*. Hay un festival llamado *Bonfest* en Kirriemuir, Escocia, donde Bon se crio de niño antes de radicarse en Australia y existe una campaña para erigir una estatua de bronce en su memoria (nació en la vecina Forfar). La televisión de Perth puso en pantalla un documental llamado *Bon Scott: A Tribute*, en 2006. Un proyecto de largometraje llamado *Bon Scott* recibió un adelanto del gobierno australiano en 2011, pero el proyecto fue supuestamente boicoteado por Alberts. Mientras se escribía este libro, una obra de teatro llamada *The Story Of Bon Scott: Hell Ain't A Bad Place To Be* iba a estrenarse en Melbourne; un productor de Sidney estaba tratando de que los Young le den luz verde a *Bon: The Musical*; y una productora norteamericana estaba intentando reunir inversores para *Bon Scott: The Legend Of AC/DC*, una biopic de los días finales de Scott en Londres a filmarse, contra todo sentido común, en Carolina del Sur. Los abogados que representan a AC/DC y a los herederos de Bon Scott le enviaron a los productores cartas de cese y suspensión.

¿Qué más hay para decir sobre esta historia? No demasiado. ¿Qué esperanzas tienen de prosperar todos estos proyectos cuando la marca AC/DC está protegida tan ferozmente por los Young? Muy pocas. ¿Por qué hay tanta resistencia a homenajear al símbolo más grande de la banda? Se dice que Alvin Handwerker, manager de AC/DC, es de los que opinan que Bon Scott es historia antigua, y que Brian Johnson es quien más tiempo ha permanecido como cantante de AC/DC, por lo que el foco debería apuntar a Johnson y no a Scott. Si esto es así, se trata de un argumento sumamente miope, si no estúpido, y que toma al público de AC/DC por idiota.

No existe lugar en el mundo donde lo que Scott representa —que no es más que vivir la vida bajo tus propias reglas—, no fascine a la gente. Significa un mensaje positivo aun cuando las circunstancias de su muerte hayan sido atroces. Se lo aprecia más muerto, como suele suceder con las estrellas de rock antes y después de Bon, que cuando estaba vivo.

El hecho de que AC/DC se haya transformado en un grupo aún más grande en su ausencia, es algo extraordinario a pesar de que durante treinta años tuvieron un letrista ordinario en la persona de Brian Johnson, o bien los Young compartieron esa tarea con él. Sin embargo, Johnson dejó de escribir —o le pidieron que dejara de hacerlo— en 1988. Los Young manejan todo desde entonces, bien sea porque piensan que pueden hacerlo tan bien como él o quizás mejor, o por un deseo de tener el control creativo total, o, como dicen sus críticos más feroces, por absoluta avaricia.

En su libro, *Why AC/DC Matters*, Anthony Bozza escribe: «Al tiempo que los setenta dieron paso a los ochenta, sucedió un cambio imprevisto y a la vez absolutamente adecuado en la estética de la banda. Las letras directas de Johnson, de observación, a menudo no lineales, encajaban con los nuevos tiempos por venir en los que los videos saturarían el ambiente, mientras que la narrativa de Bon Scott encajaba más con la atmósfera de los años dorados del rock and roll».

O simplemente, no era tan buen letrista.



Let There Be Rock sería la introducción de un joven Mark Opitz al terreno de la producción. Había trabajado en Sydney como manager de artistas locales para el sello EMI, la compañía distribuidora de Alberts, pero fue despedido por lo que él llama «decisiones estúpidas y erróneas». Harry Vanda y George Young lo tomaron como un aprendiz de productor. «Yo estuve ahí, en la

transición que hizo AC/DC del pop-rock sinvergüenza al rock», cuenta. «Recuerdo la primera vez que escuché la canción "Let There Be Rock"; esa canción fue el primer gran cambio. Ahí estaba la cosa, eso marcaba el camino. No creo que todo el disco haya sido un cambio, pero la canción sí lo fue. Por que tenía esa introducción, ese sentimiento; no era ni una parodia a las chicas, ni era una canción de rock romántica, como por decir algo, "The Jack" o "Whole Lotta Rosie". El contenido de las letras también había cambiado».

«Conociendo a Harry y George, en los primeros tiempos deben haber estado muy metidos en todo lo que hacía el grupo, casi escribiendo ellos las canciones. Malcolm debe haber traído un riff y ellos habrán dicho: "Ok, hagamos esto, esto y esto". Y por supuesto, en esos días, Malcolm y Angus hubieran estado de acuerdo porque habrían pensado: "Sí, esto funciona, suena como somos". Supongo que no fue hasta ese punto de maduración alcanzado en *Let There Be Rock* y hasta que tuvieran un buen kilometraje de giras en Estados Unidos, que comenzaron a sentirse contentos con ellos mismos. Y como todas las bandas, el proceso de uno más uno igual a tres comenzó».

«Lo más cercano era Ted Nugent», reflexiona Doug Thaler sobre el álbum y el tema que lo titula. «Desde 1975 a 1977, Ted era el rockero más duro de la escena hasta que llegó AC/DC y levantó un poquito la apuesta. Era power-rock; no era puro ruido. Tenía forma, se tocaba ajustado».

Y eso es lo que lo hace diferente a cualquier cosa que AC/DC haya tocado anteriormente, o desde entonces. Desde la marcación de los palillos de Phil Rudd, «Let There Be Rock» va a toda máquina. Las guitarras de los Young —el martillo de Malcolm, el trueno de Angus— son tan feroces que largan humo. La base rítmica ondula entre ellos como la respiración de un hombre que tiene un cuchillo en el pecho. La música es tan intensa que incluso los dientes rechinantes de Bon Scott parecen superfluos. Cuando aparece un módico alivio en aquella carnicería —la batería, el bajo y la voz manteniendo las guitarras de los Young a raya, como perros encadenados—, todo vuelve a comenzar otra vez. Y otra vez. Y otra vez, hasta que hace su ingreso lo que Clinton Walker apropiadamente describe como «un reino de puro ruido blanco». «Let There Be Rock» es la muestra cabal de una banda tocando al límite sin perder el compás. Son seis minutos y pico de belleza, caos, precisión y fuego primitivo.

Mark Evans está convencido también de que se trata de un punto de inflexión para AC/DC: «Es cuando la banda comienza a ser la banda».

¿Y qué hay del tema?

«Phil Rudd», responde.

De acuerdo. ¿Eso es todo?

«Eso es todo», contesta riendo. «Brillante. Como nadie más. Batería brillante. Si Charlie Watts es The Rolling Stones, Phil es AC/DC».

Sin lugar a dudas, *Let There Be Rock* es el punto máximo del tiempo que Evans transcurrió en AC/DC. Pero la reedición de 2003 hecha por Sony, con su generoso librillo de catorce páginas y múltiples fotos de Bon Scott, Malcolm y Angus, no contiene ni una sola fotografía clara del bajista. En todas las fotos del grupo en escena (salvo la oscura silueta de Evans en la tapa, dándole la espalda a la cámara, y esa donde el clavijero y el mango de su bajo, una pierna y la parte superior de su cabeza pueden verse detrás de Bon Scott), Mark Evans ha sido milagrosamente eliminado. Borrado de la faz de la Tierra. No satisfechos con la paliza que le dieron al ego de Evans cuando lo despidieron, los Young vuelven a repetir la golpiza emocional.

En otro librillo de fotos, que corresponde a su primera gira por Estados Unidos, su reemplazante Cliff Williams también ha sido recortado. En lo que respecta a la reedición de *Let There Be Rock*, AC/DC es efectivamente una banda sin bajista.

¿Qué opina Evans de esa omisión?

«No me sorprende en absoluto».

¿Por qué?

«Así son las cosas».

Pero hay fotos del grupo en escena y no se te puede ver.

«Debo ser honesto contigo. No lo supe hasta que lo mencionaste. No es algo a lo que le preste atención».

¿No eras consciente de esto?

«No me molesta ni un poquito. No es un tema importante».

Cliff también fue excluido de algunas fotos.

«Bien, ahí tienes. Realmente estoy sorprendido».

No hay foto tuya, no hay bajista.

«¿En serio? ¿Cómo The Doors?».

En otras ediciones estás allí, pero en *Let There Be Rock* es como si no existieras.

«Ahí tienes», se ríe. «¿Realmente yo estaba allí?».

Mark Evans no es la única persona en ese álbum a la que se le ha negado su justo reconocimiento. Gerard Huerta, el hombre que diseñó el legendario logo de AC/DC, lo vio utilizado por primera vez en la edición estadounidense de *Let There Be Rock*. Según dice, fue un encargo para una única ocasión y

específicamente para ese disco. «Todavía tengo la orden y la factura por el trabajo», dice. «Me pagaron lo habitual para el diseño de la tipografía de un álbum en aquel entonces. Es algo que se hizo para un álbum específico. Usaron algo distinto para el álbum siguiente, *Powerage*, y después volvieron a este logo».

Pero desde entonces se lo utilizó en todo lo que tuviera que ver con la banda. Es algo que forma parte de su atractivo, identificable de inmediato, adorado religiosamente, y extremadamente lucrativo desde lo comercial.

En documentos presentados en 1996, y que se encuentran registrados en la oficina de Marcas y Patentes de Estados Unidos, una empresa holandesa llamada Leidseplein Press BV (nombre habitualmente visto en la letra pequeña de los productos de AC/DC), reclama el logotipo para la marca en productos tales como estandartes, pancartas montadas en palos, calcomanías, tiras, cajas de almacenaje de cartón corrugado, vestidos de playa y conjuntos de pañales. Se hicieron reclamos similares en todo el mundo. Leidseplein Presse BV incluso apeló con éxito a la Junta de Marcas y Tribunal de Apelaciones después de que la conocida caricatura de Angus Young como un diablo fuera inicialmente rechazada como marca.

¿Quién o qué es exactamente Leidseplein Press BV?

Hay pocas pistas pero un artículo de la revista *Billboard* publicado en 1981, menciona que «AC/DC se encuentra estableciendo una corporación en las Antillas Holandesas, Leidesplein (sic) BV». Todavía más interesante es una carta tipeada de 2004 por parte de Leidseplein Press BV dirigida al Comisionado de Marcas de Estados Unidos, donde el nombre de Stuart Prager fue escrito, en lapicera, sobre el del manager de AC/DC, Alan Handwerker. Está firmado por Praguer.

La carta comienza así: «Stuart Prager declara que es apoderado del Director General de la empresa solicitante, y está autorizado para hacer esta declaración en nombre del mismo». En 2004, Prager, del bufete de abogados Clark & Prager, era el apoderado de AC/DC. Leidseplein Press BV sitúa domicilio en Holanda, según los documentos presentados, sugiriendo que si la firma se creó originalmente en las antillas holandesas, ahora se mudó a Europa.

Pero, en primer lugar, ¿por qué una empresa holandesa? Una explicación puede constituirla la situación impositiva. O mejor dicho la escasa o nula presión impositiva. Por la misma razón que hizo que AC/DC grabara *Back In Black* en las Bahamas, un lugar que prácticamente no tiene impuestos. Fue en

el mejor interés de AC/DC estar fuera de Inglaterra para evitar el *status* que los llevaría a pagar impuestos.

Martin Van Geest, autor del libro *Het Belastingparadijs* (*El refugio impositivo*) escribió para la revista holandesa *The International Correspondent*: «Las ganancias derivadas de propiedad intelectual, como las regalías, son gravadas a tasas cercanas a cero en los Países Bajos. Esto hace que sea extremadamente lucrativo para los artistas transferir una parte de sus activos, como los derechos de autor, a una entidad holandesa».

Uno de los grupos que lo hace es The Rolling Stones.

«Podría decirse que es la banda con mayor experiencia en la cuestión impositiva. Según documentos legales que fueron publicados hace un par de años, tres miembros del grupo, Keith Richards, Mick Jagger y Charlie Watts, han canalizado más de trescientos cuarenta millones de euros a través de su cuartel general en Holanda. En total, se pagaron solo 5,6 millones de euros en impuestos sobre esos ingresos, o sea solo el 1,5 %. Lo que mueve a preguntarse de qué se trataba verdaderamente la canción "Gimme Shelter[46]"».

Y eso posiblemente explique el porqué AC/DC transcurre tanto tiempo fuera de Australia, dada su agobiante presión impositiva.



Aun cuando sus discos apesten, todavía existen muchos fans dispuestos a desembolsar veinte dólares por una camiseta de AC/DC porque, de verdad, se ven realmente bien, en gran parte por el logo de Huerta. A las chicas les gusta, y los chicos pueden lucirla con orgullo.

Huerta no recibe ni una moneda por eso. «Ninguna regalía, aunque hubiera estado bien ganar algo a través del merchandising para pagar el colegio de mi hijo». En la biografía de AC/DC escrita por Murray Engelheart, se le acredita el logo a Bob Defrin, el director creativo de Atlantic, pero Defrin solo generó la imagen para la tapa del disco. El logo, uno de los más importantes y reconocibles en la historia de la música y, tal vez, en la historia del diseño, fue inventado por Huerta, por ese entonces un joven de veinticinco años de Los Angeles que también proporcionó la tipografía para la edición estadounidense de *High Voltage*, editado en julio de 1976.

«Bob juntó la imagen de la banda con el cielo para la tapa», dice Huerta. «Habitualmente, él me contrataba, como la mayoría de los directores de arte, para crear varios bocetos y después se elegía uno para el producto final.

Presenté el logo de AC/DC como ilustración a todo color, hecho con una combinación de tinta india, película de recubrimiento color y acuarela con aerógrafo».

Por tratarse de alguien que contribuyó con un elemento tan importante para AC/DC como marca, y que por eso podría considerárselo como alguien que proporcionó algo que ayudó a que los Young hicieran una fortuna con el merchandising, podría pensarse que Huerta recibiría regalías, especialmente cuando el logo fue diseñado para un disco y no como algo que AC/DC usaría a perpetuidad. Pero no: solo recibió el pago por el trabajo para el álbum. Nunca tuvo ningún contacto con la banda, ni un llamado telefónico: nada. Nunca metió abogados de por medio; simplemente, lo dejó correr. El arte original está guardado en una caja de su archivo, intacto.

«El 25 de abril de 1977 fue el día en que completé el trabajo», dice Huerta que también diseñó logos para Boston, Foreigner, la revista *Time* y hasta para Pepsi. «Yo vivía y trabajaba en el 210 de la calle 53, de la ciudad de Nueva York. El estudio era un segundo dormitorio del departamento; venía trabajando por mi cuenta desde hacía un año; esto fue después de un año y cuatro meses de trabajar para CBS Records, diseñando tapas de discos. Vine a Nueva York tras terminar la escuela secundaria; tenía un portafolio que dejaba ver la influencia de Los Angeles, no solo en cuanto a lo gráfico sino también en lo que se refiere al negocio discográfico en California. En Nueva York, las soluciones tipográficas tendían a ser más conservadoras y corporativas, mientras que las mías eran más experimentales, algo que se adecuaba más al departamento de arte de las compañías discográficas que siempre buscaban algo único».

Suponiendo que se trate de una mera coincidencia, hay un toque de la tipografía de AC/DC en la del disco *Bat Out Of Hell* de Meat Loaf, hecha por Richard Corben, que se editó en el mes de octubre de 1977. *Let There Be Rock* se editó en junio del mismo año. ¿Cómo surgió?

«En 1975, había realizado un diseño tipográfico para el disco en vivo de Blue Öyster Cult, *On Your Feet Or On Your Knees*. La tapa mostraba una foto distorsionada de una iglesia con una limusina enfrente. Había sido fotografiada por John Berg, el director de arte de CBS, y con una composición fotográfica múltiple y algunos retoques quedó muy bien. Al mirar la foto y comenzar con los bocetos de tapa, se me ocurrió que con una tipografía parecida a la que se conoce como Gutenberg, se podía lograr una combinación interesante con esa fotografía de fuego y azufre. Influenciado

por la presencia de la limusina en la foto, combiné esa tipografía con otra del tipo biselado metálico para autos, y el resultado me encantó».

«Pocos años después, cuando bosquejaba la tipografía para AC/DC, el estilo Gutenberg nuevamente parecía combinar muy bien con el cielo sombrío que aparecía en la fotografía de la portada. De manera que las formas de las letras están inspiradas por el primer libro impreso: *La Biblia* de Gutenberg. En Google Imágenes se pueden encontrar muestras con facilidad, pero en aquellos días requirió mucho más trabajo. Gutenberg desarrolló una tipografía móvil con caracteres que se alternaban, intentando reproducir el trabajo a mano que hasta entonces realizaban los escribas. Este estilo era verdaderamente alemán, pero pienso que en esas dos ocasiones donde utilicé dicha tipografía, el truco reside en hacer que parezcan tipografías para autos, y en que la dimensión de las letras, bien condensadas en AC/DC, le da al logo un contexto completamente distinto».

«El dibujo de las letras de AC/DC, con poco espacio entre ellas y el trueno en el medio, hace que se vea no como cinco caracteres distintos sino como un solo símbolo. El perímetro de las letras es dentado y puntiagudo. Una letra A tradicional, tiene forma de triángulo; la C normal se base en una elipse o círculo, y una D es una combinación de rectas y curvas. Un comentario que siempre hago sobre estas letras es que es mi único logo hecho por completo con líneas rectas».

Y hay algo que a estas alturas es un cliché: el rock pesado y las tipografías góticas quedan muy bien juntos. «Yo no encontré nada en este estilo anteriormente para una banda, pero puedo estar equivocado», dice. «No quiero decir que este debe ser el look para cierto tipo de rock; yo solo diseñé lo que pensé que iba a funcionar bien para la tapa de un disco y para una banda. Pero cuando vi en los ochenta el logo de *Spinal Tap*[47], que era como una especie de cita del de Blue Öyster Cult, me quedó claro que este tipo de letra se convirtió en una parodia del rock clásico».

Seguramente lo debe irritar no haber tenido ni el reconocimiento ni la recompensa financiera que se merece. Entonces, le pregunto sobre cómo se siente por el hecho de que ese logo haya sido usado en todos los álbumes del grupo y en todo el merchandising, cuando en realidad fue hecho solamente para la tapa de un solo disco.

«Uno hacía ese trabajo, y después otro, y luego otro, otro y así sucesivamente. Transcurrió un tiempo hasta que se utilizó ese trabajo, y cuando se publicó, yo ya estaba en otra cosa. En ese mismo año, 1977, unos meses más tarde, me encontraba trabajando en otro diseño de cuatro letras: el

encabezado para la tapa de la revista *Time*, trabajo que se pagaba diez veces más que el logo para la tapa de un disco. Yo me estaba moviendo hacia otras áreas del diseño y hacia 1979 estaba prácticamente fuera del negocio de la industria discográfica. Técnicamente, Atlantic no tenía los derechos como para usar el logo en otros álbumes, pero no soy la clase de persona que persigue a la gente. El diseño nunca paga la cantidad de dinero necesaria siquiera para contratar a un abogado. Insume mucho tiempo por lo que te pagan. Uno no puede registrar el copyright de una tipografía, porque no se puede registrar una letra del alfabeto. Por lo tanto, haces el trabajo y a otra cosa. Más allá de eso, el efecto que tuvo en mi carrera el haber diseñado ese logo es incalculable, pero sin duda alguna ha sido benéfico. Por cada AC/DC, hay un montón de otros trabajos que son mucho más bonitos e interesantes para mí, pero que por una u otra razón no han trascendido».

Al ver lo importante y grande que se ha tornado el logo de AC/DC, ¿sientes algo de satisfacción en haber sido parte de la creación de la imagen del grupo?

«En pocas palabras, sí», responde. «Pero uno tiene que entender que hay dos componentes en la creación exitosa de la identidad de una marca. La primera es el diseño; la segunda, la exposición. Esta banda sale de gira desde hace cuarenta años y en la actualidad son varias las generaciones que la han visto y que la asocian con este logo. Y esto tiene que ver más con el éxito del logo en sí, que con su diseño».

Tal vez así sea, y el hecho de que Huerta pueda mostrar tanta ecuanimidad habiéndosele negado una fortuna, dice mucho sobre él. No obstante, su golpe de inspiración todavía forma parte del éxito de los Young. Huerta merece más por parte de AC/DC y su compañía grabadora. Pero también otros en la historia de AC/DC podrían contar historias similares de subestimación y falta de reconocimiento.

Con toda su riqueza, su fama y su éxito, ese cuestionable tratamiento hacia otros, y la mala reputación que esa conducta trae aparejada, constituye la cruz con la que AC/DC debe cargar. Mentalidad de Glasgow o no.



Manhattan, Nueva York, comienzos de 2013. Camino por Mott Street desde Nolita hacia Chinatown, un laberinto pululante estilo *Blade runner*, de supermercados y ancianas chinas prepotentes. Un lugar donde la normalidad es enfrentarse a cubos de ranas vivas y brazos de cocodrilos rebanados, pero

en realidad encuentro algo más exótico: una sala de juegos antiguos. Y en el frente, un *pinball* de AC/DC.

Nueva York tuvo la oportunidad de ver tocar a AC/DC en The Palladium, en la East 14th Street, y en el legendario club punk CBGB del Bowery en la misma noche del mes de agosto de 1977; ambos lugares fueron cerrados y demolidos para cuando llegué a la ciudad. El CBGB fue engullido por una tienda de John Varvatos.

John Leeds de Atlantic estuvo en el club la noche en que AC/DC tocó allí. «En el Palladium anunciaron: "Para aquellos que quieran más AC/DC, después vamos a tocar en el CBGB". Oh, Dios», recuerda. «Creo que fue la última vez que el lugar estuvo limpio porque el sonido que tuvieron sacudió todo el polvo y todas las telarañas del lugar. La cola daba vuelta a la esquina; la gente no podía creer que AC/DC iba a tocar en el CBGB. Fue un show corto, pero había tanta gente que resultaba imposible moverse».

También desaparecieron los viejos estudios de Atlantic donde en diciembre de ese año el grupo registró *Live From The Atlantic Studios*, un disco promocional solo distribuido a emisoras de radio que sería incluido en el box-set *Bonfire*, de 1997. Sin embargo, los estudios Electric Lady en los que el grupo realizó sobregrabaciones de voz y guitarra para *Back In Black* en el mes de junio de 1980, aún sobreviven en el Greenwich Village.

Live From The Atlantic Studios, presentado por Ed Sciaky de WIOQ, una emisora de radio de Filadelfia, es un ejemplo clásico del silencioso trabajo que hizo Atlantic para AC/DC tras bambalinas. La gente clave por detrás de ese disco fue Michael Klenfner, que murió en 2009, y Judy Libow. El fallecido Perry Cooper, que estaba a cargo del departamento de Relaciones Artísticas, aparece en las biografías de Wall, Masino y Engleheart como el autor del concepto. De hecho, en el libro de Susan Masino, se arroga el crédito: «Yo tuve la idea».

Pero tal vez no lo hizo solo. «Perry ayudó a coordinar esos eventos y se le acreditó haber sido el co-productor de ellos conmigo», dice Libow. «Enviábamos esos discos a las radios y a la prensa; fue una serie de ediciones que iniciamos como parte de la promoción que Atlantic estaba haciendo con sus bandas. Fue algo grandioso. Conseguimos que diferentes radios se involucraran en el plan, entonces cuando una aceptaba, la banda iba a la radio y nosotros trasladábamos el show a un disco. Y la radio emitía el show. Hay que tener en cuenta que esas acciones tienen un efecto acumulativo en la carrera de un grupo. Todo eso se hizo durante años y a través de la lógica evolución de la banda, era como una ola perfecta. Y todo cobró sentido con

Back In Black. La serie de los discos en vivo fue muy exitosa, a las radios les encantó. Y acercó al grupo al proceso de promoción que nosotros hicimos para difundir su música, y entendieron su valor. En su tiempo, esa acción fue algo muy innovador ya que no había otros sellos discográficos haciendo algo parecido».

Jimmy Douglass era el ingeniero de sonido de los estudios de Atlantic. «Fue una de las grandes experiencias de mi vida», me cuenta desde Miami. «Yo era el tipo que hacía todos los trabajos relacionados con el rock: Foreigner, The Rolling Stones, todos me los daban a mí. Trabajar con AC/DC fue alucinante, algo revelador. Fue antes de que se transformaran en un grupo tan grande. Y lo pasamos tan bien que cuando yo fui a Los Angeles, me encontré con la banda y supe que me tenían en cuenta para la grabación del próximo disco. Nos divertimos mucho y estoy seguro que una noche vimos a Blondie en un club de Los Angeles».

«Todavía no tenían ese sonido que finalmente les daría Mutt Lange. No pudimos coordinar horarios y finalmente no trabajamos juntos. Pero logramos una sinergia muy honesta que era puro fuego; algo muy frontal, muy veloz, muy directo. Estoy hablando de un calor muy serio; me acuerdo de la sensación de estar parado ahí mirando los altavoces y decir: "¡A la mierda!"».

Sin embargo, la radio recién comenzaba a percibir ese «puro fuego» al que Douglass alude. «Con cada edición, percibíamos una cierta reacción», dice Libow. «Y la base de fanáticos ya estaba creciendo antes que la radio se interesara por la música del grupo, en un grado de intensidad que nos permitiera trepar en los rankings y apuntar todos los cañones, musicalmente hablando. Fue de boca en boca, una combinación de prensa y shows en vivo; dondequiera que ellos tocasen, se sentía hablar de AC/DC, había como un entusiasmo por el grupo. Aun cuando la radio no los pasase, cuando el grupo llegaba a su área de alcance, no transcurría mucho tiempo hasta que las radios comenzaran a pasar todo lo que tuvieran a su alcance».

«Si se pone en términos gráficos, la aguja siempre apuntaba hacia arriba: el nivel de conocimiento del grupo, el apoyo de las radios y las ventas que generaban con su música. Era el patrón ideal que cualquiera que trabaje con una banda desearía ver. La tendencia era la correcta, y una vez que ellos se enfocaron en trabajar la cosa creció. Estados Unidos siempre fue de esa manera».

De cualquier manera, AC/DC todavía no había grabado ese disco trascendental que tendría la potencia para ponerlos en lo más alto. No tardaría en llegar, pero no sería el que estaban esperando.

6

AC/DC

«Riff Raff» (1978)

Es el disco de AC/DC favorito de Eddie Van Halen, Keith Richards y Gene Simmons, un claro indicador de que los Young deben haber estado haciendo algo bien con respecto a su modo de tocar la guitarra. Pero también fue un triunfo para la base rítmica del grupo. Georg Dolivo de Rhino Bucket, dice: «Cada bajista y batería que conozco adora *Powerage*».

Armados con sus mejores canciones, el grupo afrontó las sesiones de grabación alimentado por infinitas tazas de té, cigarrillos Benson & Hedges y tabaco Drum, y una enorme ambición necesaria para triunfar en Estados Unidos, escapando del sopor de las giras e incursionando hacia el lugar que verdaderamente importaba: las tiendas de discos.

«En cierto modo, fue el *Sgt. Pepper* de AC/DC», dice Mark Opitz, que define a *Powerage* como un momento de transición para la banda. «Cuando nos pusimos a trabajar en *Powerage*, George, Harry y la banda ensayaron muy seriamente en el estudio 2 de Alberts. George tocaba el bajo con la banda, y Harry y yo estábamos en la cabina de control. Más que ensayar, escribíamos los ensayos, porque se manejaba una cantidad muy importante de riffs. Malcolm fue muy constructivo, Angus también, pero se percibía que Malcolm estaba más enfocado. Maduraron canciones como “What’s Next To The Moon?”, “Gimme A Bullet”, “Riff Raff”, “Sin City”, “Rock’N Roll Damnation”. Era algo diferente. Ensayábamos de noche, y a continuación teníamos sesiones de grabación desde la medianoche y hasta el amanecer. Comenzábamos a las ocho de la noche, y terminábamos bien temprano a la mañana, a tal punto que Malcolm, Phil Rudd y yo alquilábamos un bote y

salíamos a navegar por la bahía de Sidney, con un pack de seis cervezas y algunos porros, para pescar mientras la gente tomaba el ferry rumbo a su trabajo».

«Me pasaba los días probando los amplificadores Marshall hasta encontrar dos que sonaran realmente bien y que fueran los mejores para usar en la grabación. Todos eran diferentes. En el estudio, especialmente durante la grabación de *Powerage*, éramos una familia. No era una sesión normal: se trataba de un proyecto».

AC/DC se había establecido como un grupo de álbumes, pero ahora Atlantic quería que entregaran hits y la banda se sentía feliz de complacer sus deseos: «Rock 'N' Roll Damnation» se cortó tardíamente como simple para cumplir con la exigencia, sobre todo después de que la primera edición del álbum recibiera una tibia respuesta de Nueva York, y el sello le sugiriera al grupo que grabaran un tema pensando en sonar en la radio. Pero *Powerage* fue también el álbum en el que Malcolm comenzó a ejercer el control ejecutivo.

«Sin dudas, Malcolm era el líder de la banda», dice Mark Opitz. «George había tenido su día con The Easybeats. No con fuerza, no abiertamente, pero se podía percibir que, durante *Powerage*, Malcolm comenzaba a delinear las jerarquías entre los hermanos».

Aparte de las intrigas familiares, *Powerage* significó un pico creativo para los tres Young; era un disco superior a los exitosos trabajos producidos por Mutt Lange que le siguieron, *Highway To Hell* y *Back In Black*. Tras *Powerage*, el boogie y el groove desaparecieron en buena medida. Lo que permaneció fue excelente —Lange amplificó muchas de las fortalezas de la banda—, pero a expensas de los hábiles toques de Vanda & Young. Afuera quedaron las maracas y las palmas, y también mucha de la crudeza original. El cambio de cantante también tuvo su efecto. La diversión y el descaro de Bon Scott fueron sustituidos por la malevolencia y la pesadez de Brian Johnson.

Si alguien desea establecer una comparación sonora de lo mucho que cambió el sonido de AC/DC entre 1978 y 1983, bastará con escuchar «Landslide» de *Flick Of The Switch* y «Riff Raff» de *Powerage*. Ambas tienen un ritmo trepidante, pero no se comparan en calidad. Es difícil disimular la sensación de que algo se perdió en esa transición, aun cuando el buen amigo de los Young, John Swan, no esté de acuerdo.

«Nunca le enseñé a mi abuela cómo chupar huevos», me dice. «A la mierda, ni siquiera voy a discutirlo. Para mí sigue siendo la misma receta. El

contenido básico es tan fuerte que sigue valiendo por lo que es».



Siempre innovador y consciente del efecto positivo que un poco de agresión tuvo sobre la banda cuando hicieron *Let There Be Rock*, George enloqueció a todos en el estudio hasta el punto en el que las chispas comenzaron a volar.

«¿Viste el programa de Don Lane[48] anoche? Bueno, George era como ese maldito hipnotizador», dice Opitz, refiriéndose a las técnicas psicológicas de George. El análisis minucioso de la participación de un invitado a un programa de televisión, puede ser inusual, pero cualquier cosa era buena para George cuando se trataba de motivar a los músicos. «Llevaba a todo el mundo a un estado de angustia. La adrenalina corría a raudales».

Pero en el estudio también había un poco de enojo personal que era propio de la banda, sin que George tuviera que ver. Anthony O'Grady se mantuvo en contacto con Bon Scott mientras el grupo hacía giras en el extranjero mediante cartas. De acuerdo con su visión, en el momento en que *Powerage* estaba por grabarse a comienzos de 1978, AC/DC ya no era el sabor del mes que alguna vez supo ser. *Let There Be Rock* no había funcionado bien en Australia, Cliff Williams tenía problemas con su vida, y varios shows se habían cancelado. «No eran muy populares entonces», dice O'Grady. «Habían salido de la vista del público, no tenían ningún hit, Molly Meldrum y *Countdown*[49] los ignoraban. Bon no estaba resentido, pero sí muy enojado con la industria musical australiana que les había dado la espalda. AC/DC ya no estaba en la agenda».

Lo que de cualquier manera le vino bien a *Powerage*. Cuando la agresión llegaba al máximo posible, se comenzaba a grabar. Haciendo uso de los primeros controles remoto, Angus llevaba su guitarra a cualquier parte. Como se sabe, hizo su solo para «Riff Raff» en la cabina de grabación.

«Un riff increíble», dice Opitz. «Me senté allí con Angus durante una hora y media y aprendí con solo verlo. Uno puede rastrillar el amplio espectro de fans de AC/DC y preguntar por los mejores discos; y es divertido comprobar que *Powerage* ha resistido muy bien el test del tiempo».

Más adelante, la banda adoptaría la técnica de agresión primaria desarrollada por George para sus shows en vivo. «Escuché historias acerca de cómo Malcolm y Phil se sentaban juntos durante sus giras por Estados Unidos cuando eran soportes de REO Speedwagon. Comenzaban a darse máquina, a hablar sobre qué banda de mierda era REO Speedwagon: "Vamos a volarlos

del maldito escenario. A la mierda, son unos tarados cagones, con su pelito de mierda y su pop-rock de mierda. No saben qué mierda es el rock and roll". Todo ese discurso. Comenzaban a enojarse el uno con el otro en el vestuario, llegaban al escenario y explotaban».



Mientras tanto, Cliff Williams, ya libre para poder grabar con la banda, era un manojo de excitación nerviosa. Esto «indudablemente colaboró con la grabación de las bases», de acuerdo con Mark Opitz. Williams hizo lo que se le pidió y sabía cuál era su lugar dentro de la banda. Aprendió un par de cositas del destino que corrió Mark Evans, y desde entonces siguió sus consejos.

Tony Platt asegura haber escuchado algunas de las canciones que Williams grabó con Laurie Wisefield de Wishbone Ash, cuando visitó la casa y el estudio del bajista de AC/DC en Florida, Estados Unidos, y recuerda que se trataba de «canciones fantásticas, realmente estupendas», pero que «debe haber sido difícil para Williams hacer algo por fuera de AC/DC sin causar problemas».

Durante más de treinta años de tocar con la banda sin ser un integrante que pueda componer dentro de ella, Williams, al igual que Phil Rudd y Brian Johnson, ha hecho muy pocas cosas por fuera. Generalmente, después de tanto tiempo, los músicos de bajo perfil que integran bandas muy grandes, suelen hacer trabajos solistas. Bill Wyman, Charlie Watts y Ron Wood lo hicieron mientras formaban parte de The Rolling Stones. Esa libertad no parece tener suelo fértil en el personal que no compone dentro de AC/DC, salvo shows benéficos o alguna aparición estelar esporádica. Aunque Phil Rudd editó su primer álbum en agosto de 2014.

Antes de este sorpresivo anuncio, le pregunté a Phil Carson si Angus y Malcolm ejercían algún tipo de restricción o de control sobre lo que los otros miembros del grupo hacían por fuera de AC/DC.

«Hasta donde yo sé, los Young no ejercen ningún tipo de control en ese sentido, salvo para establecer el tono de lo que es AC/DC. Ellos nunca se involucraron en ningún tipo de grabación externa al grupo y todos parecen seguir ese alineamiento».

Cuando le pregunto cómo es su relación actual con ellos, Carson parece decir lo que quiero escuchar, aunque de modo polémico, me da a entender

cierta disconformidad dentro del seno del grupo por el tratamiento que le dan a Brian Johnson.

«Depende a quién le preguntes. En los últimos años, me hice muy amigo de Brian y traté de ayudarlo con un musical que había compuesto sobre Helena de Troya. Todavía pienso que hay algunas canciones magníficas allí, junto con un guión de primer nivel escrito por Ian La Frenais y Dick Clement (los creadores de *Porridge*, una vieja serie británica). Trabajamos largamente en la obra, incluso firmamos un contrato con AEG (Anchutz Entertainment Group) en un punto, pero nunca pudimos llegar a Broadway. Mientras esto sucedía, surgieron algunas cosas con respecto al tratamiento que Brian recibía por parte del contador de AC/DC y los Young. No diré más, salvo una cita de George Orwell: "Todos los hombres nacen iguales, pero algunos son más iguales que otros"».

¿El contador de la banda?

«No mencionaré ningún nombre».



Durante los cuarenta y cinco minutos iniciales de «Riff Raff», AC/DC logra la particular hazaña de sonar como un ejército masivo de Orcos. Cuando Phil Rudd golpea su hi-hat —un, dos, tres—, es la señal para que la guitarra rítmica de Malcolm haga su fulgurante aparición, el riff de apertura de Angus se desprende como un cohete que va por otro camino, y sucede una liberación total de la tensión. Después de «Kashmir» de Led Zeppelin, es probablemente la introducción más cinematográfica que se haya grabado en la historia del rock.

El hombre que la registró en cinta la considera su canción favorita de AC/DC. «Oh, ciento por ciento», dice Mark Opitz. «Tiene todos los elementos de AC/DC. Todos. El elemento rock, el elemento letra, el elemento descaro: la complejidad». Y también el tono. El sonido de las guitarras es donde AC/DC se ubica un paso por delante de cualquier otra banda. ¿Cómo lo consiguen?

«De dos maneras. Yo tenía la capacidad de buscar y encontrar los amplificadores correctos. Durante las sesiones de *Powerage*, me senté allí durante dos semanas con un cuaderno chequeando el funcionamiento de cada maldito altavoz en cada caja de cada amplificador, hasta que descubrí cuál era la mejor combinación de altavoz, caja y amplificador. Y cuando ellos estaban en el estudio, yo me desvivía por poner a funcionar cada Marshall —todo

amplificador tiene su punto óptimo en términos de volumen—, tenerlos en el volumen correcto, y no bajarlos de ahí».

¿Y qué pasa con la saturación?

«Malcolm tenía su Gretsch Firebird con pastillas supersónicas[50]; tiene el volumen de su guitarra al máximo, como es normal, entonces puede atacar las cuerdas suavemente, pero logrando un gran sonido que no sobresatura, porque golpea las cuerdas livianamente y las pastillas no están sobrecargadas. Y las pastillas Gretsch son conocidas por tener un volumen más alto. Entonces sucede que la mixtura que usa AC/DC, de guitarra Gibson con pastillas Gibson, y guitarra Gretsch con pastillas Gretsch, da una combinación perfecta. Una tiene lo que a la otra le falta. Es típica de ese sonido de guitarra».

«Hay que mantener seco el sonido del bajo y la batería, subir las guitarras, y así Bon puede cantar en un registro que atraviese todo. Se trata de una combinación de eso, los micrófonos que usan, más la mano derecha de Malcolm y la mano derecha de Angus. Eso es el factor principal».

Pero cuando llevan la canción de gira, AC/DC no solo puede convocar la misma energía sino también incrementarla. En el video de su performance en el Glasgow Apollo en 1978, el mismo concierto que se usó para el disco en vivo *If You Want Blood (You've Got It)*, Bon Scott conduce a Angus como si fuera el Ratón Mickey en *Fantasía* utilizando los palos de escoba mágicos. Hay belleza en la disposición sobre el escenario de los inmóviles Malcolm y Williams al fondo del escenario, y el modo en que se adelantan con Scott formando un trío (Angus está afuera de esa escena, en su propio mundo). No hay cabriolas, solo avanzan y retroceden. Muchas otras bandas han tratado de imitar esta estética de AC/DC dentro de sus shows, pero generalmente solo consiguen una burda imitación.

En 2010 vi a Airbourne en el Metro Theatre de Sidney, y como su cantante y guitarrista John O'Keeffe logra un rotundo éxito cuando hace la rutina de Angus Young que parece haber perdido los estribos y se abalanza sobre la audiencia. Incluso puede abrir una lata de cerveza Victoria Bitter sobre su cabeza, parado sobre un Marshall, y rociar a la audiencia.

«Airbourne trata de captar el espíritu de AC/DC, pero probablemente ponen demasiado énfasis en un solo punto», dice Mark Optiz diplomáticamente.



Tras ocho semanas de grabación, incluyendo la mezcla, *Powerage* estaba finiquitado. Todos los involucrados en la producción, que se hizo básicamente por instinto, estaban conformes con los resultados, aun cuando Atlantic los envió de vuelta al estudio para grabar «Rock 'N' Roll Damnation». «Se escucha a Vanda & Young en "Rock 'N' Roll Damnation"; los ganchos, las maracas que entran, la pandereta para enfatizar el ritmo. Que si te das cuenta es igual a "Love Is In The Air" (de John Paul Young, también producido por Vanda & Young). Conocían muy bien los trucos de Motown[51]; las palmas, Harry aplaudía detrás de George».

Fue un cóctel brillante de Vanda & Young; una canción con el espíritu de «Good Times» y «It's A Long Way To The Top», y llegó al puesto 24 en Gran Bretaña. Sin embargo, al día de la fecha, no todo el mundo se muestra impresionado con el único simple de *Powerage*. En su biografía, Mick Wall lo bautiza como «una estupidez en dos partes para sacudir la cabeza», lo que es tan poco generoso e incorrecto que resulta escandaloso. ¿Desde cuándo sacudir la cabeza es un crimen, sobre todo si se trata de rock and roll?

«AC/DC te mueve», dice Mark Opitz. «Una cosa que George Young siempre me dijo fue: "Siempre asegúrate que puedan bailarlo". Eso nunca se perdió dentro de la banda, considerando que el baile siempre se trata de un ritmo en cuatro tiempos. Mientras te haga mover el pie, será suficiente. Y punto. Ninguna cosa rara. Tan solo un ritmo derecho de rock and roll que conecte físicamente con muchachos jóvenes en particular».

El hombre cuya opinión era la importante, Jerry Greenberg, pensaba que todo el disco en general era un poquito duro para que sonase en la radio de Estados Unidos. «Ese era el problema», dice, de modo rotundo. «Después de *Powerage*, yo fui el que convenció al grupo para que viniera a grabar a Estados Unidos con otro productor. Lo que fue algo conflictivo porque el productor era el hermano mayor».

Opitz lo ve de otro modo: «Hay un gran cambio en las canciones que no cae muy bien en Atlantic. Ellos pensaban que los productores estaban perdiendo el control sobre el grupo, lo que obviamente no era cierto. Solo les estaban dando espacio para que encontraran su propio ritmo».

Pero Doug Thaler, que visitó Sidney durante la grabación, respalda a Greenberg: «Cuando yo fui al estudio en 1978, los discos no sonaban tan bien como deberían. La música era genial, la interpretación también genial, pero el sonido no era lo que se necesitaba». De cualquier modo, las cabezas rodaron. Los efectos del fracaso de *Powerage* fueron inmensos. AC/DC despidió a su

manager, Michael Browning, y Vanda & Young fueron reemplazados por Eddie Kramer, que a su vez se vio obligado a abrirle paso a Mutt Lange.

Browning no quiere ahondar mucho en el cortocircuito que concluyó su relación con AC/DC, e insiste en que ya dijo demasiado en otros libros. Tal como Clinton Walker escribió en 1994: «La sangre puede ser más espesa que el agua, y Malcolm y Angus fueron extremadamente ambiciosos, y mitigaron su culpa por la salida de George despidiendo a Browning. Desde este punto en adelante, las cosas no volverían a ser las mismas. Lo que alguna vez fue un aislamiento defensivo había degenerado en paranoia total y absoluta. Había una atmósfera de odio y temor que escalaría en los años venideros, y que no hizo más que exacerbar el creciente sentimiento de distancia que experimentaba Bon Scott».

Sin embargo, Browning se muestra feliz de presumir que «fue la elección del productor lo que torció las cosas hasta que yo logré rectificarlas y contratar a Mutt Lange». Para cuando llegó el momento de grabar el disco de 1983, *Flick Of The Switch*, Mutt Lange ya no estaba. Continuaba Walker: «La producción reconoció que el disco era aburrido frente a los propios Malcolm y Angus; pero eso era la punta del iceberg de una purga que el dúo efectuó afectando a la totalidad del grupo y su infraestructura. Es un síndrome clásico: el general exitoso que teme a sus propias tropas. Pero después de todo, Malcolm y Angus nunca confiaron en nadie. Prácticamente, echaron a todo el mundo: Mutt Lange, que comandó artísticamente su gran avance; al batería Phil Rudd; a Peter Mensch, que había reemplazado a Michael Browning; incluso el fotógrafo oficial *de facto*, Robert Ellis, fue despedido».

Cuando traté de hablar con Ellis, que salió de gira con AC/DC durante su mejor momento y capturó algunas de las mejores imágenes del grupo, expresó cierta amargura: «Todos los involucrados de manera cercana con los Young saben de su actitud y sus costumbres cerradas. Cualquier cosa que tú y yo digamos puede ser mera especulación, como la que está en las biografías y en los libros hechos hasta ahora. Leí los de Phil Sutcliffe, Murray Engleheart y Mick Wall, y reconozco que todos ellos solo tributan a la mística del grupo. Hay mucho espacio para la verdadera historia, pero los Young pueden contarla, y no tienen intención de hacer tal cosa. Envíame un e-mail con lo que quieras saber, lo pensaré y responderé algo». Hice lo que pidió, pero contestó con un arrebato: «No creo que este sea un proyecto del cual quiera formar parte. Otra perspectiva desde el punto de vista de un fanático, y otra visión desde afuera sobre “lo que verdaderamente ocurrió”, no es algo interesante».

La pomposidad de Ellis me sorprendió. Jamás diría que *Los Young* es un *racconto* de «lo que verdaderamente ocurrió». Tal como me dijera David Krebs en Manhattan, manejar una banda de rock o escribir sobre ella es como *Rashomon*: hay demasiadas versiones de la verdad. El propio Ellis no está escribiendo la biografía definitiva. ¿Y quién lo está haciendo? Y si los Young decidieran escribir la historia de sus vidas, ¿contarían la verdadera historia? ¿Reconocerían el daño que le causaron a tanta gente? ¿Y qué vendría a ser, con exactitud, definitivo? ¿Es posible ser definitivo?

No lo creo. Por lo tanto, los cronistas de la banda tratan de ensamblar lo que pueden basados en lo que hubo antes o en lo que pueden obtener a través de sus propias investigaciones. Incluso si el resultado de sus trabajos es una aproximación a la verdad, se trata de historias que valen la pena contar lo mejor posible, como el trato lamentable a Michael Browning.

Aún más revelador: antes de su muerte en 2005, Perry Cooper, uno de los aliados más cercanos de la banda, le dijo a Walker: «Michael dio todo por la banda. Pero esos tipos son duros como clavos». «Fue doloroso», admitió Browning ante el mismo autor, «y lo que lo hizo aún más doloroso fue que a lo largo de los años todos, yo incluido, como suele suceder con los Young y AC/DC, suelen quedar al margen de la historia. Es como si nunca hubieses existido».

Phil Carson solo tiene palabras de elogio para Browning y los defensores originales en Alberts: «Michael y yo planeamos cada paso en lo que respecta al desarrollo del grupo al comienzo. Aún hoy tengo el máximo respeto por George Young y Harry Vanda. Hicieron un gran trabajo en el estudio; les dejé a ellos ese terreno y no defraudaron. También tengo una buena relación con Fifa Riccobono y Ted Albert. Ted era la persona a la que llamaba, junto con Michael, para que Alberts se hiciera cargo de los costos de eventos promocionales sobre los cuales Atlantic dudaba. Verdaderamente, fue una relación excelente y entre nosotros hicimos que las cosas funcionaran bien».

Opitz fue otra luminaria dentro del grupo con el que los Young jamás volvieron a trabajar. «Es realmente extraño que no hayamos vuelto a juntar al viejo equipo, pero así es como son las cosas».

O al menos como son en el mundo cerrado de los Young.



Cuando Atlantic contrató a Mutt Lange, todo cambió para AC/DC. Pero como llegó a su órbita, y quien puede acreditarse el habérselo presentado a la banda,

es una de las historias menos discutidas en lo que respecta al mito de AC/DC. Las versiones publicadas son erróneas o bien no han escarbado más allá de la superficie de lo que pasó, y es otra historia que necesita ser contada de nuevo desde un ángulo diferente, porque fue un matrimonio de músicos que cambió el curso de muchas vidas, por no decir la historia del rock.

Sin Lange y sin el aporte de dos otros dos inesperados jugadores detrás de la escena, hoy no existiría AC/DC. Todo comenzó con Doug Thaler. En 1976, dos años antes de *Powerage*, él se involucró con una banda inglesa llamada City Boy, producida por Lange y cuyos destinos eran conducidos por los managers de Lange, los sudafricanos Ralph Simon y Clive Calder. City Boy fue soporte de AC/DC en uno de sus primeros shows en los Estados Unidos; un show de diciembre de 1977 en el Capitol Theater en Flint, Michigan, justo antes de la presentación de Nueva York que quedó registrada en *Live From The Atlantic Studios*. Thaler tuvo que ver con el arreglo. «City Boy tuvo un hit menor en 1979 con un tema llamado "5-7-0-5", pero no lograron vender muchos discos a lo largo de tres álbumes editados con el sello Mercury», dice. «Tenían esta canción genial llamada "New York Times"; salió más tarde en 1979 y yo casi mojo la cama: nada pasó».

«Me hice muy amigo de Clive, y a fines de los setenta, yo tenía un cliente que era una banda de rock sureño llamada The Outlaws, por lo que llamé a Clive y le dije: "Clive, ¿te parece que Mutt estará interesado en producir a The Outlaws?". Por supuesto, The Outlaws, que en aquel tiempo llenaban estadios, no tenían el menor interés en ser producidos. Estaban más interesados en tomar la mayor cantidad de cocaína que pudieran. Así que Mutt hizo un disco con ellos en 1978, *Playin' To Win*, y realmente no hicieron bien las cosas y tampoco compusieron las canciones que eran necesarias».

Y aquí entra la formidable corpulencia de Michael Klenfner. Un hombre enorme que comenzó trabajando como miembro del equipo de seguridad del fallecido promotor en San Francisco para AC/DC: Bill Graham. También fue parte del staff en Woodstock, trabajó como director musical y disc-jockey en WNEW de Nueva York, y se abrió camino a través del negocio discográfico: primero en Columbia, después en Arista y finalmente encabezó el departamento de Marketing y Promoción en Atlantic en 1977, reportando directamente a Jerry Greenberg.

Fuera de AC/DC, Klenfner fue una figura importante en las carreras de The Grateful Dead, Boz Scaggs y Bruce Springsteen, entre otros. Pero es más conocido, aun cuando nadie reconozca su rostro, por su memorable aparición

en un pequeño papel —escrito especialmente para él—, justo al final de la película *The Blues Brothers*. Es el gordo de grueso bigote que hace de presidente de Clarion Records («la compañía más grande de la costa occidental»), rescatando a Jake y Elwood Blues durante su gran concierto en el Palace Hotel Ballroom y les ofrece un contrato discográfico mientras escapan de la policía.

«Muchachos, estuvieron increíbles», les dice agarrándolos por los hombros y a punto de entregarles una bolsa marrón con diez mil dólares. «Estuvieron grandiosos, alucinantes. ¡Tengo que grabarlos!». La influencia de Klenfner reportó buenos dividendos en 1978: un éxito con «Rock 'N' Roll Damnation» en Inglaterra, la promoción de *Live From The Atlantic Studios*, y contrataciones en ambos lados del Atlántico, donde sus conexiones personales entraron en juego. Él fue quien estuvo detrás de la jugada para hacer que el productor sudafricano Eddie Kramer suplantara a Vanda & Young, y viajó a Sidney para decirles a ambos que eran historia. Kramer era bien conocido por su trabajo con Jimi Hendrix, Kiss y Led Zeppelin.

«No me gustaba el trabajo de Eddie Kramer», dice Thaler. «Yo no pensaba que hubiera algo especial en lo que hacía. Y me contacté con Clive Calder y le dije: "Clive, ¿te parece que Mutt tendrá interés en trabajar con AC/DC?". Pensé que sería una muy buena elección. Él estaba comenzando a imponer su estilo como productor y ya le había encargado un proyecto, The Outlaws. Sentí curiosidad por ver si le interesaría ya que AC/DC era algo más difícil de lo que había hecho hasta ese momento».

«Por lo tanto, puse a consideración la idea de que Mutt trabajase con la banda, porque sabía que George y Harry estaban abiertos a otras ideas que ayudase a que AC/DC llegase alto. Cuando Clive me dijo que Mutt estaba interesado, le pasé la sugerencia a Michael Browning. No estaba a mi alcance hacer mucho más que eso. Puede que también haya recomendado a Mutt con alguien en Atlantic, no lo recuerdo con claridad. Como representante de City Boy y AC/DC todo lo que podía hacer con respecto a los productores, es sugerir, y eso hice. Creo que Clive ya estaba en tratativas con Ahmet Ertegün y Jerry Greenberg, intentando cerrar un trato entre Atlantic y Mutt».

Esto es confirmado por Greenberg, que dice que la primera vez que escuchó el nombre de Mutt Lange fue dentro de Atlantic. «Sí», contesta. «Fue uno de mis empleados en el departamento de Artistas & Repertorio, John Kalodner. Quería contratar a City Boy». Pero Greenberg también dice que tenía línea directa de comunicación con Browning. «Oh, en todo momento. Todo el tiempo». ¿Browning mencionó a Lange alguna vez? «Puede que sí,

no estoy seguro. Pero sí puedo decir que yo era la persona a la que Browning tenía que acudir bastante a menudo para lo que en esos días llamábamos "apoyo en gira" para mantener viva a la banda».

Phil Carson recuerda la cronología de los hechos con claridad. «Jerry hizo que conociéramos a Mutt a través de un disco que había producido, *City Boy*. El álbum tuvo una buena rotación en radios, pero nunca llegó a triunfar. Jerry y John Kalodner pensaban que Mutt tenía algo especial que ofrecerle a AC/DC».

Mientras tanto, Klenfner se salió con la suya con respecto a Kramer. Pero las sesiones, primero en Sidney y luego en Miami, colapsaron amargamente con productor y banda enfrentados. Kramer no entendía sus métodos, y a la banda él no le caía bien. El «desastre Kramer» es parte de la leyenda de AC/DC. Thaler lo describe de esta manera: «Cuando aquel experimento voló por los aires, las cosas se fueron a la mierda». Aún con las credenciales de Kramer como productor, la asociación entre ambos no funcionó.

Mark Opitz fue designado como el segundo de a bordo durante el breve paso de Kramer como productor de AC/DC. «Malcolm adivinó las intenciones de Eddie muy rápidamente», dijo. «Su actitud fue la de "vete a la mierda", porque él es esa clase de gente a la que no le gusta que le digan lo que tiene que hacer». Las cosas no mejoraron cuando se trasladaron a la Florida. «Después de una o dos semanas (de las sesiones con Kramer), recibí una llamada telefónica de Angus en la que me dijo que volvían a casa», dice Greenberg. «No toleraban seguir trabajando con Kramer. Le dije: "Quédate quieto. Dame unos días, no te muevas y disfruta del sol". Yo estaba a punto de contratar a City Boy y el productor era Mutt Lange. La producción era increíble. Llamé a Clive Calder por teléfono y le conté lo que pasaba con AC/DC. Le dije: "Escucha, están en Miami, ¿podré hacer que Mutt vaya y los produzca?". Su respuesta fue: "Te lo subo al próximo avión", y así se hizo historia».

¿Y cuál fue la participación de Kalodner en todo eso? «Kalodner quería contratar a City Boy. Yo los había escuchado y Kalodner estaba enloquecido con la producción: "Mutt Lange: ese tipo es un gran productor, escucha la producción". Y en ese punto es donde no me interesa de dónde vino la sugerencia, yo tomé la decisión de llamar a los muchachos y hablarles de Lange y generar el trato con Clive. Puedes ponerlo como más te guste».

«Creo que tal vez los Young sabían quién era Lange, no lo recuerdo. Pero estoy seguro de que en aquel momento Michael Browning tuvo algo que ver

con el tema. Lange llegó tan pronto como Kramer empacó y se fue. Sigue hablando con mucha gente y terminarás por entender».



Vale la pena tratar de entender por qué las versiones de cómo sucedieron las cosas por parte de Doug Thaler, Phil Carson y Jerry Greenberg, contradicen la de Michel Browning en la biografía que Murray Engleheart escribió sobre AC/DC, que minimiza la participación de Thaler cuando sostiene que «solo jugó un rol en asegurar los servicios de Lange por el lado de Atlantic», y que Browning estaba «compartiendo una casa» con Calder y Lange cuando recibió un llamado de Malcolm, muy angustiado en Miami. Prácticamente, lo mismo que aparece en los libros de Clinton Walker, Susan Masino y Mick Wall; pero en el libro de Masino, Browning está visitando a Calder y Lange, mientras que en el de Wall, Browning comparte una casa con Calder y su socio, Cedric Kushner.

En *Highway To Hell*, Browning dice: «En ese tiempo estaba temporalmente residiendo en Nueva York, y me había encontrado a varias personas que me invitaron a que me quedara con ellas, entre las cuales estaba el manager de Mutt Lange, Clive Calder. Recibí el llamado de Malcolm y cuando corté, Mutt estaba allí. Entonces le dije: "Tienes que producir este disco". En ese entonces, Mutt solo había producido a City Boy y The Boomtown Rats, pero a mí me parecía que era increíblemente talentoso. Y en unos pocos días nos pusimos de acuerdo para que trabajase en el disco de AC/DC».

O como lo dice en el libro de Engleheart, *AC/DC: Maximum Rock & Roll*: «Me volví hacia Mutt, mientras todavía tenía a Malcolm en el teléfono y le dije: "Amigo, tienes que hacer este disco". Y así fue». Y después repitió el relato en el libro de Mike Wall, *AC/DC: Hell Ain't A Bad Place To Be*: «No paré. Los martillé hasta que al final de la noche logré convencer a Clive y Mutt que dijeran que sí. Devolví la llamada a Malcolm y le dije: "Todo bien, tengo a Mutt Lange", y fue así como la asociación de Lange con AC/DC se inició». Mick Wall remató la cita de modo dramático: «Iba a ser una decisión que cambiaría las reglas del juego para todos los involucrados».

Pero de acuerdo a los testimonios de Thaler, Carson y Greenberg, se desprendería que en realidad ese no iba a ser el caso. Y esta teoría esta apoyada por el antiguo socio de Calder, Ralph Simon. En una entrevista de 2011 para *celebrityaccess.com*, le dijo al periodista musical Larry LeBlanc:

«Recuerdo que Clive y yo le conseguimos a Mutt Lange. Le sugerimos a AC/DC que necesitaban mejorar sus coros, hacer las cosas un poco más comerciales pero sin perder su filo. Fue una gran pelea lograr que lo hicieran en *Highway To Hell*, pero fue algo en la dirección correcta».

Aun así, Browning no acepta moverse de su relato: sostiene que fue él y solamente él quien tuvo la idea, y que Thaler está equivocado. «No, eso no es correcto», dice. «Está agrandando su rol». Insiste en que la primera vez que alguien le mencionó a Malcolm Young el nombre de Mutt Lange fue cuando él se lo dijo. «Absolutamente».

¿Habías escuchado hablar de Lange a alguien de Atlantic antes de que le sugirieses su nombre a Malcolm? «La idea no llegó a Atlantic hasta que yo la presenté». ¿Y te presentaron a Lange a través de Calder? «Sí, a través de Clive».

Lo máximo que AC/DC ha dicho sobre este asunto, fue publicado en una entrevista con la revista *Mojo*. De acuerdo con Malcolm, él no estaba contento con Kramer y le dijo a Browning: «Este tipo tiene que irse, de otro modo no habrá banda». Y prosiguió: «Browning hizo algunas maniobras y le acercó una cinta a un amigo suyo, Mutt Lange; nosotros le dijimos a Kramer: "Mañana nos tomamos el día libre, necesitamos un descanso". Y compusimos nueve canciones en un día y se las enviamos a Mutt. Respondió de inmediato y dijo que quería hacerlo».

Thaler insiste en su versión de la historia y argumenta que la cuestión «Lange» fue tratada con AC/DC y Atlantic mucho antes de que Malcolm le enviara su SOS a Michael Browning. «¡Absolutamente!», dice. «Nunca trabajé a espaldas de Michael. Sentí que era mi responsabilidad asesorarlo y aconsejarlo lo mejor que pudiese por el bien de AC/DC. Nunca actuamos por oposición al otro. Sin embargo, sostengo que yo era el que mantuvo la cosa en movimiento con el objetivo de juntar a AC/DC con Mutt Lange; simplemente jugaba un rol en el equipo. Todos trabajamos juntos por un objetivo en común: hacer que la carrera de este grupo despegase a lo más alto, como todos sentíamos que debía ser».

«Había un productor sudafricano que residía en Nueva York, con el que yo tenía una relación muy estrecha en ese momento, Cedric Kushner. Cedric vivía en un edificio de departamentos de lujo en la calle 58 Oeste, entre la Quinta y Sexta Avenida. Clive Calder vivía en Inglaterra pero había comenzado a viajar frecuentemente a Nueva York durante 1978. Cedric estaba en tratativas con Michael Browning sobre la posibilidad de unírsele y manejar juntos a AC/DC. Y Clive solía quedarse en el departamento de

Cedric. Clive y Cedric nacieron en Sudáfrica y eso dio inicio a su amistad. Y yo iba seguido por el departamento y pasábamos el tiempo juntos».

«Michael tenía su propio departamento, a una cuadra del de Cedric, en la calle 58 Oeste, entre la Sexta y la Séptima Avenida. Michel y su esposa, Julie, se quedaron en mi departamento algunas semanas en 1978». Entonces, antes de su muerte en 2015, le pedí a Kushner, el dueño del departamento en el cual Browning se había instalado, que contara su versión de los hechos.



Cedric Kushner fue por un tiempo corto co-manager de AC/DC junto con Michael Browning y se ganó su reputación trabajando con grupos como The Doobie Brothers, Fleetwood Mac y The Rolling Stones. Fue conocido por ser un promotor de boxeo; nunca había hablado sobre su relación con AC/DC hasta este libro.

Kushner fue objeto de burla en libros anteriores sobre el grupo, casi al mismo nivel que Michael Klenfner, y me dijo que se sintió muy feliz «por haber conectado» a su buen amigo Clive Calder con AC/DC, y que se sintió «muy defraudado cuando finalmente me abandonaron». Sin su participación, dice, Calder no hubiera conocido a Michael Browning.

«Michael se estaba quedando en mi casa y todos nos hicimos amigos; en ese entonces la banda estaba teniendo muchas discusiones con Michael», contaba. «Ellos querían salir de esa relación, las cosas habían cumplido un ciclo. Peter Mensch ya los estaba seduciendo. No creo que Michael haya puesto a la banda en contacto con Mutt Lange. Me parece que el hecho de que Clive Calder y Ralph Simon fueran amigos míos —ellos eran representantes de Mutt Lange—, generó una buena situación que propició que pudieran pasar más tiempo con Michael, y eso fortaleció la relación».

¿Eso quiere decir que Kushner pensaba que la conexión Mutt Lange-AC/DC fue una idea que se le ocurrió a Browning repentinamente? «No, ¿en el sentido de que se para y dice: “Me encantaría tener un buen productor”? No, no». Pero también decía entonces que es «bastante probable», que Browning haya atendido el llamado de Malcolm en su departamento y que haya sugerido a Lange como productor, lo que se corroboraría con las declaraciones que Malcolm hizo sobre este tema. Thaler está de acuerdo: «Absolutamente posible y probable; simplemente no estaba al tanto de esa llamada entre Michael y Malcolm. La historia de esa llamada

telefónica, al menos, parece encajar con lo que estuve intentando lograr durante varios meses».

¿Y Kushner creía que esa conexión entre Calder y Lange con AC/DC es previa a la conversación telefónica? «Creo que sí». Kushner también afirmaba nunca haberle sugerido a Calder que Lange produjera a AC/DC, aun cuando estuviera en una relación de negocios con Browning. El australiano, percibiendo que Mensch estaba rondando, entró en una sociedad con Kushner, pero en vez de consolidar su relación con la banda, eso le explotó en la cara. «Yo no pensaba a tan largo plazo porque no creía que Browning fuese a durar tanto tiempo», decía Kushner. «A todo el mundo le gusta ponerse la medalla por el mérito de las cosas, pero yo no pretendo tener el crédito».

¿Había pensado en apoderarse de la banda teniendo en cuenta el debilitamiento de Browning? «No pensaba de esa manera, sino un poco más allá, en que esa asociación fortalecería mi presencia en el negocio de la música. El objetivo era elevar mi perfil». Kushner, al igual que Greenberg y Carson, respaldaba absolutamente la versión de Thaler e incluso decía que lo presentó con Calder, y que a través de Calder, conoció a Lange y Simon. Una noche salió a cenar con Calder y Simon en Londres. «Al final de la cena, sentí que conocía a estos tipos desde hacía mucho tiempo».

Se llevaron tan bien que Kushner les ofreció que hicieran uso de una habitación en su departamento de dos dormitorios en Manhattan, el mismo departamento donde Browning asegura haber atendido la llamada telefónica de Malcolm. «Clive era un buen amigo que le presenté a Michael, y los dos terminaron firmando un contrato referido al derecho editorial de las canciones. Clive era el manager de Mutt, por lo tanto gozaba de buena reputación entre nosotros, no era difícil venderlo. Atlantic estaba a favor de que Mutt produjera el disco; obviamente, Clive también. Y Mutt estaba entusiasmado, así que todo configuró una situación muy buena».

¿Lange vivió en algún tiempo con Kushner?

«No». La unión de Browning y Kushner como managers de AC/DC duró solamente seis meses y hoy Browning dice que «fue un error… necesitaba el dinero». Estos dos hombres quedaron profundamente enemistados. Sobre Kushner, Browning dice: «Fue un error total de comienzo a fin». Kushner, por su lado, recuerda haber ido a los Roundhouse Studios de Londres, donde AC/DC grabó *Highway To Hell* con Lange, y encontró una «mala vibración». Thaler recuerda que hacía un frío de locos, lo que no ayudaba a que hubiera un buen ánimo. «Fui a una sala de ensayo donde AC/DC componía y

practicaba. Estaba helada; el lugar no tenía calefacción y lo calentaban con una estufa alimentada a keroseno».

«Para mí era obvio que Browning se encontraba en serios problemas», afirmaba Kushner. «A veces uno sabe que está en problemas, no hace falta alguien que te lo diga». Pero Browning atribuye la frialdad que le dispensaban los Young a la presencia de Kushner. «El grupo no quería saber nada con él. Yo había designado a un co-manager que ellos no habían aprobado, y por lo tanto no les gustaba. En lo que concierne a las funciones del mánager, hay ventajas y desventajas. En verdad fue un período difícil con el reciente cambio de productores, y yo no era la persona más popular todo el tiempo. Pero fue lo de Kushner lo que hizo explotar la situación. Fue un error. Los AC/DC eran un público difícil, complicados para manejar», concedía Kushner. «Toscos. Eran tipos que hacían lo que querían y procuraban tener la sartén por el mango».

Pero pronto iban a encontrar la horma de su zapato.

7

AC/DC

«Highway To Hell» (1979)

¿Qué es lo que tiene esta canción que la hace mucho más poderosa que cualquier otra cosa que AC/DC haya escrito o producido hasta este particular momento de su carrera? ¿Es ese inolvidable estribillo? ¿Es el comienzo con power-chords que va construyendo una edificación hasta convertirse en una montaña de sonido? ¿Es la producción? ¿Es su letra fiestera? ¿O son las voces de fondo, casi aulladas, que simplemente entran en erupción cuando llegan a la mezcla?

«Esa es una de las cosas que me llamó la atención cuando la escuché», dice Mark Evans. «En su mayor parte es Bon; puedes escuchar a Malcolm un poquito, pero lo que más se escucha es a Bon, lo que me pareció muy extraño, porque pensé: "¿Qué es esto?". Pero la prueba está al canto. Para mí, personalmente, es su mejor disco».

En su libro, *Highway To Hell*, Joe Bonomo intenta develar su secreto: «Un natural estribillo rockero, que impulsa los brazos hacia arriba y provoca una sonrisa; tan seductor, divertido, lleno de groserías y tan recubierto con armoniosos coros de pandilla que te sentirás inmerso en una fiesta humeante».

John Wheeler de Hayseed Dixie tiene su propia teoría: «Es la letra de rock perfecta. Tiene ocho líneas en cada verso y un estribillo que dice lo mismo una y otra vez, sin contar el "¡no me pares!". Es genio en estado puro: escribir algo tan sintéticamente que lo diga todo. Muchas bandas tienen un "sonido", pero cuando le quitas ese sonido y tocas la canción con una sola guitarra acústica, no queda mucho. Este no es el caso de "Highway To Hell". La

canción funciona tocada por una banda de rock, una banda de bluegrass, o una banda militar».

Pero Tony Platt, ingeniero de sonido del tema, lo explica de un modo más primal: «Es puntiaguda y angulosa», dice. «Pero eso es lo que te da el impacto; tan solo un ritmo fabuloso, muy simple y muy directo. Es la amplitud básica del ritmo». Lo que fuera que hace que «Highway To Hell» sea sin dudas una de las mejores seis canciones del repertorio de los Young, es que se trata del simple que no solamente impuso a AC/DC en Estados Unidos como una banda que puede sonar en la radio, sino también el que obligó a que sus detractores (y había muchos en 1979) se quedaran completamente mudos.

«Cuando el video de "Highway To Hell" apareció en la televisión, tuve que sentarme y prestar atención», dice Chris Masuak de Radio Birdman. «La producción era cruda pero lo suficientemente pulida para "mi sensibilidad superior", y el sonido de la guitarra era impresionante. Salí a comprar el disco y tuve mi primera puntada de culpa y remordimiento por haber aprendido una valiosa lección de guitarra demasiado tarde. AC/DC no cotiza muy bien en nuestros cuarteles, pero me alegró el haber podido entenderlos».



Tony Platt trabajó con AC/DC en cuatro álbumes: *Highway To Hell*, *Back In Black*, *Flick Of The Switch* (como co-productor junto a Malcolm y Angus Young) y en la banda de sonido del film *AC/DC: Let There Be Rock*, contenida en el box-set *Bonfire*.

Lange conoció a este técnico británico a través de un amigo en común llamado Adam Sieff, que se convertiría en el director de jazz de Sony para el Reino Unido y Europa. Platt encontró a alguien que supo apreciar su pedigrí; Lange quería a un ingeniero que estuviera compenetrado con el sonido "gordo" del rock británico, y para su fortuna, Platt había trabajado con su principal exponente: Free. Su histórico guitarrista, Paul Kossoff no solo dejó plantado a AC/DC cuando se le ocurrió morirse en 1976, antes que los australianos pudieran ser soportes de su banda Back Street Crawler, sino que además dejó una huella indeleble en el tono de guitarra de Malcolm. «All Right Now», el gran éxito de Free, fue interpretada en vivo por AC/DC en 1974; y como Phil Sutcliffe señala en su biografía, «el motivo de guitarra que abre "You Ain't Got A Hold On Me", refleja el de "Wishing Well" de Free»,

que tiene un solo de guitarra a cargo de Malcolm en la versión australiana original de *High Voltage*.

«Cuando escuché lo que Lange estaba haciendo en *Highway To Hell*, pensé que era un paso adelante», dice Platt. «Había refinado algo de la crudeza original justo donde hacía falta, sin refinar de más ni perder la energía. “Highway To Hell” es probablemente la canción que más se le parezca a “All Right Now” en su construcción. Hay muchas cosas que tienen que ver con la grabación; la consola en la que se mezcló es la misma en la que se mezcló “All Right Now”, por lo que hay un cierto tono que viene de ahí. El proceso de grabación supone un compromiso a cada paso porque los micrófonos no son tan sensibles como los oídos en un montón de aspectos, y tu cerebro procesa el sonido de un modo particular. Y cuando exprimes el sonido a través de los cables, toda clase de cosas suceden. Así que en verdad, el trabajo de un ingeniero y un productor es intentar reducir la cuota de compromiso a aplicar. Y se puede hacer de dos maneras, o mordiéndote la cola, o diciendo: “Bien, hagamos de esto un proceso creativo”. Entonces, eligiendo micrófonos, consolas, equipamiento y todas esas cosas que determinan los compromisos que enfrentarás, puedes hacer que jueguen a tu favor de una u otra manera».

Terry Manning, que también trabajó como ingeniero para Lange, está de acuerdo en que la elección de herramientas y equipamiento, y hasta la elección del lugar donde se graba la música, tiene una profunda influencia en el sonido que terminará en el disco. «Hay una influencia», dice. «Es verdad que cualquier equipamiento que utilices tendrá un efecto. Pero, por lejos, la influencia más grande proviene de los músicos y del sonido que ellos sean capaces de generar desde el comienzo. Y en segundo lugar viene la filosofía de la gente que lo grabe, en este caso Tony y Mutt. Un gran factor en sí, es el recinto, algo siempre fabuloso en Compass Studios: los dos estudios, pero sobre todo el Estudio A, tienen un sonido ambiente bueno de verdad. Puedes escucharlo en “Addicted To Love”, de Robert Palmer».

Platt continúa: «Con una banda como AC/DC, que tiene un sonido inconfundible, lo que hay que hacer es no arruinarlo. Hay que tratar de hacerlo sonar lo más fielmente posible y, al mismo tiempo, si se puede, mejorarlo de modo que suene impresionante, de modo que cuando sea reproducido en un disco, uno tenga la sensación de tener a la banda tocando delante de sus narices». Ese es el gran mérito de *Highway To Hell*. Lange consiguió algo que no pudieron lograr sus predecesores, Vanda & Young: logra que se pueda ver la música, ver los pequeños dedos de los Young

enterrándose entre las cuerdas y hasta divisar los surcos de las cuerdas de sus guitarras. El sonido es así de detallado. «Lo que Mutt quería hacer era capturar algo de esa esencia del rock británico, la gordura más que el filo característico del rock norteamericano», dice Platt. «Y por haber trabajado en esa clase de cosas, yo sabía que no era cuestión de poner capas y capas de guitarras y artificios de esa índole. Se requiere conjurar una cierta cuota del aspecto visual para poder lograr ese sonido. Y fue un poco difícil hacer eso con *Highway To Hell* porque no fue grabado de una manera en la que ese aspecto pueda surgir con facilidad. Por eso, cuando me ofrecieron volver a trabajar con el grupo en *Back In Black*, yo ya tenía en la cabeza deseos de hacer algunas cosas de un modo distinto. Por eso hay cierto progreso entre *Highway To Hell* y *Back In Black*, en términos de abrir el espectro sonoro y hacerlo mucho más accesible. Es la clase de sonido donde uno puede imaginar a la banda en el lugar, pero al mismo tiempo uno puede bucear en ese sonido y frotárselo por el cuerpo. Para sentirlo, uno tiene que ser capaz de ver las cuerdas vibrando».

Una prueba de lo bueno del trabajo que Lange y su equipo hicieron en *Highway To Hell*, es que otros productores utilizan ese disco para probar el sonido de sus estudios. «Cuando estábamos grabando *Eliminator* de ZZ Top», dice Manning, «Billy Gibbons y yo comenzábamos cada mañana escuchando un tema o dos de *Highway To Hell* a máximo volumen por los monitores del estudio. Eso siempre nos daba la aceleración necesaria para lograr el estado de ánimo necesario para *nuestro* rock and roll». «Mutt quiere algo profesional y lo más traducible posible al mundo», continúa Platt. «Y tal vez algo "pulido" forme parte de eso, pero él siempre amplió las fronteras de la tecnología, especialmente en esa época, probablemente apuntando a ciertos modos de hacer que el sonido sea más grande, mejor, más potente y más compacto que los de la mayoría de aquel entonces».

Por ejemplo, en *Back In Black* Platt y Lange usaron el control remoto de la guitarra de Angus Young para que suene a través de diferentes amplificadores situados en diferentes lugares del estudio, creando un sonido tan particular que cuando querían cambiar una parte de uno de los solos durante la mezcla sin tener el dispositivo a mano, se les complicaba muchísimo. Durante la mezcla de *Highway To Hell*, Platt reenvió la señal de la guitarra de Angus Young nuevamente a la sala para aprovechar la reverberancia natural del lugar y lograr un sonido más cálido.

«Mutt fue una enorme influencia para AC/DC y un perfeccionista absoluto», dice Phil Carson. «Extrajo lo mejor de la performance de estudio

de la banda». En 1981, antes de ponerse a trabajar en *For Those About To Rock*, el disco que marcó el fin de su sociedad con AC/DC, Lange (nuevamente acompañado por Platt) produjo *4*, del grupo Foreigner, que contenía dos exitazos radiales como «Waiting For A Girl Like You» y «Urgent», que alcanzaron los puestos número dos y número cuatro respectivamente en los charts de Estados Unidos: dos de los más grandes éxitos del grupo hasta ese momento. Jimmy Douglass, ingeniero de sonido de AC/DC en *Live From The Atlantic Studios*, y también candidato a productor de *Highway To Hell* antes de que apareciera Lange, trabajó en el primer álbum de Foreigner. «*Highway To Hell* me voló la cabeza por completo», dice. «Yo no hubiera podido hacer el disco tan bien. No me lo vi venir; para mí era "retro-Zeppelin". Dieron absolutamente en el clavo. Cuando lo escuché, me dije: "A la mierda, es sorprendente". Eran tan poderosos y dinámicos que no podía adivinar qué dirección iban a tomar. El genio de Lange fue que tomó algo que ya se había escuchado y lo hizo muchísimo mejor».

Mario «The Big M» Medious, legendario ejecutivo de promoción de Atlantic que trabajó con Led Zeppelin a comienzos de los años setenta y que alguna vez fue descrito por la revista *Rolling Stone* como «el mejor hombre de promoción en el negocio de la música», coincide con Douglass: «AC/DC retomó donde Led Zeppelin dejó. Tenían la energía y ese sonido fuerte y vuelacabezas que les consiguió unas cuántas tetonas. Me encantaba AC/DC». Lange, un gran músico por derecho propio, no impuso su sello en la banda, pero extrajo lo mejor de ellos sin que se amotinaran. «Era alguien que adoraba los buenos ganchos y las construcciones de acordes», le dijo Ralph Simon a Larry Le Blanc. «Siempre insistía en que si tienes el gancho principal, debes tener cuatro ganchos haciendo contrapunto a ese gancho principal». También estaba muy «entusiasmado con The Eagles y su sonido», y era «tan talentoso» que probablemente fuera el que más se le acercara «a la calidad de un Quincy Jones».

Una poco habitual observación sobre el modo en que Lange trabaja, apareció en una entrevista que le hicieron en 1998 al productor Trevor Horn, el talentoso británico que produjo a Frankie Goes To Hollywood, Grace Jones y Seal. La producción abundante y rigurosa de Horn, lo ubica cómodamente en la misma categoría de perfeccionista. «Una vez, Lange me dijo: "Tienes una banda, la pones en una sala de ensayo, la haces ensayar las canciones, la llevas a un estudio, la microfoneas, vas a la sala de control para escuchar, y suena espantosa. Eso es invariablemente lo que sucede. Después, todo es una

cuestión de tenacidad y lo lejos que estés dispuesto a llegar". Creo que tiene razón».

Los Young, por más que hayan refunfuñado por las meticulosas costumbres de Lange, deben haber sabido que estaban en presencia de alguien realmente talentoso. Michael Bolton, uno de los más comercialmente exitosos artistas producidos por Lange, lo define como «un místico entre los productores; un ser sereno y sabio como Obi-Wan Kenobi». «Nunca le impuso su sonido a los muchachos, como sí hizo con Def Leppard y Shania Twain», dice Mike Fraser. «Definitivamente, el hombre tiene un sonido. Sin embargo, *Highway To Hell* y *Back In Black*, suenan a AC/DC. Mutt es realmente bueno en las definiciones. Ayuda a conseguir lo mejor, ya sea en el arreglo o en la estructura sonora de las canciones. Pero eso siempre estuvo en AC/DC; es simplemente una cuestión de cómo se presenta. Mutt es un jugador de élite, muy atento al detalle y se asegura de que se note. Mezclando lo que él hizo para *Iron Man 2*, tuve que decir: "Guau, qué bien grabado que estaba". Era simplemente subir las perillas y ahí lo tenías».

David Thoener, que mezcló *For Those About To Rock*, dice: «Estoy de acuerdo con Mike; Mutt siempre sabe lo que quiere y lo escucha en su cabeza, de manera que es una cuestión de tiempo hasta que el artista lo toque exactamente como él lo escucha. Si es necesario, a veces, es compás por compás. Tiene más paciencia que cualquier otra persona con la que yo haya trabajado y no se rinde».

Thoener, un neoyorquino, recuerda haber pasado mucho tiempo con Lange en un estudio móvil estacionado frente a la sala de ensayo de The Rolling Stones en Quai de Bercy, en París, grabando lo que sería la canción del cisne entre Lange y AC/DC. Había estado trabajando con The J. Geils Band en *Freeze Frame* cuando recibió una llamada en junio de 1981 para que fuera a trabajar a Francia en las sesiones para *For Those About To Rock*. Otro de los discos de J. Geils Band, *Love Stinks*, de 1980, era un favorito de Lange. «Pensé que iba a terminar mi trabajo con J. Geils Band mucho antes de que llegara mi fecha de partida en el mes de agosto. Estuve trabajando catorce horas diarias durante siete días a la semana, y terminé la última mezcla de *Freeze Frame* un sábado, dormí todo el domingo, y tomé el avión a París el lunes. Recuerdo que el estudio era una gran sala construida con piedra, todo un desafío. Trabajamos de diez de la mañana hasta la medianoche seis días por semana para terminar la grabación, después volamos a Londres. Ese día lo tuve libre, y comenzamos a mezclar el día siguiente, y trabajamos catorce

horas por jornada, seis días por semana, durante un poco más de un mes. Cuando terminamos, yo estaba absolutamente quemado».

«Pasamos cinco días mezclando la canción "For Those About To Rock", aunque yo sentí que estaba concluida después del primer día. Era solo una grabación analógica en veinticuatro canales, pero Mutt no descansó hasta que todas sus ideas quedaron plasmadas. Sí, es un perfeccionista, y creo que es por eso que todos los artistas que trabajaron con él tienen discos que suenan muy bien. Cada canción en la que se involucra es una obra de arte. Cuando se trabaja con Mutt como ingeniero, hay que tratar de seguirle el ritmo y hacer el trabajo con la mayor capacidad posible. Él está siempre varios pasos por delante».

Ese celo obsesivo en conseguir que las cosas se hagan de acuerdo a su voluntad, no importa el tiempo que insuma, requiere mucha paciencia y no solamente por parte de AC/DC, acostumbrados a hacer las cosas rápido, o de sus estresados colaboradores, sino por parte de los financistas del proyecto: Atlantic. Sin embargo, el sello no tuvo problemas en correrse de la escena y dejar que el productor trabajase a sus anchas. «Me dijeron que a él no le gustaba que hubiera gente en el estudio», dice Jerry Greenberg. «De manera que cumplimos con sus deseos; yo estaba acostumbrado a estar en el estudio, sentado allí, viendo cómo Jerry Wexler y Tom Dowd grababan a Aretha Franklin. Yo podía *ver* en primera fila el genio de Wexler y Dowd. Con Mutt Lange, solo podía *escuchar* al genio. Pero *Highway To Hell* fue un álbum mucho más afilado, y obviamente con una producción mucho mejor que la que estábamos logrando con Vanda & Young».

Y lo que Atlantic logró a cambio de su paciencia, interés, inversión y duras decisiones es lo que estuvieron esperando durante todo ese tiempo: un hit.



Pasé meses tratando de encontrar maneras de contactar a Lange para conseguir su testimonio acerca de su trabajo con AC/DC, pero todo fue inútil. «Es algo que se repite», dice Tony Platt sobre la aversión de Lange a hablar del pasado. «Si ganas suficiente dinero por un álbum que te permita estar tranquilo hasta el próximo y no aceptar compromisos, asegurarte que el disco se haga correctamente y que la gente que se ocupa del marketing haga su trabajo y todos esas cositas que contribuyen en hacer álbumes exitosos, probablemente termines haciendo otro disco exitoso».

«Él no tiene ninguna necesidad de auto-promocionarse de ninguna manera. Entonces se encuentra en la privilegiada posición de no tener que hablar con la prensa por promoción y no exponerse a ese campo minado que significa tener que hacer entrevistas, ser mal entendido y tergiversado». Platt desliza que un reportaje que Lange hizo con una de las principales revistas de música de Estados Unidos, sembró la semilla de cierta discordia con AC/DC y que eso lo alejó por siempre del terreno de las entrevistas.

«El periodista le preguntó cómo era pasar de trabajar con AC/DC a trabajar con Foreigner, y lo que Mutt respondió fue: "Bueno, son dos bandas muy diferentes de verdad, porque las canciones de AC/DC se basan en riff y las de Foreigner en melodías". Una respuesta muy razonable, pero el periodista la transcribió de esta manera: "Bueno, es agradable volver a las melodías". Imaginarás lo que sucedió a continuación; Angus y Malcolm dijeron: "¿Qué mierda es esto?", y por supuesto: hubo que dar explicaciones. Uno se quema un par de veces de esa manera y no sorprende a nadie que no quiera volver a hacerlo».

Pero existe otra explicación para esta imitación de Greta Garbo. David Thoener le dijo a Daniel J. Levitin para el libro *The Encyclopedia Of Record Producers* que los motivos de Lange son más egoístas: «Su filosofía es tener un bajo perfil dentro del negocio musical, no hacer entrevistas. Me dijo: "No permitas que nadie sepa lo que piensas. Si no haces entrevistas, habrá una suerte de misterio sobre tu persona. Nadie realmente sabe lo que piensas o por qué lo piensas"».

Después de *For Those About To Rock*, Thoener nunca volvió a trabajar de nuevo con Lange o con AC/DC, y admite que fue "una píldora difícil de tragar", aunque "es la naturaleza del negocio y terminé por aceptarla". Nadie podría criticar las mezclas que ha hecho este hombre o negar la majestuosidad de canciones como la que titula el álbum o la que lo cierra, «Spellbound», que calibra el poder de AC/DC de un modo tan genial que parece una suerte de Valhalla rockero[52]. De cualquier modo, viajó a Ámsterdam en 1984 para trabajar en el disco *Hysteria* de Def Leppard, con el productor de Meat Loaf, Jim Steinman. Finalmente, Steinman fue despedido, Thoener se hizo cargo «pero entonces el batería, Rick Allen, tuvo un accidente automovilístico que puso al disco en una pausa indefinida». Cosas que pasan cuando el batería pierde su brazo[53].

Cuando estuvieron listos para volver a grabar, Lange tomó el mando y el trabajo de Thoener fue archivado. «Hasta donde sé, todo lo que yo hice se volvió a hacer. Tuve un agradecimiento en los créditos después de trabajar

doce horas por día durante tres meses. La última vez que vi a Mutt fue en Los Angeles, cuando estaba mezclando *In Blue*, el disco de The Corrs del 2000 con Mike Shipley».

Thoener se tomaría revancha al ganar dos Grammy por su trabajo en *Supernatural* de Santana, que fue quince veces platino, superando por tres millones las ventas de *Hysteria*. ¿Piensa que la aversión de Lange hacia la prensa es, en última instancia, algo perjudicial? «Mutt tiene una opinión sobre ese aspecto de su carrera y yo la entiendo», contesta. «No podría decir que ese es el modo en que yo debería haberme manejado en mi carrera, mirándolo retrospectivamente. Yo lo escuché y durante cuarenta años no hablé de nada. Mi carrera tiene cuatro décadas y viví una increíble cantidad de historias sobre las que jamás hablé».

«Pasábamos mucho tiempo juntos, íbamos a cenar. Es un tipo estupendo, uno de los productores más agradables con los que trabajé; tengo muchísimo respeto y admiración por él. Lange y Clive Calder me propusieron, en 1980, formar parte de su equipo de producción y como un tonto dije que no, algo de lo que me arrepiento hasta el día de hoy. Hace poco vi una película sobre Phil Spector, y en ella hace un comentario en el que se declara el mejor productor del mundo. Yo creo que Mutt tiene derecho a reclamar ese título».

En la única entrevista concedida por Lange en los últimos tiempos, un reportaje por e-mail con un *site* de fanáticos durante la década del noventa, le preguntaron si mantenía el contacto con las bandas con las cuales había trabajado: «No, tenemos vidas separadas. Algunos de ellos creen que fui un tirano sin compasión, obsesionado con la perfección absoluta en cada canción. Algunos de esos álbumes tardaron años en completarse. Creo que no querrán volver a verme hasta la próxima reencarnación».



Mutt «el despiadado», grabaría dos discos más con AC/DC, pero *Highway To Hell* marcó el final del camino para tres de los colaboradores más importantes del grupo: Michael Klenfner, Michael Browning y, el más prominente de todos, Bon Scott. La legendaria morsa de promoción y marketing de Atlantic, Klenfner, el hombre que más que nadie trabajó incansablemente dentro de la compañía para que AC/DC llegase a lo más alto, pagaría muy caro su obstinada fe en Eddie Kramer y su resistencia a Mutt Lange. «Clive Calder fue el que hizo que despidieran a Michael Klenfner de Atlantic por ese asunto con Kramer», dice Doug Thaler. «Eso es verdad», confirma Jerry Greenberg,

aludiendo a la historia en la que Klenfner arrinconó a Calder en un club nocturno en el que ambos coincidieron, quejándose de que su representado, Lange, había desplazado a su candidato, Kramer. Después de esto, un mortificado Calder llamó a Greenberg. Al día siguiente, Klenfner fue el arrinconado.

«Cuando los muchachos de AC/DC me llamaron y me dijeron que se iban a deshacer de Eddie Kramer, y yo sugerí a Mutt Lange, me dijeron que estaba bien. Y esa noche específica, Klenfner entró primero a mi oficina y básicamente me dijo estúpido. Quiero decir, ¿cómo te caería que uno de tus empleados entrara y te dijera que eres un estúpido, que estás cometiendo un grave error y que no tienes idea de lo que estás haciendo? Así que lo dejé hablar y también lo dejé pasar. Salvo que esa misma noche se encontró con Clive Calder y le dijo lo mismo: Mutt Lange no debería estar produciendo a este grupo, es el productor equivocado; Jerry Greenberg no sabe lo que hace, bla, bla bla».

«Entonces Clive me llamó y me dijo —hay que recordar que estábamos negociando por City Boy—: "Mira, no puedo darte a City Boy". Y yo respondí: "¿De qué cuernos estás hablando?". Y ahí me contó: "Bien, tu vicepresidente senior me agarró en este club, me dijo que estábamos cometiendo un error con Mutt Lange", siguió hablando y terminó: "Entonces, no puedo hacer negocios con Atlantic". Le dije: "Clive, no tienes que preocuparte por eso. Se va de la compañía mañana". "¿En serio?". "Sí, en serio". Y despedí a Michael al día siguiente».

Traté de corroborar esta historia con Calder pero recibí un contundente no por parte de la oficina de Neil Portnow, el presidente/CEO de The Recording Academy, la casa natal de los Grammy. «La respuesta que recibimos es que los hechos que mencionas acontecieron hace más de treinta años, y que no podrá, desafortunadamente, brindar ayuda al respecto». Calder, que comenzó como integrante del staff de Artistas & Repertorio de EMI en Sudáfrica, figura en el ranking de la revista *Forbes* del año 2012 en el puesto número 521 de los más ricos del mundo, y en el primer puesto de acuerdo a la lista de «Millonarios de la Música» confeccionada por *Sunday Times*, por delante de Paul McCartney. Calder tuvo su gran día de pago al vender el Zomba Group, sello que fundó con Ralph Simon en 1975, a BMG por tres mil millones de dólares en 2002. Simon y Calder habían seguido caminos separados en 1990 por un «desacuerdo ético», y en palabras de Simon no «terminó armoniosamente… el ego de Calder se descontroló».

A pesar de la crítica de Simon, Greenberg defiende a Calder al considerarlo como uno de «los hombres más importantes de todos los tiempos dentro la industria discográfica». Y Cedric Kushner fue aún más lejos: «Probablemente él sea uno de los emprendedores más exitosos del negocio de la música en el mundo entero». Y con respecto a Klenfner, Greenberg dice que le dio la posibilidad de anunciar su renuncia en vez de ser despedido. «Su respuesta fue: "Vete a la mierda, quiero que todo el mundo sepa que me echaste". Y le dije que se fuera del edificio, cosa que hizo». En el mes de enero de 2013, la colección de memorabilia de rock de Klenfner fue subastada en Bloomfield, New Jersey. Una Gibson SG rojo frutilla, firmada con una lapicera plateada por Brian Johnson, Malcolm Young, Angus Young, Phil Rudd y Cliff Williams se vendió por 860 dólares. Incluso Angus dibujó una caricatura de sí mismo y la firmó «para Klef». Una campera de la gira de *Powerage* se vendió a 176 dólares. Una liquidación: destino impropio para las valiosas posesiones de un hombre que le dio buena parte de sus mejores años a AC/DC, aun cuando se haya equivocado con respecto a Lange.

Michael Browning nomina a Klenfner como la figura más importante en Atlantic a favor de AC/DC. No deja de resultar sorprendente, dado que ha sido retratado tan desfavorablemente por los biógrafos de la banda. «No debería ser así», dice Browning, que puede arrogarse el crédito de haber sido uno de los escasos personajes que ha atestiguado a favor de Klenfner, cosa que hizo en la biografía de Wall, aunque el autor no pudo devolver el favor escribiendo correctamente su nombre. «Fue uno de sus grandes defensores».

Le pregunté a la viuda de Klenfner, Carol, cuáles eran los sentimientos de su esposo sobre lo que pasó con Atlantic. ¿Piensa que no fue tratado correctamente? «Michael siempre fue un feroz defensor de lo que él creía y nunca tuvo miedo de decir su verdad y herir susceptibilidades, de ser necesario, por lo que era consciente de lo que hacía y de sus posibles ramificaciones», dice. «Y con Atlantic pagó un alto precio. Recuerdo lo enojado y desolado que estaba por la elección de Lange como productor. Estaba apasionadamente comprometido con la banda y pensaba que podían ser grandes, los amaba. Vio algo especial en ellos desde el comienzo, y por ellos peleó incansablemente como un león».

El propio Browning sería el próximo en ser reemplazado por Peter Mensch, de Leber-Krebs, quien se convertiría en el nuevo manager de la banda en julio de 1979. El australiano publicó su propio libro de memorias sobre su tiempo con AC/DC. «Michael era un buen tipo que vio el potencial crudo de esta banda y se mató trabajando para que pudieran alcanzarlo», dice

Doug Thaler, que tiene más cosas buenas que decir sobre Browning, que las que Browning tiene para decir sobre él. «Lo expulsaron antes de lo mejor, y es una pena porque fue él quien los llevó justo al umbral del gran éxito internacional, lo que no es un logro pequeño».

Y, por último, quedaba Scott. Murió solo, completamente ido, acostado de espaldas y cubierto por una frazada en el asiento delantero de un Renault 5 estacionado en Londres, en febrero de 1980, seis meses después de la salida de *Highway To Hell*. Un alma perdida, hermosa, pero imperfecta; se han escrito millones de palabras sobre él ¿y nos han acercado a la verdad sobre a quién amaba, para qué vivía, y cómo, sin preguntar por qué, terminó de esa manera? Hay muchas teorías interesantes, la más sensacional de todas involucra a la heroína. Pero ¿se puede saber a ciencia cierta? ¿Existe una verdad definitiva? ¿O David Krebs tiene razón? ¿Es la historia de AC/DC solo otro *Rashomon*[54]? He comenzado a pensar que sí.



Allan Fryer se encontraba en su casa de Adelaida, en Australia del Sur, cuando recibió la llamada de George Young para pedirle que fuera a Sidney a probarse para cubrir la vacante de cantante en AC/DC. En ese entonces, era la voz principal de Fat Lip, que pronto pasarían a llamarse Heaven, una banda de hard-rock vestida de cuero compuesta por clones de Frank Stallone[55], que finalmente firmarían contrato con Michael Browning. Mark Evans se les unió brevemente en 1983. Cuando el exbajista de AC/DC llegó a Estados Unidos por primera vez, aterrizando en Los Angeles, sus antiguos compañeros de banda tocaban en The Forum. «Me dije a mí mismo: “Oh, otra de esas extrañas coincidencias, Mark, bien hecho”», se ríe. «Eran zapatos muy grandes», dice Fryer sobre aquellos que pugnaba por calzar. Pero ni una sombra de duda cruzó su mente a la hora de ir. Voló al estudio de Alberts en Sidney y terminó cantando unos cuantos temas de AC/DC, sin la voz de Bon Scott en ellos. De acuerdo a lo que dice Fryer, George Young estaba muy conforme con la audición y le pidió al cantante que no le dijera nada a nadie.

Fryer regresó a Adelaida, pero de cualquier modo la prensa musical de Inglaterra publicó la noticia prematuramente, dándolo como el nuevo cantante de AC/DC. Las llamadas no se detenían; recuerda estar sentado en su sofá de Adelaida, mirando el teléfono sonar y pensando: “¡A la mierda!”. Sin embargo, nada oficial salió de Vanda & Young, Alberts, AC/DC, o su nueva compañía de management, Leber-Krebs. Entonces, Fryer, presumiendo que la

falta de noticias significaba un no, firmó con Browning: quería un contrato discográfico y la oportunidad de ir a Estados Unidos. Relatos circunstanciales revelan que había mucho más sucediendo. Por ejemplo, la afirmación de Stevie Wright, que asegura que George le ofreció la vacante. Cuando promocionaba su autobiografía *Who's Crazee Now?* en el 2000, Noddy Holder, cantante del grupo Slade, aseguró que declinó la oferta. Otros nombres vinculados al reemplazo de Bon Scott formaron una lista que incluye a Marc Storace, cantante de los suizos Krokus, y Gary Holton de Heavy Metal Kids.

Más recientemente hubo una idea inesperada sugerida por el guitarrista de Moxy, Earl Johnson, en *The Austin Chronicle* en 2008, en la que indicaba que el cantante de la banda, Buzz Shearman, fue sondeado. AC/DC había sido soporte de Moxy en su primer show en Texas en el año 1977; Shearman murió en un accidente con su moto en 1983. Otras personas cercanas a la banda tenían su propia opinión sobre quién era el cantante indicado para reemplazar a Bon Scott. Mark Opitz era uno: «Cuando llegó la lamentable noticia de la muerte de Bon pensé: "Swanee ahora tiene trabajo". En ese entonces era claramente el mejor cantante masculino de Australia. Incluso tenía ventaja sobre John Farnham, con ese gran registro, puro y completo; una auténtica voz de rock and roll. Además, era de Glasgow. No podías encontrar un candidato mejor. Era un turista de diez libras[56] como ellos. Un candidato cantado, una apuesta segura».

Pero John Swan estaba, admitido por él mismo, descontrolado con el consumo de alcohol y cocaína. «Eso es lo que hacíamos para estar en control», bromea Swan, que ha permanecido sobrio por más de una década. En su opinión, la banda no necesitaba otro Bon Scott; necesitaban a alguien que pudiera resistir noche tras noche. Swan era un miembro honorario de la familia Young, «pero la verdad es que la llamada telefónica no llegó de parte de los muchachos, por lo que comprendí cuál era la razón: las cosas son como son». Swan considera que «una de las cosas que tenemos en esta industria es mucha lealtad de gente que te quiere, no importa en qué te equivoques. Los muchachos son así: ellos tenían que tomar una decisión de negocios. Y en ese momento me dijeron que me quedaban seis meses de vida». Por esas ironías de la vida, fue soporte de AC/DC cuando el grupo tocó en Australia un año después.



Mientras tanto, en Inglaterra, Angus y Malcolm Young llevaban adelante sus propias e intensas audiciones, con dos cantantes que habían seleccionado.

Terry Slesser, anteriormente miembro de Back Street Crawler, recibió una llamada de Olga, por aquel entonces esposa de Mutt Lange, en el que le preguntó si quería tocar con el grupo en Pimlico. Por otro lado, había escuchado que el mismísimo Ahmet Ertegün quería que se uniese a AC/DC.

Slesser había bebido con Scott en el Marquee y en el Speakeasy muchas veces, y conoció a los Young a través de Coral Browning en 1976, más o menos cuando Paul Kossoff murió durante el vuelo entre Los Angeles y Nueva York, a raíz de un ataque cardíaco provocado por consumo de drogas. Al igual que Platt, piensa que era «más que evidente» que los Young habían sido influenciados por el estilo guitarrístico de Kossoff, lo que probablemente haya incidido en el interés por su persona cuando Scott murió. «No muchos pueden encajar con el estilo minimalista que tenía Koss para tocar», dice. «La mayoría de los músicos copian a los velocistas como Steve Vai, Joe Satriani, Yngwie Malmsteen y otros similares. Es más fácil hacer jueguito con los dedos que sentir de verdad».

Phil Carson, que trabajó con el grupo Free, dice: «Si escuchas los primeros temas de Free, especialmente “All Right Now”, puedes escuchar todo el espacio que Paul deja cuando toca. El batería Simon Kirke, también es claro ejemplo del tipo de batería que no mete rellenos y se mantiene con el bombo en cuatro, por lo que debe haber cierta influencia de Free en los Young».

Y luego tenemos al cantante de Geordie, Brian Johnson. Scott le mencionó su nombre a los Young y Mutt Lange puso su nombre el primero en una lista que hizo junto a Platt. «Esto era algo previsible», dice Carson. «La banda conoció a Brian en Newcastle y Bon les había dicho que si algo le pasaba, aquí tenían a su reemplazante».

Sin embargo, hasta hoy, Slesser cree que todavía estaba en la competencia, pero que dejó que la *chance* se le escabullera. «Quedamos Brian y yo. Pero por alguna razón, mi audición no quedó grabada en el ReVox (grabador de cinta abierta). Malcolm preguntó si quería repetirla, y entonces no tenía muchas ganas de hacerlo de nuevo, y de esa manera permití que la oportunidad me pasara por el costado. Ofrecí volver si no conseguían a nadie, y mientras tanto llegó Brian y no tengo dudas que les voló la cabeza con su voz, su humor y su entusiasmo».

Carson dice que «esta fue una decisión que quedó en manos de los Young. Ellos son los que sabían cómo debía sonar su banda, y tomaron la decisión

correcta. Obviamente que esto le cambió la vida a Brian, pero al mismo tiempo le inyectó sangre nueva a AC/DC. Yo fui simplemente un facilitador y, junto con Peter Mensch, nos aseguramos de que los detalles administrativos no ocasionaran problemas. La elección de Brian fue una decisión tomada únicamente por los Young».



En Fort Worth, Fryer continúa rascándose la cabeza. «Realmente no me explico por qué no conseguí el puesto», dice. «Escuché cosas diferentes, como nuestras similitudes, que me parecía mucho a Bon. Por ejemplo, Journey y ese tipo de Filipinas (Arnel Pineda), que suena como Steve Perry[57]. Idéntico, ¿entiendes? Algunas bandas van por ese lado. Judas Priest, cuando Rob Halford se fue y Tim "Ripper" Owens tomó su lugar. Si cerrabas los ojos podías creer que era Rob el que cantaba».

«Realmente me gustaría tener una cinta de lo que hice en Alberts, pero sé que es imposible. Lo único que puedo decir es que era algo de verdad. Hicimos cosas muy buenas, como "Whole Lotta Rosie". Harry y George estaban eufóricos y felices como cerdos que se revuelcan en la mierda y le iban a pasar las cintas a Angus y Malcolm que estaban en Londres. Les encantó, George y Harry realmente querían que yo estuviese en la banda, pero Angus y Malcolm decidieron que fuera Brian el elegido». Incluso, Fryer tenía el respaldo de Leber-Krebs, con quienes firmaría contrato cuando se separara de Browning. «Heaven fue virtualmente la última banda con la que trabajaron después de que la organización comenzara a disolverse, tras logros históricos», dice. «David y su asistente, Paul O'Neill también me querían en AC/DC. Esa fue otra de las razones por la cual Leber-Krebs contrataron a Heaven, además del disco *Knockin' On Heaven's Door* de 1985. Al día de hoy, David jura que le hubiera gustado tenerme al frente de AC/DC». «Absolutamente, sin lugar a dudas», dice Krebs. «Brian Johnson era la antítesis de Bon Scott como cantante, y yo pensaba que Allan Fryer era un gran continuador de la tradición de Bon Scott».

Steve Leber, más prudente, insiste en que la decisión no estaba ni en sus manos ni en las de Krebs. «David puede haberlo sugerido en aquel entonces. Todos buscábamos un cantante, pero los Young hicieron su propia elección». Básicamente, Fryer piensa que su rechazo tiene que ver con algo político. «Había mucho resentimiento entre Michael Browning y los hermanos Young, lo que terminó de definir la situación. Michael no les gustaba. Yo fui muy

ingenuo. Michael quería contratar a Fat Lip y una vez que yo firmé en la línea de puntos, fue mi sentencia de muerte con los Young».

«Cuando tocaron ya con Brian en la gira *Back In Black*, me junté con Brian y todo fue muy cordial. Cuando fuimos a tocar a Los Angeles, una noche me encontré con Angus y Malcolm en el Rainbow[58], y me dijeron (adopta un exagerado acento escocés): "¿Así que todavía estás con Browning, no?". Había mucha enemistad entre ellos, creo que es algo bastante conocido. Me llevó mucho trabajo desvincularme del contrato con Browning, que es como una anguila carnívora: te muerde una vez, y se acabó. Costó muchos dólares terminar con aquello».

Pero Mark Evans descarta la idea de que los Young odiaran a Browning. «No, eso no es verdad», dice. «No estoy seguro de dónde Allan pudo haber sacado eso. Pero también sé que siempre hubo una muy saludable desconfianza de todo tipo de management, porque la leyenda cuenta que George y The Easybeats fueron arruinados por Mike Vaughan». El management, cuenta, era visto en el interior de AC/DC como un medio: «¿Quién nos va a llevar al próximo nivel?», y agrega: «Los managers siempre fueron algo muy descartable».

Al igual que un montón de gente involucrada en el ascenso de AC/DC.



La elección de Brian Johnson como reemplazo de Bon Scott probó ser una decisión inteligente por parte de los Young. Una decisión que marcaría un claro contraste con la pobreza de aquella que años más tarde tomaría INXS, cuando tuviera que afrontar la muerte de su propio «gitano» residente, Michael Hutchence. AC/DC acertó por una simple razón: no perdieron el tiempo.

Tras la muerte de Scott editaron un nuevo álbum, repleto de grandes canciones que su nuevo cantante hizo propias. No solo reformularía la banda en términos de imagen y sonido, sino que además les daría una plataforma para los próximos treinta años de shows en vivo. INXS no pudo concretar ese nuevo gran disco, ese acto de presencia que verdaderamente necesitaban. Tampoco pudieron ponerse de acuerdo en un reemplazo y siguieron tocando en vivo, pensando que la gente aceptaría así nomás el hecho de que Hutchence no estaba allí. No fue así. Les llevó ocho años grabar un nuevo disco con nuevo cantante.

Ningún otro reemplazo de un vocalista le dio a una banda una segunda vida mejor que la que Johnson le dio a AC/DC. Ni siquiera Sammy Hagar a Van Halen en los once años que permaneció junto a ellos. Pero no todo el mundo se mostró convencido con el cambio. «Johnson tiene un registro más alto, pero con Bon al menos podías entender las letras», dice Stevie Wright. «Bon era un poco más como yo, y Brian no. Bon era claro en su dicción. Cuando escuché a Johnson pensé: "Oh, no, esto es terrible, no puedo entender lo que canta". Él viene de un lugar no muy lejano en Inglaterra del que yo provengo. Y yo no lo puedo entender, ni él me puede entender». Las cuerdas vocales de Johnson solo resistieron bien por cinco años. Tres décadas más tarde, suenan débiles, forzadas, como un puño chiquito, apagadas, como con flema. O como Mick Wall la describe inteligentemente: apelmazada.

Mick Fraser, en cambio, propone una visión alternativa: «Breandan O'Brien fue el productor de *Black Ice*. Mientras nosotros repasábamos las canciones y trabajábamos en los solos, Brendan llevaba a Brian a otro cuarto para practicar las voces. Brian estaba en forma excelente para el disco. Le encanta ser corredor de autos como *hobby* y como había tenido una agenda ocupada en eso previo a la grabación, lo agarramos en su mejor momento físico. Brendan hizo un trabajo estupendo en sacar lo mejor de Brian y hacerlo rendir al límite». Tal vez sea así. Pero en los tiempos de *Back In Black* y *For Those About To Rock*, el gran momento de Johnson, el hombre estaba tan en llamas que parecía Ghost Rider[59]. Últimamente estuvo utilizando un teleprompter en los shows en vivo. El álbum más reciente de AC/DC, *Live At River Plate*, por momentos se tornaba inescuchable debido a su voz.

Pero hay otros factores que deben ser tenidos en cuenta. Johnson se encuentra bordeando los setenta años. El cantante de AC/DC reveló en 2009 que había sido diagnosticado con el «síndrome de Barrett», un trastorno ocasionado por el jugo gástrico que también puede causar inflamación de las cuerdas vocales y disfonía. Como explicó un sabio doctor amigo: «Patológicamente, se define como metaplasia escamosa del esófago distal. La metaplasia del esófago no causa problemas a las cuerdas vocales, lo que afecta la voz es la condición subyacente de reflujo gastroesofágico crónico o severo». Es algo que también afecta a Arnel Pineda de Journey. ¿Johnson está pagando la factura de treinta años de gritar como un demonio, fumar cigarrillos y beber cerveza? «El entorno, la edad, el reflujo, todo se acumula».

Que Brian haya sobrevivido y no haya sido despedido por los habitualmente despiadados Young, es entonces una suerte de milagro: un

testimonio de su buena naturaleza y su popularidad duradera, no solo con sus compañeros de banda sino también con el público consumidor. AC/DC es una banda mucho más grande con Johnson que lo que alguna vez fueron con Scott. Podrían haber recorrido con facilidad el camino que tomó Journey con Pineda, y haber sustituido a Bon con un clon más joven. Pero eligieron quedarse con Johnson, lo que es algo encomiable.

Georg Dolivo, de Rhino Bucket, es un fan: «Bon siempre fue uno de mis héroes, pero me saco el sombrero ante Brian, que debe haber tenido bolas de acero para poder mantenerse al frente de esa banda durante tanto tiempo». «Brian Johnson es más callejero y para nada el cantante que Bon era, pero forma parte de AC/DC tanto como cualquier otro», dice Rob Riley. «Bon estuvo en la banda solo seis años; Brian está hace treinta. Los Young hicieron una buena elección, y siguieron haciendo grandes discos». Ken Casey de Dropkick Murphys está de acuerdo: «Bon era un ídolo, con una enorme presencia escénica. Escuchas una canción y piensas: “Quiero pasar el rato con ese tipo”. Lo mismo puede decirse de Brian. Ser capaz de calzar esos malditos zapatos le da todo el crédito del mundo. El legado de ambos es inmenso». O como puntualiza Tony Platt: «Brian consiguió el trabajo más difícil de todos. Y todavía se las arregla para alcanzar esas notas. Es realmente difícil llegar ahí. Pero ahora no tienen que convencer a nadie ¿o no?».

Ciertamente, no.

8

AC/DC

«Back in Black» (1980)

Back in Black no solo anunció un sonido más pesado y más oscuro para la próxima década de AC/DC, sino que aún hoy es un indicador del momento en que Angus y Malcolm fueron mayores de edad como músicos. Incluso, no sería exagerado verlo así, como hombres.

Malcolm tenía veintisiete años y Angus había cumplido veinticinco. Habían cambiado de managers, tuvieron que aceptar relegar a George, su hermano mayor, como mentor artístico y espiritual, y además perdieron a su cantante, amigo, guía, muso y letrista. Había un tipo nuevo con una gran mata de rulos al frente, y otro, todavía más extraño, detrás de la consola de grabación; alguien más exigente y meticuloso pero indudablemente más brillante que cualquier otro que alguna vez hayan conocido dentro del negocio musical.

Pero tras cuatro semanas de grabación en Compass Point, al oeste de Nassau en la isla caribeña de New Providence, y doce días de mezcla en los estudios Electric Lady de Nueva York, entregaron no solo un gran álbum sino también la mejor canción de sus vidas: el tema que titula ese álbum. Continúa siendo la canción de AC/DC que más ha penetrado en la cultura popular. Fue interpretada por Santana, Muse, Shakira, Foo Fighters y Living Colour (estos últimos lo hicieron de modo brillante), y fue sampleada para música de Nelly, Limp Bizkit, Eminem, Public Enemy, Beastie Boys y Boogie Down Productions. ¿Por qué?

«Es una canción muy importante en la historia del rock and roll, y emotiva para la vida en general», explica el antiguo batería de Guns N’ Roses,

Matt Sorum. «Siempre veo a esa canción como la máxima expresión del "nunca te rindas". Es la resurrección más grande de la historia con respecto a una banda». «Esos punteos, los tópicos que se les ocurrieron», murmura Jerry Greenberg. «Oh. Dios. Mío. Era absolutamente increíble. Yo pensé que podía ser uno de los discos más grandes en la historia del rock y no me equivoqué». Pero no todo el mundo estaba tan seguro. Larry Yasgar, el jefe de simples en Atlantic, que era el que estaba en el terreno ordenando la mercadería para las disquerías, se mostraba muy preocupado de que Brian Johnson no prendiese en los fans. «No sabíamos si los chicos nos iban a abandonar o qué iba a pasar», dice. «Finalmente, nos dimos cuenta: no importó».



«*Highway To Hell* y *Back In Black* realmente fueron discos trascendentales para la banda por que sucedieron muchas cosas al mismo tiempo», argumenta Tony Platt. «El cúmulo de cosas en ese punto en particular, significó que AC/DC estaba en su mejor momento y disponía de su mejor combinación de canciones. Yo diría que la banda estaba en su primer pico como músicos y Mutt Lange se encontraba en su primer pico como productor. Y sumado a eso el factor determinante de haber sufrido una muerte muy trágica e importante para la banda, con todos los aspectos emocionales impregnando cada faceta de la música, lo que creaba una tormenta increíblemente perfecta en el momento. Las canciones eran directas y poderosas, la interpretación era increíblemente impactante, nada estaba fuera de lugar. Y el entusiasmo y los progresos de Brian Johnson, con el deseo de probarse a sí mismo, no pueden ser pasados por alto».

Incluso Mark Opitz, que tuvo que dejarles su lugar a los ingenieros Mark Dearnley y Tony Platt en *Highway To Hell*, en el cambio de guardia que fue de Vanda & Young a Lange, concuerda con que los Young pusieron algo especial en *Back In Black*. «*Back In Black* es muy bueno», dice. «*Highway To Hell* estaba bien. Pero se puede ver a *Highway To Hell* como un período de transición. *Powerage* fue: "Ok, esto está muy corrido hacia la izquierda; ahora vamos a movernos hacia la derecha porque la compañía discográfica lo quiere, y porque tenemos que aprender cómo hacerlo de manera que a nosotros nos guste". Uno puede ver en ese punto como ocurría la transformación. De no haber funcionado *Back In Black*, se hubieran vuelto a casa. Era algo crucial: un disco enorme, ya desde el mero título. Mierda, si vamos a hacer algo, es mejor que sea realmente bueno. Y vamos hacerlo lo

mejor que podamos, cueste lo que cueste. Y nos vamos a encerrar con Mutt, él nos comprende. Y si escuchas *Back In Black* comparado con algo como *Hysteria* de Def Leppard (dos discos diferentes del mismo productor), lo que necesitaba hacerse en *Hysteria* no fue necesario hacerlo en *Back In Black*, seguramente, porque esos muchachos podían tocar en serio».

En los austeros videos para el tema que tituló el álbum y otros cinco que se filmaron en un día en Breda, en los Países Bajos, dirigidos por Eric Mistler y Eric Dionysius, directores también de *AC/DC: Let There Be Rock*, Malcolm Young no es mucho más grande que la Gretsch Falcon blanca que está tocando. ¿Él, produciendo ese riff increíble? Johnson se veía como la clase de tipo capaz de arrancarte la cabeza en una pelea de bar. Pero, ¿ese tipito? *Ese* es el que maneja todo. Y también está Phil Rudd, cuyo modo de tocar la batería, deshidratado y pesado, se ve eclipsado por el trabajo de las guitarras gemelas de los Young, pero que es una parte tan esencial en el sonido de AC/DC al igual que los riffs de tres acordes y los solos voladores.



En una entrevista de 1991 con el fanzine alemán de AC/DC, *Daily Dirt*, que se reprodujo en *Get Your Jumbo Jet Out Of My Airport: Random Notes For AC/DC Obsessives*, del escritor Howard Johnson, Phil Rudd dice: «No pienso en hacer cosas más veloces sino más pesadas. Un buen golpe en el momento correcto puede mejorar la canción. El truco es idéntico en todos los instrumentos. Fíjate en los viejos músicos de blues: tres notas te atrapan el alma, mientras que otros pueden tocar cincuenta millones sin tocarte. Ese es mi estilo. No hago mucho, pero lo hago bien».

Cuando dejó la banda durante todos esos años de los ochenta y comienzos de los noventa, la banda se quedó sin uno de sus órganos vitales. Los Young tuvieron que perderlo primero, para darse cuenta. «Grandes losas de cemento», dice Rob Riley. «Uno de los más grandes baterías que alguna vez haya existido. Me rindo, es absolutamente fantástico». «Phil Rudd es el corazón y el alma de esa banda», dice Mike Fraser. «Es muy interesante su estilo de cómo ubicar los platillos en la canción. No es que va siempre en el primer y tercer tiempo, o en el segundo y el cuarto. Siempre toca platillos cruzados, aunque no muchos. De esa manera hace que la batería sea poderosa, funcional, y también interesante».

Sorum mantiene que el lánguido Rudd ha estado en el grupo tanto tiempo que todo se hizo simbiótico. No es lo mismo sin él.

«Es realmente el modo en que Rudd se apoya en el ritmo. Todo se mueve al mismo tiempo, aunque hay un tira y afloja de los otros que ayuda a que la cosa se sienta *sexy* y ajustada. Phil es la mejor expresión de un estilo de batería muy básico pero muy musical al mismo tiempo. No es el tipo "Mírenme: soy el batería", y eso es realmente lo bueno sobre él».

Al igual que con «Highway To Hell», un estribillo ganchero era algo primordial para «Back In Black», junto con el ritmo anguloso y puntiagudo. «Es como si almacenara la energía y luego la soltara en pequeños chorros», dice Platt. «La orquestación y el modo en el que los arreglos están colocados; cada instrumento hace su parte y nada se interpone en el camino del resto. Entonces, cuando la voz escupe ese verso rítmico, las guitarras lo apuntalan. No tratan de hacerse los listos bajo ningún punto de vista. Y entonces, cuando llegan al estribillo, el riff irrumpe con todo y el riff es tan bueno como la melodía».

Back In Black fue también el álbum donde AC/DC felizmente utilizó los beneficios de la tecnología para mejorar su sonido y hacerlo más gordo y más grande, con la salvedad de que los trucos que usaron no eran nada obvios. Para *Highway To Hell*, cuenta Platt, las guitarras fueron «sobregrabadas en buena parte» y el álbum fue un poco «menos en vivo» que su sucesor.

«*Back In Black* es un disco muy honesto, sincero y adelantado a su tiempo, lo que creo que se refleja en su sonido. Una de las cosas más importantes que recuerdo del trabajo con los Young es que se pueden usar efectos siempre y cuando no se escuchen. Por lo tanto, hay montones de efectos sonando en el fondo de los discos en los que trabajé, pero nadie los puede escuchar conscientemente. Están metidos detrás de los sonidos naturales y no molestan para nada».

Las voces de Johnson reflejan su verdadera capacidad. Contrariamente a lo que se comenta, no están dobladas. «Hay algunas reverberancias y pequeñas alteraciones y truquitos allí que engrosan la voz, pero no hay doblaje. En los estribillos, a veces hay coros que cantan las mismas notas que la melodía al unísono. Mutt era particularmente bueno para lograr esos coros al estilo hinchada de fútbol, sin que sonaran como una hinchada de fútbol».

Sin embargo, la mayoría del disco se grabó con equipamiento viejo. «Es algo irónico, porque la consola que estaba en ese estudio de Compass Point en aquel entonces, era una MCI, que hoy se considera como una de las peores consolas de su tiempo», dice Terry Manning. «Pero no parece haber tenido mucha importancia». La banda que llegó a Compass Point después de AC/DC fue Talking Heads. Iban a grabar *Remain In Light*, un álbum que contiene una

de las canciones más extraordinarias de la música popular: «Once In A Lifetime».

Era verdad, el equipamiento no importaba.



Barry Diament es ampliamente reconocido como uno de los padrinos del *mastering*. Para Atlantic Records, fue uno de los primeros ingenieros de sonido en encargarse de una tecnología punta llamada compact-disc. Para un hombre cuyo nombre está asociado (al menos entre los audiófilos) con algunos de los más grandes discos del rock de todos los tiempos (*Apetite For Destruction* de Guns N' Roses, *Physical Graffiti* de Led Zeppelin, *October* de U2, *Bad Company* de Bad Company), su cara debería figurar estampada en varias camisetas negras. Solo para AC/DC ha hecho másters de *High Voltage, Let There Be Rock, If You Want Blood, Dirty Deeds Done Dirt Cheap, Highway To Hell, Back In Black, For Those About To Rock* y *Who Made Who*.

La masterización es un gran negocio; cuando AC/DC firmó con Sony en 2002, el primer anuncio realizado por su nueva compañía grabadora fue que todo su catálogo sería remasterizado digitalmente y relanzado al mercado. Esas reediciones de 2003 han vendido decenas de miles de unidades. El mismo catálogo fue remasterizado una vez más cuando se puso a la venta en iTunes. Desde la perspectiva del audio, la constante remasterización de *remasters* puede no valer nada, pero con fans tan apasionados como los de AC/DC, es una licencia para imprimir dinero. En la primera semana de AC/DC en iTunes de Estados Unidos, a fines de 2012, hubo 50 mil descargas de sus álbumes (15 mil de *Back In Black*) y 700 mil descargas de canciones.

A diferencia de la producción, el mastering es una actividad solitaria e ingrata. Diament no trabajó con ninguno de los miembros del grupo en el catálogo de AC/DC mientras trabajó para Atlantic. Su trabajo, dice, es buscar «la verdad sonora» cuando masteriza un álbum, más que «editorializar o embellecer el sonido», con el fin de mantener la grabación original y el master terminado lo más parejos posibles. Y todo está centrado en la dinámica.

«Son las dinámicas lo que hace que un disco suene poderoso», dice. «Las dinámicas son las diferencias entre las partes fuertes y las partes tranquilas o menos audibles. Las dinámicas determinan cuánto "golpe" siente el oyente con respecto a la batería; cuánto "peso" hay en el ataque del bajo o en las

cuerdas de la guitarra; y cuánto “muerde” el solo de guitarra. Uno de mis primeros logros en la masterización de los álbumes de AC/DC para CD, fue preservar en un ciento por ciento la dinámica de las cintas madre».

Y también proteger el «espacio» característico que AC/DC tiene en su música. Un trabajo que comienza con Tony Platt en el estudio de grabación. «Yo usé micrófonos ambiente», explica Platt. «Controlaba cuánto de cada instrumento se filtraba en los micrófonos que tomaban a los demás instrumentos. Y cuando se combina todo eso, se obtiene lo que yo llamo “pegamento acústico”, que es lo que posibilita que los sonidos se perciban como si estuvieran tocados en el mismo lugar y al mismo tiempo, porque por supuesto lo hicieron así. Simplemente, ayuda a pegar todo. Y eso solo funciona si hay una banda capaz de tocar los temas en vivo, dos guitarras, bajo y batería, y hacerlo bien».

Cuando las cintas llegan a Diament, es suya la responsabilidad de mantener ese «espacio», más que aumentarlo. «El espacio es una de esas cosas que puede ser fácilmente disminuida, oscurecida o erradicada completamente si hay un exceso de procesamiento, sea por una compresión de las dinámicas, o por una mala señal sonora en la sala de masterización. En orden de mantener la dinámica de la performance, el espacio y el aire deben ser correctamente considerados». Ese foco en la preservación incluye algunos sonidos incidentales que figuran en la grabación original, como la chupada del cigarrillo de Brian Johnson en «Rock And Roll Ain’t Noise Pollution» y la cuenta de Phil Rudd en «Back In Black».

«Cuando disfrutamos una performance musical, no son los instrumentos en forma aislada lo que forma el sonido», dice. «Las personas que tocan los instrumentos y el espacio entre esas personas, y también el que los rodea, son parte integral de toda la experiencia. Si el ingeniero de grabación logró capturar eso, lo considero como algo crucial para el sonido total. A diferencia de otras bandas, AC/DC puede sonar poderoso sin tener que utilizar un volumen que haga castañetear los dientes».

«A algunos artistas les han hecho creer, erróneamente, que elevando el nivel sonoro encodeado en su CD (haciendo que el disco suene “caliente”), logran que suene mejor en la radio. Cuando la realidad es que es al revés: los compresores de las radios tienden a restringir aún más este tipo de discos, que finalmente suenan flojos y no poderosos. Parecería que muchos ejecutivos de la industria discográfica piensan que la gente compra discos porque suenan fuerte. No sé mucho sobre esto, porque siempre he comprado discos por la

música. Ni tampoco conozco a nadie que haya dicho: Wow, este disco suena fuerte, quiero una copia ya mismo».

«Hacer que el disco suene fuerte significa que se comprometerán otros aspectos sonoros. Y el primero entre ellos será la dinámica, el verdadero lugar desde donde proviene el impacto y el poder de la grabación. Este es el porqué muchas masterizaciones modernas no tienen una energía real. A esto se suma que la compresión de la dinámica lleva a una respuesta de estrés por parte del oyente. No sorprende que la gente no compre tantos discos como antes. El señor Fulano y la señora Fulana no piensan conscientemente sobre estas cuestiones, pero saben que sus discos más recientes no son tan divertidos de escuchar como antes, y que tampoco los escuchan tantas veces como escucharon otros discos que compraron hace muchos años atrás. En contraste, cuando la dinámica de la grabación es preservada, el oyente deberá subir el volumen de su reproductor, especialmente si se la compara con el material masterizado en años recientes».

«Hay una gran diferencia; pueden subir el volumen sin tener que soportar la dolorosa calidad que genera un disco "caliente". Y pueden experimentar todas las dinámicas, todo el golpe, el peso y el poder de la música, de un modo que los discos "calientes" no pueden replicar». Tristin Norwell, un ingeniero free-lance de Alberts, que trabajó allí a comienzos de los noventa, y que luego se mudó a Londres para trabajar con Neneh Cherry y Dave Stewart de Eurythmics, antes de convertirse en compositor por derecho propio, está absolutamente de acuerdo con Diament. «El purista del audio siempre querrá capturar y reproducir el rango dinámico completo de la performance de un artista», dice. "Si vas a un teatro lírico, a uno bueno, podrás escuchar bien el susurro de un actor que simula timidez, y cuando griten la gente recibirá el sonido sin distorsión. Lo mismo pasa con la música grabada. Pero los medios de transmisión (radio, televisión) son muy diferentes entre sí y los trucos de reproducción varían de acuerdo a la señal que se emita. Herramientas como compresión, limitadores, loudness, son diseñados para exacerbar sutilmente; fueron creados para una audiencia distraída que solo escucha música cuando sale de compras, entonces necesita que se le meta a la fuerza por el oído cualquier tipo de mensaje musical en toda oportunidad que se presente.

«*Back In Black* funciona porque, técnicamente, es una bella reproducción de una gran performance, y por el espacio en el que la realizan. Con la voz de Johnson cuidadosamente balanceada entre el aire de la sala, dos guitarras que suenan geniales, un batería y un bajista, todos tocando con intención genuina, se convierte en una golosina celestial para el oído».

«Menos dinámica, suavizaría el mensaje, y más enviaría a cualquier metálico a dormir. El punto es que las partes tranquilas son tan seductoras para la audiencia como las partes más fuertes. De eso habla un ingeniero de sonido cuando él, o ella, habla sobre "espacio": del espacio dinámico. Espacio que es reproducido por un ejercicio técnico en el que nosotros, los escuchas, podemos "sentir" una performance. Para el obsesivo del audio, la música clásica es generalmente el mejor ejemplo de esto, porque necesita una gran relación señal/ruido para una reproducción transparente. Pero *Back In Black* se acerca mucho a este ideal para el audiófilo rockero».

Pero toda esta excelencia de audio aplicada al catálogo de AC/DC, no ha sido siempre tan sofisticada. Tony Platt recuerda una historia de la que supo durante la producción del box set *Bonfire* en 1997. George Young se vio forzado a masterizar la banda de sonido del film *AC/DC: Let There Be Rock*, utilizando como fuente viejos cassettes sobre los que Platt solía apoyarse. Norwell, a su vez, recuerda que antes de mudarse al Reino Unido, Alberts le pidió que hiciera un archivo de toda la colección de AC/DC, extrayéndola de cintas de dos pulgadas.

«Fui al estudio 2 un buen día y me encontré con el hombre de mantenimiento tratando de entender por qué una cinta que había puesto en la grabadora MCI no rebobinaba. Le pregunté qué era esa cinta y enloquecí cuando me lo dijo. Era una cinta madre de AC/DC, y era tan vieja (y proveniente de un lote de BASF muy defectuoso) que largaba metal sobre el cabezal. Para cuando lo revisé, tenía una capa de un centímetro de espesor. La cinta estaba arruinada. Afortunadamente, eran solamente dos minutos de una toma descartada, pero la rebobiné manualmente y la mandé a "hornear". El "horneado" es un proceso habitual en el archivo de cintas por el cual se la restaura temporalmente, brindando el tiempo suficiente como para transferirla a una cinta nueva».

«De todos modos, con gran tristeza, rechacé el trabajo. Me hubiera llevado unos seis meses transferir todas las grabaciones que AC/DC hubiera hecho hasta ese momento. Al final, nunca supe quién lo hizo. Espero que no haya sido ese fumón de mantenimiento».



Aun cuando Alberts puede haber sido descuidado con su archivo, Mutt Lange no dejó nada librado al azar en las Bahamas. *Back In Black* fue un álbum decisivo tanto para él como lo fue para AC/DC. Ya tenía como experiencia el

haber producido discos de City Boy, Boomtown Rats, Supercharge y Clover, a los que habría que sumarle *Heat Treatment* de Graham Parker, y un frondoso abanico de pequeños trabajos para un puñado de anónimos. Todavía no había producido ni a Foreigner ni a Def Leppard. El único disco que produjo entre *Highway To Hell* y *Back In Black*, fue el homónimo de Broken Home, un proyecto lateral de la banda británica Mr Big[60], con Platt como ingeniero.

Fue durante la realización de *Back In Black* que Platt vio los primeros signos de la predilección de Lange por la perfección técnica en desmedro del sentimiento. Progresivamente, Lange se fue transformando más en un capataz y hoy Platt se muestra feliz de haber trabajado con él en aquellos primeros discos para Atlantic, y no más adelante en su carrera, cuando los requerimientos de Lange hacia un ingeniero no coincidían con lo que el inglés quería hacer.

Pero Platt insiste en que disfrutó trabajando con Lange y que aprendió con él mucho más de lo que aprendiera con cualquier otro productor y que se siente en deuda con él. Como dupla hicieron cinco álbumes antes que Platt se estableciera como productor por su propia cuenta. Y otorga un valioso punto de vista acerca de las diferencias entre Lange y George Young.

«Creo que tuve mucha suerte de poder trabajar con Mutt en ese momento, porque me parece que se me habría hecho difícil más adelante, ya que se convirtió en un perfeccionista. Mutt es un productor extraordinario, absolutamente único. Su consideración de artista, su comprensión de la construcción de canciones y melodías, y muchas otras cosas, lo hacen extraordinario».

«Mucha gente dirá que hay que decidir entre una toma que parezca buena o una toma que sea perfecta, y que las dos cosas juntas no son posibles. Siempre habrá algún error en una toma que se sienta bien, así como una toma perfecta probablemente no se sienta tan buena. Su respuesta a esto último era "no veo por qué". Él piensa que debería ser: "Continuemos hasta que la tengamos"».

«Mi filosofía es que la mayoría de la música que realmente me gusta tiene algunos errores, pero se siente bien y no me molesta demasiado. Desde el punto de vista de Mutt eso le molesta, pero probablemente no le moleste a nadie más. Por eso chocábamos, a veces, cuando una toma era perfecta para él o tenía el suficiente sentimiento para mí. Y la mayoría de las veces, trataba de persuadirlo usando mi habilidad para reparar las cosas, haciendo ediciones. Y esa fue la situación en *4* de Foreigner, y tuve que hacer muchas ediciones de

una nota o un compás para que la toma fuese perfecta y pudiéramos conservar aquella que se oyera mejor».

Ese es un retrato que no encuentra oposición por parte de David Thoener y Terry Manning. Ambos representan a Lange como un adicto al trabajo; alguien que se las arregla con unas pocas horas de sueño, llega al estudio primero y es el último en irse, que no bebe ni hace pausas para comer: alguien totalmente inmerso en el trabajo.

«Cuando una banda contrata a Mutt, está contratando a un productor con "una visión"», dice Thoener. «No es fácil seguir esa visión hasta el final. Tiene una reputación por haber hecho discos maravillosos, pero eso lleva tiempo y paciencia. Cualquier banda debería saberlo antes de comprometerse a trabajar con Mutt».

Manning dice: «Es un pensador profundo y sorprendente, y un trabajador muy duro. Una cosa que se suele escuchar por parte de gente que ha trabajado con Mutt, es que en cierto punto se cansan de ser presionados en pos de la perfección. Pero el que nunca se agota es Mutt». Angus y Malcolm, acostumbrados, al enfoque expeditivo de George, han manifestado su disconformidad sobre esa cuestión. Pero Mark Opitz le reconoce a Lange haber logrado algo muy importante. «Su tarea consiste en satisfacer dos cosas: la integridad del artista y el objetivo comercial», dice. «Y es algo muy difícil de lograr, un balance muy difícil».

Nadie puede acusar a Lange de no alcanzar esas metas en *Back In Black*, más allá de que se hubiera transformado en un grano en el culo. Especialmente, cuando contribuyó en muchas de las letras. Derek Shulman califica a los discos que Lange produjo para AC/DC como «increíbles». No obstante, el enigmático productor nacido en Zambia, terminaría por pagar el precio de haber resultado tan bueno.

Como ya había sucedido con los Young muchas veces antes, y como pasaría otras tantas en el futuro, todo llegó a un límite por una cuestión de dinero. Como mínimo, para llegar al estudio, Mutt Lange costaba cientos de miles, y millones cuando las regalías se cobraran. Pero sí que valía la pena, en la opinión de Steve Leber, de Leber-Krebs, la compañía de management de AC/DC entre 1979 y 1982.

«Ellos cumplían en el escenario», dice. «Eso nunca fue un problema. AC/DC necesitaba algo más, y siempre era un buen management y un

productor. Una vez que se consolida ese equipo, no hay que romperlo. Es como el de George Martin con The Beatles. ¿Para qué romperlo? AC/DC no solo despidió a Mutt Lange: después se deshicieron de nosotros, que los llevamos a la fama». Peter Mensch, quien fuera administrador en las giras de Aerosmith y que reemplazara a Michael Browning en 1979, fue eliminado después de que un show en el *Monsters Of Rock* de Castle Donington, Inglaterra, en agosto de 1981, se arruinara por un sistema de sonido defectuoso. Pero la misma situación afectó a muchas bandas ese día; lo que le pasó a AC/DC no fue un hecho aislado.

Mensch no respondió a los pedidos de entrevista para este libro, y tampoco explicó jamás por qué cree que fue despedido por AC/DC. Su único comentario al respecto se lo hizo a Mick Wall, cuando le contó: «Nunca me dijeron por qué había sido despedido. Llamaron a su abogado, que llamó a David Krebs, que me llamó a mí». Y a Phil Sutcliffe le dijo: «Me quedé helado. Hasta ese entonces mi mierda no tenía olor». Wall llegó a la conclusión de que Donington fue la excusa para que la banda se deshiciera de su manager: «Malcolm estaba con un ánimo vengativo y alguien debería pagar; en este caso, Peter Mensch».

De acuerdo a relatos confiables, Mensch trabajó duro para AC/DC. Fue un manager ambicioso que tuvo la voluntad de mudarse a Londres, y quedar a disposición de la banda para lo que hiciese falta. Incluso identificó el cadáver de Bon Scott en la morgue. «Ese fue mi primer trabajo», le dijo a *The Sunday Times* en octubre de 2012 con motivo de un artículo sobre su matrimonio con Louise Bagshawe, quien fuera miembro del parlamento inglés por el lado de los conservadores. «Recibí un llamado en el que me decían que Bon Scott había muerto, y en el que me pidieron que fuera a identificar el cuerpo. Le dije al resto de la banda: “Muchachos ¿no pueden ir ustedes?”, y me contestaron: “No, eres tú el que debe ir, eres el manager”».

En el mes de abril de 2013, en un espontaneo pregunta/respuesta con la red social Reddit, brindó un claro ejemplo de cómo el grupo probaba su lealtad: «El pedido más estúpido que tuve mientras fui manager de AC/DC, sucedió cuando el grupo estaba en París y yo en Londres. Phil Rudd quería agua caliente porque su pava estaba rota. Ojalá le hubiese dicho que contrataría un vuelo chárter para llevarle una pava, y facturárselo, pero de más está decir que no fui».

Tras el despido, Mensch se quedó brevemente trabajando para Leber-Krebs, pero finalmente llegó a un arreglo y se fue para crear su propia firma de management: Q Prime, con Cliff Burnstein como socio. Def

Leppard, que había trabajado con Leber-Krebs, fue su primer cliente, con Lange como productor. Después de cuatro álbumes, puede concluirse que aquella unión fue lucrativa: *Pyromania*, de 1983, vendió solamente en Estados Unidos diez millones de copias, mientras que *Hysteria*, de 1987, alcanzó la cifra mundial de veinte millones.

Hoy, Mensch es un multimillonario y maneja grupos de la talla de Metallica y Red Hot Chili Peppers. En febrero de 2013, la revista *Billboard* lo ubicó junto a su socio Burnstein en el puesto 55 de su Power 100, lista que *rankea* a los individuos más poderosos del negocio de la música. Evidentemente, muy lejos de los días en que recibía pedidos trasnochados de agua caliente por parte de Phil Rudd.

«Le reconozco a Peter Mensch el crédito de haber llevado a AC/DC al siguiente nivel», dice Phil Carson, el hombre que los contrató para el sello Atlantic, y quien tuvo una cercana relación con los Young durante muchos años hasta que se cortó. «Estoy convencido de que despedir a Mutt y a Peter fue un absoluto error. La excelencia de Mutt como productor del grupo, se reflejaba en el rendimiento de Peter como manager».

Leber todavía está enojado por aquella decisión y confirma que «el dinero fue un factor», y que la banda estaba «enrollada de un modo muy loco» con George Young y Alberts, y que George bien puede haber sido un «factor» en la decisión de terminar con Lange.

«Fue una locura. Adorábamos a Mutt y pensábamos que era genial. Peter finalmente contrató a Mutt para trabajar con Def Leppard y el resto es historia. Mutt se convirtió en un productor superestrella. Los dos elementos que hicieron triunfar a AC/DC no fueron ni los abogados ni los contadores que luego se harían cargo de ellos, sino las fuerzas creativas de Leber-Krebs junto a Mutt Lange y, más importante, el rendimiento de los muchachos sobre el escenario. Son un gran grupo de personas y los quise a todos. Me enojé mucho cuando los perdí. Mira todos los grupos que hemos tenido: Aerosmith, Ted Nugent, AC/DC, Scorpions. Ninguna otra compañía de management ha tenido tantas bandas importantes al mismo tiempo».

«Nunca perdí la fe en la banda, ese es el límite. Creímos que eran el grupo más grande del mundo y tuvimos razón. Siempre pensé que serían grandes, pero también sentí que hubieran sido más grandes y más fuertes si hubieran mantenido a Mutt Lange como productor. Él fue parte de su grandeza. La banda era mejor con Mutt Lange que sin él».

Aunque Peter Mensch nunca explicó por qué fue despedido por Angus y Malcolm Young, David Krebs, el viejo socio de Leber, tiene una idea. «Peter

tenía una novia que trabajaba para la compañía de marketing, que me parece que viajó a Australia para acompañarlo en la gira», cuenta. «La banda se opuso y lo despidió. Desde nuestra posición, no comprendimos por qué lo habían despedido. Nos quedaban como seis meses de contrato».

El hombre que reemplazó a Mensch, el tour manager de AC/DC Ian Jeffery, dice que no recuerda ningún tipo de objeción a la presencia de la novia de Mensch. «Para nada», explica. «Ellos entendieron que para Peter la banda ya no era su mayor interés, y que no estaba disponible lo suficiente durante las grabaciones que hicieron en París, aunque él y yo viajábamos desde Londres cada viernes».

Australia, donde AC/DC tocó antes de Donington, no había sido el tramo más feliz de la gira de *Back In Black*, más allá de la compañía de Mensch. Hubo peleas afuera de los dos shows que AC/DC brindó en el Sydney Myer Music Bowl de Melbourne, donde había tanta gente ebria afuera como adentro. Hubo policías heridos, las salas de emergencia se saturaron, se destrozaron trenes y árboles, y hubo reclamos por ruidos molestos. Cien personas fueron arrestadas, y se habló de que el recinto jamás volvería a albergar un recital de rock. La banda tuvo una gran cobertura en la prensa australiana por ese incidente, provocando que Brian Johnson se defendiera de los críticos: «Nos advirtieron, pero incluso yo pensé que las cosas se fueron de cauce».



Fue un tiempo de enorme angustia, avaricia, rencor, amargura y recriminaciones, pero con poco sustento. Y no mencionemos la violencia física: los Young nunca le hicieron asco a ninguna gresca, como lo prueba el cabezazo que George le propinó a un muchacho de Cairns en los sesenta (hecho que abre la biografía de Murray Engleheart), o Angus golpeando a Mark Evans, o Malcolm derribando a Phil Rudd. Angus y Malcolm pelearon por los problemas con el alcohol de Malcolm, lo que hizo que se alejara temporalmente del grupo a fines de los ochenta. Los tres hermanos incluso tuvieron una gresca entre ellos por el desastroso show de 1976 en Reading.

Cuando le pregunto a Evans por qué no le devolvió el golpe a Angus, hace una larga pausa. «No lo sé, para ser franco», dice y comienza a reírse. Reconoce, sin embargo, que estaba borracho, que se había pasado de la raya y que su comportamiento estuvo fuera de lugar. La pelea se produjo por un comentario que le hizo a Fifa Riccobono. «No tuve nada contra Angus por

hacer eso, ya que yo mismo me lo busqué. Malcolm se puso en el medio, junto con Michael Browning, que me agarró físicamente. Recuerdo ver un hueco entre Malcolm y Angus y pensar: "Podría encajarte un golpe". ¿Qué fue lo que me detuvo en el momento? Fue el respeto por Malcolm, sin lugar a dudas». ¿Cómo pega Angus? Deja caer una mano en mi espalda como un pez muerto. «Nada. Porque es un tipo pequeño, no puede lastimar. No pasó nada».

Steve Leber piensa que Malcolm, un calentón en el mejor de los casos, estaba celoso de la estrella en la que Angus se había convertido, y que de esa envidia se desquitó con el management del grupo. En la biografía de Wall, Ian Jeffery dice que Leber y Krebs nunca fueron cercanos ni con Malcolm ni con Angus, y Leber admite que «David no les caía bien… y la verdad es que David tuvo un desencuentro con la banda y yo llegué justo después de que Peter se hubiese ido».

Krebs levanta las manos. «Yo no tenía mucha química con Malcolm», dice. «Yo me encontraba manejando personalmente a Aerosmith y Ted Nugent, que eran bandas grandes en aquel entonces, y mirándolo retrospectivamente, yo debería haberle dejado AC/DC a Steve, que los adoraba, pero dividí mi tiempo y los contraté, y eso fue un error. Ellos estaban grabando *For Those About To Rock* en París, y yo viajaba para estar con ellos una semana por mes, y ese fue otro error».

«Creo que no lo intenté lo suficiente. No tenía la relación personal que me permitiera estar con ellos y también con otras bandas. Nunca creí que tuviéramos la influencia necesaria como para aferrarnos a ellos. Cuando fui a París fue un poco forzado. Hubo muchas internas políticas con el road manager, Jeffery, que quería transformarse en el manager general, y otras cosas que sucedieron». Jeffery lo niega categóricamente. «Una soberana estupidez», dice. «No tenía la menor intención de convertirme en manager».

Continúa Krebs: «Estaba en una reunión con Peter Mensch y Ted Albert, y cometí un error fatal cuando le dije a Ted: "¿Crees que sería realmente buena idea devolverle al grupo la mitad de sus derechos editoriales?" Eso no cayó muy bien. De manera que es difícil saber qué puede haber causado esa situación. No me di cuenta de las implicaciones que eso pudo haber tenido».

Leber dice que, en su caso, la idea de que no tenía una relación con los Young no es verdad. Se hizo amigo de Angus, y solía ir a su camerino después de los shows, y conversaba durante horas mientras Angus pintaba.

«Yo era muy cercano a él, y en efecto, siempre pensé que Malcolm, y los demás, estaban celosos del hecho de que Angus, sin cantar una nota, fuera la figura principal de AC/DC. Aún hoy lo es: no hay AC/DC sin Angus.

Malcolm estaba celoso de mi relación con Angus, y cuando digo celoso me refiero a que a Angus le gustaba venir a quedarse a mi casa. Y no me parece que eso haya sido del agrado de Malcolm».

Jeffery me cuenta que el error más grande de Leber fue «el pensar que porque Angus usaba pantalones cortos lo era todo». Un comentario similar le hizo a Wall, en el que acusaba a Leber de pensar que Angus era «la ruta hacia la banda», y que «no tenía ni idea de que el dueño del circo era Malcolm». «Exacto. Absolutamente cierto», concede Leber. "Malcolm era el empresario. Yo dije que Malcolm estaba celoso de mi relación con Angus; a lo mejor, celoso, es el término equivocado: quizás estuviera enojado por mi relación con él, pero Malcolm era el que mandaba. Y entonces, yo no iba a ser defendido por Angus, aunque él fuera quien propiciara una relación conmigo.

«Pero yo quería a toda la banda. Realmente me gustaba Malcolm, aunque él no lo haya creído así. Malcolm era la llave para tomar decisiones, y él no quería que yo manejara a la banda porque pensaba que iba a favorecer a Angus, supongo. Pero eso no era verdad. Me importaba la banda y punto. Creo que fueron la mejor banda de rock and roll».

Él no fue el único en menospreciar el poder de Malcolm. «Ian Jeffery tiene razón», dice Krebs. «Cuando conocí a AC/DC, perdí el tiempo hablando con Bon Scott. No nos dimos cuenta de que Malcolm era el motor. No era una persona cálida, pero eso podía ser una cuestión cultural». Leber no tiene problemas en admitir que no trabajar en su amistad con Malcolm fue lo que precipitó su caída: «No jugué bien». A tal punto que sostiene que si hubiera hecho las cosas de modo diferente, es decir, jugando correctamente esas «malditas políticas de los Young», y se hubiera hecho amigo de Malcolm, del mismo modo en que se hizo amigo de Angus: «Todavía tendría a la banda conmigo».

Treinta años más tarde, tiene claro lo que hizo mal. «¿Conoces el momento en que estás tan cerca de algo que no puedes verlo? Nunca me di cuenta de que Malcolm podría estar tan enojado». Tan enojado que probablemente la más importante relación que AC/DC haya podido tener con una empresa de management en sus cuatro décadas de carrera, quedó desintegrada.

Susan Masino, que saca un beneficio considerable de su amistad con la banda en *Let There Be Rock: The Story Of AC/DC*, y en efecto habla sin parar sobre el tema, liquida la ruptura de AC/DC con Leber-Krebs en apenas seis palabras: «La banda dejó de trabajar con Leber-Krebs». Eso es todo lo que se puede esperar de una escritora que admite: «Tengo planeado darles una copia

de mi nuevo libro apenas lo termine. Solo quería asegurarme de que no tuvieran ningún problema con él».

«Malcolm nunca dijo ni una palabra. No tenía que hacerlo, simplemente me despidió», ríe Leber, pero es una risa que tiene su raíz en la tristeza. «Mira, afrontémoslo: Leber-Krebs hizo que la banda triunfase a lo largo y a lo ancho. Yo soy el que los llevó a la posición número uno en Estados Unidos. Nosotros impusimos a *Back In Black*, creamos excitación en torno al grupo, hicimos un gran trabajo de management. El tema, si es que hubo algún tema crítico, es que no teníamos pelos en la lengua. Manejábamos bandas, no dejamos que nos manejaran a nosotros, y cumplimos».

El notable olfato de los Young se cobraría otra víctima. «Lo que AC/DC no tuvo en cuenta es que nosotros teníamos una buena comisión pero seguíamos pagando costos cuando la banda no estaba de gira», continúa Leber. «Entonces si el grupo no hacía giras durante dos años, nosotros afrontábamos el costo de seguir adelante con las operaciones y mantener alto el entusiasmo».

«Teníamos grandes gastos pero la banda compró la idea de que Ian podía hacerlo por un tres o un cinco por ciento o lo que fuese. Era ridículo: yo hice triunfar al grupo, hicimos un trabajo increíble, los transformamos en una banda de estadios, ¡estadios! Y nos despidieron porque querían reducir nuestra comisión a nada. A nuestro leal saber y entender, nadie los llevó más allá de donde nosotros los llevamos».

Entonces si Jeffery obtenía una comisión de un 5 % o menos, ¿a cuánto ascendía la de Leber-Krebs? «Mucho más, ponlo así. No creo que sea una cifra que debiera figurar en libros. Mucho más». Le propuse una estimación aproximada de entre 15 y 20 % a su favor; una comisión bastante estándar. «Sí, una estimación aproximada, entre 15 y 20; se podría haber conversado una reducción a algo más razonable para ellos, pero no podemos trabajar por un 5 %. Rechacé muchas bandas por esa estupidez del 5 %. Les digo que “mi tiempo es muy valioso”».

Por su lado, Jeffery afirma que la idea de que él trabajase por el 3 o 5 %, como dice Leber, «es una basura total». Lo iban a echar también a él, y el grupo terminaría siendo manejado por Alvin Handwerker, el contador de Leber. No fue tan malo para Leber-Krebs de todos modos, porque de acuerdo a Leber hicieron una buena jugada y retuvieron una porción del catálogo de AC/DC, incluyendo *Back In Black*, «que nos pagó generosamente, y aún lo sigue haciendo. Nada mal».

¿Esta es la fuente del resentimiento por parte del grupo? «Sí, están resentidos porque el catálogo es nuestro. Sí, señor: resentimiento eterno. Todos nuestros grupos están molestos por el hecho de que fuimos managers listos y mantuvimos nuestras posiciones en el catálogo». Entonces, ¿cuál es su tajada? «No puedo decirlo, pero es una buena situación. La vida sigue; yo estaba enojado porque ellos me dejaron. Hicimos un gran trabajo. Yo estaba enojado pero, hey, esas cosas pasan. No tuvimos el reconocimiento que nos merecíamos por hacerlos triunfar cuando todo el mundo les dio la espalda».

«Siempre sentí que la banda no apreció el trabajo que hicimos. Es algo que suele suceder. Pero hay solo un momento en la historia de una banda donde realmente te necesita, y es en el comienzo». Entonces, ¿qué duele más? ¿Haber perdido a AC/DC o a Aerosmith? «Duelen ambos, pero hay una diferencia. Yo rompí el contrato con Aerosmith porque eran heroinómanos y no quería matarlos. Y me siguieron sacando más y más dinero pero (Steven Tyler y Joe Perry) no podían dejar la heroína, sobre todo Steven. No quería verlo morir, y ya había muerto John Belushi (antes de eso eran amistosos), y comprendí que Steven iba colina abajo. Lo mandé a muchas, pero muchas instituciones. No iba a alejarme de tres niños ni a pasar todo mi tiempo con él. Necesitaba a alguien que pudiera y quisiera seguirlo. Entonces, aunque Aerosmith me debía cinco álbumes y habían firmado un contrato a largo plazo con nosotros, los eché y rompí ese contrato».

Krebs respalda su relato. «Realmente los echamos, no nos despidieron. Llegaron demasiado lejos; me pasé cinco años tratando de curarlos como un necio». «Más adelante, Steven me abrazó y valoró el hecho de haberle salvado la vida», revela Leber. «Porque, por supuesto, no les gusta reconocer esas cosas. Entonces, a Aerosmith los eché. AC/DC me echó a mí, sin razón aparente, y eso realmente me enojó. Si me hubieran echado por haber hecho mal el trabajo, podría haberlo aceptado. Pero no despidas al tipo que te hizo triunfar y que te hizo ganar dinero».

«No estoy resentido para nada, me río camino al banco porque me quedé con el catálogo y los derechos editoriales de Aerosmith. Me quedé con el catálogo de AC/DC, y todavía lo tengo. Treinta años más tarde, continúo recibiendo dinero todos los años, y mucho dinero. Pero al mismo tiempo quiero a esos tipos y me hubiese gustado mantener la relación».

Por diez millones de razones.

Como al pasar, Krebs dice: «*Back In Black* vendió el doble que el disco más vendido de Aerosmith».

9

AC/DC

«You Shook Me All Night Long» (1980)

Poéticamente hablando, es la canción más fuerte de *Back In Black*. Musicalmente, a pesar de innegables manchas del riff de apertura de «Never Been Any Reason», de Head East, se ha transformado en el himno de los buenos tiempos por parte de una banda que no puede evitar escribirlos: una combinación perfecta de rock directo y pop melódico, que aun para el estándar único de AC/DC, es tan excepcionalmente radial, que ha sido interpretado por divas del *middle-of-the-road* como Shania Twain[61] y Celine Dion.

«Es que tiene tanto a favor. ¿Puede haber una mejor canción de rock?», dice Terry Manning. «Tiene un ritmo estupendo, que es increíblemente simple. Hay tanto espacio alrededor de las puntuaciones del comienzo. Y cuando todo se junta y el estribillo comienza con el bajo que entra con todo lo demás, simplemente… rockea. ¡Es rock and roll! Cada vez que la escucho, me emociona. Podría escucharla cien veces seguidas sin cansarme. Te da energía».

No obstante, cuando Tony Platt le presentó «You Shook Me All Night Long» al equipo de marketing de Atlantic Records en el 75 Rockefeller Plaza, se sorprendió al descubrir que aquellos que le gustaba la canción estaban en minoría con respecto a los que no. La cabeza del departamento estaba a favor, pero también estaba en minoría. «Recuerdo dos o tres de esos tipos de marketing diciendo: “No, no la veo como un simple”», cuenta. «Es uno de los simples de rock más grande de todos los tiempos. Y eso seguramente me dio

la pauta de lo que es la gente de marketing dentro de la industria musical. Es una canción que se defiende por sí misma».

«Sobresale por encima de todas las demás», acuerda Phil Carson. «Es la representación del rock and roll que encarna el humor letrístico, junto con una construcción musical que rodea a una gran melodía. Que se la escuche en todos los clubes nudistas de todo el planeta, tampoco hace daño».

Pero es una canción que persigue a Angus y Malcolm Young como el fantasma de Banquo[62]. ¿Es, junto con otras canciones del disco, una de las de Bon Scott?



Definitivamente, las mejores líneas (y títulos de canciones) de *Back In Black* con su contundente brevedad, tienen el sello del trabajo de Bon Scott, y es muy tentador sacar una conclusión solo con esa evidencia, a pesar de las declaraciones de Malcolm a la revista *Classic Rock* en 2003, de que la sola sugerencia de esa idea es una «estupidez total», y las repetidas afirmaciones por parte de la banda de que todo el álbum es «un tributo a Bon», y las no acreditadas pero ampliamente aceptadas contribuciones letrísticas de Mutt Lange, e incluso Tony Platt, quien dice: «Se ofrecieron muchísimas sugerencias para las letras y venían de todo el mundo».

En primer lugar, Angus y Malcolm confesaron que antes de que Scott muriera, estaban trabajando en algunas canciones (que eran más que títulos a esa altura), que finalmente se abrieron paso hasta *Back In Black*, y que el difunto cantante había estado tocando la batería con ellos en una sala de ensayo, tocando versiones peladas de «Have A Drink On Me» y «Let Me Put My Love Into You».

Verdaderamente, eso coincide con el recuerdo de Doug Thaler, acerca de cómo operaba el grupo en una unidad compositiva en el momento en que se encontraban produciendo *Powerage*. «Desde el comienzo, cuando yo estaba en Australia, sabía que la banda se sentaba y pensaba títulos. Y que cuando alguno les gustaba, componían una canción en torno a él. Eso sucedió desde “Kicked In The Teeth” en adelante, y Bon trabajaba en las letras. Antes de escribir una nota, ya tenían una lista de títulos, y entonces podían imaginar qué tipo de canción componer tomando el título como punto de partida».

Más convincentes, son los pedazos de papel o cuadernos que contienen líneas para las canciones que supuestamente aparecen en *Back In Black*. De acuerdo a la versión de los hechos que se prefiera creer, fueron encontrados

en el departamento de Scott por Ian Jeffery y el mánager de producción, Jake Berry, o bien Scott los dejó en el departamento de Jeffery.

Le pregunto a Jeffery dónde están ahora. «Creo que todavía los tengo en algún lado», dice. En una entrevista con *Classic Rock* en el 2000, Malcolm admitió que se adueñó de una nota que tenía Jeffery, y que contenía unos garabatos de Bon con «unas poquitas letras», pero «nada con un título o algo que pudiera dar una idea de dónde tenía la cabeza».

Asombrosamente, Angus lo contradice en la misma revista pero en 2005. Mientras concede que «muchas ideas, estribillos, títulos de canciones y fragmentos de letras, ya estaban en su lugar antes de la llegada de Brian», también dice que «no hubo nada que proviniera del cuaderno de Bon» en el disco. «Todas sus cosas fueron directamente a manos de su madre y su familia. Eran cosas personales, letras y objetos. No hubiera sido correcto demorarlas, no eran nuestras».

Los hermanos no pueden salirse con la suya. En cualquier caso, ahora se tiene por cierto que Jeffery asegura estar en posesión de algo que era de Scott. No todo retornó a su familia. Lo que nos lleva a la pregunta: si hubo líneas en esos pedazos de papel o cuaderno que figuraron en *Back In Black*, ¿por qué aún están en manos de Jeffery? «Bon solía venir a casa cada domingo para cenar y luego íbamos al pub; a menudo dejaba cosas en mi casa», dice. Luego, comienza a cambiar de opinión. «No estoy del todo seguro sobre *Back In Black*, pero creo recordar algunas palabras o líneas (que figuran allí). Tal vez no».

Berry apoya la explicación de Jeffery para este libro. Hablando acerca del día en el que entró en el departamento del fallecido cantante de AC/DC, Berry dice que no vio ningún cuaderno allí. «No vi nada como eso. Nunca vi ningún libro».

Pero dejando eso de lado, lo que realmente le da sustento a la teoría de que Scott puede haber contribuido en *Back In Black*, incluso con el inolvidable tema que le da nombre, es lo que acontecía en su vida personal y su desilusión con la vida en la carretera. «En la última gira (que hizo) por Estados Unidos, Bon estaba en mal estado», dice Thaler. «Estaba en un punto en el que bebía hasta el desmayo, se levantaba, y comenzaba a beber de nuevo. Y los shows se resentían por eso. Los muchachos de la banda se enojaban con él, porque siempre fue más como un líder, pero su vida había comenzado a tomar por un mal camino. Creo que estaba deprimido. Tenía una novia italiana llamada Silver (Smith), con quien vivía en Sidney cuando yo fui en el invierno del 78, y una historia que me contó era que tenían unos

ahorros en el banco, y que ella los tomó y le vació la cuenta. No quedó bien después de eso».

Anthony O'Grady tiene un recuerdo similar. «Bon estaba acusando los efectos de la edad, el exceso y la presión. Pero hay gente que dice que escribió la mitad del disco que finalmente se transformaría en *Back In Black*. Había comenzado a pensar: "A Dios gracias trabajo con jóvenes rockeros y no con viejos chochos como los Fraternity. Tengo veintiocho (o lo que tuviese en ese entonces) y paso el rato con chicos de diecisiete y consigo chicas de quince, por lo que estoy agradecido de esta segunda oportunidad en la vida"».

«Pero para cuando llegó 1978 y se encontraba en su enésima gira por Estados Unidos, había comenzado a sentir la edad. De acuerdo a lo que Vince Lovegrove me contó sobre Bon en 1980, cuando se encontró con él en Los Angeles, el reloj se le quedaba sin cuerda». Había comenzado a llamar sorpresivamente a viejos amigos. Thaler recuerda: «Sé que la última vez que hablé con él fue algo extraño. Recibí una llamada suya una semana antes de su muerte, y él estaba en Inglaterra, y nunca me llamaba desde Inglaterra, quiero decir, me llamaba cuando llegaba a Estados Unidos; cuando venía a Nueva York pasaba y se quedaba en mi departamento. Pero en la llamada a la que me refiero sonaba de muy buen humor. Le dije: "¡Finalmente estás yendo al banco!". Y respondió: "Bueno, debo decirte, querido amigo, que todavía junto las moneditas"».

Una primera lectura de las letras de *Back In Black* sugiere que no se trata de un homenaje a Scott sino de una oda al dinero, uno de los tópicos favoritos de Scott, y hasta hay una referencia a un Cadillac. El auto americano se nombra por primera vez en «Rocker», de *TNT*, pero es más significativa su mención en *Powerage*, en el tema «Down Payment Blues», una canción sobre ser pobre. «Back In Black» es su lógica secuela: una canción sobre ser rico, sobre la suerte cambiante.

En su libro, *Dirty Deeds*, Mark Evans revela que Scott quería grabar un disco solista de rock sureño, «con cosas a lo Lynyrd Skynyrd, pero realmente cojonudo, con buen ritmo». Si en verdad Bon escribió «Back In Black», ¿fue su fantasía de ganar un buen dinero y dejarlo todo?

Isa, la fallecida madre de Scott, le dijo a Lovegrove en 2006: «Siempre dijo que iba a ser un millonario. Me hubiese gustado que hubiese vivido para verlo y disfrutarlo. Casi todas las Navidades, Ron (el verdadero nombre de Bon es Ronald) venía de visita a casa. La última vez que lo vimos fue en la Navidad de 1979, dos meses antes de su muerte. Ron me dijo que estaba

trabajando en el álbum *Back In Black*, y que con ese se iba a hacer millonario. Yo le dije: "Sí, seguro, Ron"».

El argumento de los Young nunca se modificó. Como Angus le dijo a la revista *Guitar World* en 1998: «La semana en que murió, habíamos terminado la música y él iba a venir a componer letras (…) No diría que estaba insatisfecho, tenía muchas ganas (…) Básicamente, la música se terminó antes de su muerte y el núcleo de los temas fue el mismo».

El crédito en el disco es inapelable: «Todas las canciones fueron compuestas por Young, Young y Johnson».



Es en lo letrístico donde mejor se puede argumentar la participación de Bon en «You Shook Me All Night Long». Al momento de ser elegido nuevo cantante de AC/DC, Brian Johnson no había viajado a los Estados Unidos, ni siquiera de gira con la banda, entonces, ¿por qué se pone tan caliente a raíz de sus recuerdos de los «muslos americanos[63]»?

De acuerdo a su propia explicación, Johnson fantaseaba sobre lo que no había tenido. En una entrevista con un sitio web de Finlandia (que ya no está online), dijo: «Estábamos en las Bahamas (grabando *Back In Black*), y había visto a unas chicas estadounidenses. ¡Eran tan hermosas! Eran rubias, bronceadas, altas… de manera que solo usé mi imaginación sobre qué haría si pudiese. Pero Bon ya lo había hecho todo».

Cambió sutilmente la melodía de su relato para *Ultimate Albums* de VH1. «Las había visto (a las chicas americanas) por televisión. ¡Y siempre quise entrarle a una! Se veían tan fabulosas. Todo en ellas apuntaba hacia el Norte». En la misma entrevista, Johnson cuenta que fue poseído por algo inexplicable cuando escribió la canción en su cabina de Compass Point. «Estaba sentado, trabajando en la letra de una canción, y un poco preocupado por si daría el estándar de AC/DC, y si era lo suficientemente buena, y quién demonios soy yo para seguir las huellas de este gran poeta. Era un gran poeta, era Bon Scott, no cualquier compositor. Y me pasó algo y no me gusta hablar de eso. Pero, definitivamente, algo me sucedió y eso es todo lo que voy a decir al respecto. Y, ah… Mmm… Fue bueno. Lo que pasó fue algo bueno».

El cuento se puede leer en una versión más extensa en el libro *Louder Than Hell: The Definitive Oral History Of Metal*. «No creo en espíritus ni cosas similares. Pero algo me aconteció esa noche en aquella sala. Algo pasó a través de nosotros y yo me sentí muy bien. Me importa un bledo si la gente

me cree o no, pero hubo algo que me alivió y fue como: “Está todo bien, hijo, está todo bien”, esa especie de calma. Me gustaría pensar que fue Bon, pero no puedo porque soy muy cínico y no quiero que la gente se deje llevar. Pero algo sucedió y comencé a escribir la canción». ¿Poseído por el fantasma de Scott? Johnson es un tipo adorable, pero eso abusa de nuestra credulidad.

Es más curioso lo que Malcolm Dome, un biógrafo británico de AC/DC, escribiera en la revista *Classic Rock* en 2005. «Personalmente puedo dar fe de que Bon efectivamente escribió algunas letras durante la preparación del disco, por haber visto yo mismo algunas hojas. Esto fue unos pocos días antes de la muerte del hombre, en un sitio llamado The Music Machine, en Camden, al norte de Londres… una línea se me pegó en la cabeza como perteneciente a una de esas hojas: *She told me to come but I was already there*[64]».

Es la mejor línea de «You Shook Me All Night Long», sino la mejor de todo el álbum. Para Thaler es más que suficiente. «Como un camarada en el grupo, como buen tipo, alguien que tiene el temperamento adecuado y la mejor predisposición para encajar en el grupo, Brian Johnson fue una gran elección», dice. «Hasta como cantante, pienso que fue una elección acertada. Lo que le faltaba, me parece, al menos para la música que hacían, era el talento de gran letrista que tenía Bon. Y no me importa quien piense diferente: puedes apostar tu vida a que Bon Scott escribió las letras de “You Shook Me All Night Long”».

«Tiene el sello de una letra de Bon Scott por todos lados. Y si se avanza en la carrera del grupo, para cuando se llega a *For Those About To Rock*, ya las letras no eran tan inteligentes; ya no tienen la ironía y la calle de “Whole Lotta Rosie”. Bon tenía un estilo, y Brian no podía igualarlo. Y para el tiempo de *The Razors Edge*, se puede ver que Brian ya no forma parte del equipo compositivo».

Mark Evans no está tan seguro. «Mi idea sobre el tema es que había una mezcla de estilos en las letras», dice. «Lo que subrayaría es que no sé por dónde venía, pero puedo decir que Angus y Malcolm tienen antecedentes de haber escrito letras antes de que Bon llegara. Si vuelves a “Can I Sit Next To You Girl”, e incluso “Rock’n Roll Singer”, son letras de ellos. La letra de “Can I Sit Next To You Girl” es genial. La gente piensa que es un tipo de letra del estilo de Bon Scott, pero son de Angus y de Malcolm. “TNT”: Angus solía caminar recitando eso, solía ser su eslogan».

«Para mí, no hace falta forzar demasiado la imaginación para pensar que Angus y Malcolm las escribieron. Porque componían buenas letras; ellos

aportaron muchos de los títulos». ¿Y qué opina de Brian Johnson como autor de ellas? «No lo sé», dice, mirándome fijo. «¿Escribió mucho después de eso?». ¿Y las otras ocho canciones, entonces?

También está lo que afirma Anna Baba, la novia japonesa de Bon al momento de su muerte, acerca de que «Rock And Roll Ain't Noise Pollution» era un título con el que había estado jugueteando y que, en las palabras de Clinton Walker, fue «inspirado por el portero de Ashley Court (el edificio de departamentos de Westminster donde Bon vivía) que se quejaba por la música fuerte a la noche». En 2005, Walker le dijo a la edición australiana de *Rolling Stone*: «Hay rastros de Bon en todo el álbum, títulos y versos que, si él no los escribió, lo harían sentirse orgulloso».

Consideremos la letra de «Rock And Roll Ain't Noise Pollution», que habla de echar un vistazo dentro de una habitación y contemplar una chica que se ve tan bien tirada en su cama. Es un texto complementario a «Night Prowler», de *Highway To Hell*, describiendo a una chica desnuda en su cama y al protagonista escabulléndose en la habitación. Uno puede escuchar a Scott cantando «Rock And Roll Ain't Noise Pollution», aun cuando sea Johnson quien pronuncia las palabras.

«Creo que por allí está la confusión», dice Evans. «La gente mira las letras de Bon y escucha esa actitud traviesa. Y "Rock And Roll Ain't Noise Pollution» encaja con la premisa. Y eso vuelve a probar mi punto: la gente también conecta con "TNT" y "Dirty Deeds", por esa cualidad de Bon. Pero yo sé que ambas letras le pertenecen a Angus. Él no escribió todo, pero "TNT / I'm Dynamite" y "Dirty Deeds / Done Dirt Cheap" es influencia de Angus. Entonces, para mí, que estaba en el grupo en aquel momento, es algo natural.

Esto apoyaría lo que los Young dijeron sobre la canción. En 2003, Malcolm le dijo a VH1 que él y Angus «la liquidaron en quince minutos», cuando necesitaban una décima canción para completar el álbum. Angus le dijo a *Classic Rock* en 2005: «La última canción que terminamos fue "Rock And Roll Ain't Noise Pollution", que escribimos con Malcolm (en Compass Point)… Pasamos un par de días escribiéndola entre sobregrabaciones de guitarras y otras cosas que hacíamos para el disco». Y Malcolm completa: «La canción fue sobre el viejo Marquee Club de Londres, cuando estaba en Wardour Street. Era un área residencial y en las noticias se hablaba de todo esto de la polución sonora, la cuestión ambiental. De ahí salió».

Sin embargo, más recientemente, hubo una denuncia sorprendente hecha en la radio de Sidney por Mark Gable, que sostuvo que Scott escribió las letras no solo de una o dos canciones de *Back In Black*, sino de todo el álbum.

«Obtuve esta información del interior de la banda», me cuenta. «A mi entender, proveniente de fuentes diversas cercanas al grupo, que estaba en Alberts por aquel entonces, la situación es que, aunque Brian Johnson haya tenido crédito por escribir letras para *Back In Black*, los herederos de Bon Scott reciben un tercio de las regalías por derechos editoriales. Esto se está transformando en algo de público conocimiento en la industria musical».

¿No por una sola canción, sino por todo el disco? «Aparentemente». ¿Es todo lo que puedes decir? «Lo que me contaron es que se trata de todo el disco». Hasta Isa Scott apoyó la teoría de Gable en *Highway To Hell*, el libro de Clinton Walker de 1994. «Esta vez iban a pegarla», le dijo a Walker. «Le pusieron *Back In Black*, tenían que darle un nombre, pero me parece que Ron escribió todas las letras».

¿Todavía no estás convencido? Extrañamente, la edición en vinilo de 1980 editada por Alberts ni siquiera tiene sobre interno con letras.

Entonces. Si Ian Jeffery tiene los infames cuadernos apócrifos, y le declara a Wall que «unas líneas» de Scott «están allí» en *Back In Black*, ¿cuáles son las canciones que las tienen? «Es difícil», dice. «Realmente no lo recuerdo». Correcto; una extraña declaración por parte de alguien que dijo en el mismo libro que haber sido despedido por los Young «fue el día más oscuro de mi vida». Con el pasar del tiempo, ¿esa herida ha sanado? ¿Cómo recuerda a los Young ahora? ¿Sostiene lo dicho?

«Lo fue y aún lo es (el día más oscuro de mi vida). Les di el 5 %, como siempre. No, esa herida no ha sanado, me hubiera gustado haber seguido con ellos. Me sentí realmente triste, ellos eran toda mi vida. Dicen que el tiempo todo lo cura; tal vez, pero no se lleva la tristeza que siento cada vez que escucho un tema de AC/DC. Especialmente, uno que canta Bon».



De todos modos, cierta parte de la teoría conspirativa acerca de *Back In Black*, no termina de quedar clara. Mientras las letras de Bon Scott fueron conocidas por ser desagradables, ladinas y traviesas, con melodías de voz que, en las palabras de John Swan, son como «narradas, estiradas, extraídas y casi escupidas con veneno», las letras de Johnson son frecuentemente lo opuesto: obvias, gráficas y crudas. Y muchas de las canciones en *Back In Black* son así.

Si Johnson fue poseído por el espíritu de Scott y se las arregló para escribir las letras de «Back In Black», «You Shook Me All Night Long»,

«Rock And Roll Ain't Noise Pollution», «Hells Bells» por su cuenta, genial: merece todos los aplausos y regalías que fluyeron hacia su bolsillo. Porque esa creatividad espectral evidentemente lo abandonó en «Shake A Leg» y «Shoot To Thrill».

Aparte de esos cuatro temas destacados, muchas de las otras canciones en *Back In Black* están empapadas de un chauvinismo juvenil que Scott, un duro que amaba a las mujeres, intentaba que no se convirtiera en grosería. Y, siendo honesto, eso no se puede decir de «Givin' The Dog A Bone». (La ortografía original del título, *given*, todavía permanece en el website de la banda, aunque se la cambió en algunas reediciones**[65]**).

Anthony O'Grady recuerda que sus primeras entrevistas con los Young «solían degenerar en cuentos obscenos». Pasó un tiempo con ellos en la carretera, donde abundaban lo que él describe como «aventuras del día». «Eran típicos escoceses-australianos, y ordinarios en el sentido de que solo tenían tiempo para una clase de chica: y esa era la groupie, aquella a la que no le importaba ser considerada como una posesión y luego descartada. Ellos aceptaban a las groupies de otras bandas cuando estaban de gira por todo el país y por diferentes ciudades; solían enrollar una de las groupies o varias de ellas en una alfombra y ofrecérselas a bandas que venían a Sidney».

Phil Sutcliffe, que pasó un buen tiempo con AC/DC durante 1978, escribió elocuentemente sobre la opinión de la banda acerca de las mujeres, para la revista *Classic Rock* en 2011. «Ellos están de acuerdo con todo lo que yo detesto sobre nuestra visión chauvinista del rol de la mujer, pero son totalmente honestos, abiertos y graciosos, y como me gustan me dejé llevar, y nuevamente fui consciente de cómo la vida, más allá de todos los ideales que impulsamos y a los que nos aferramos, insiste en terminar como una postal de caricatura. Una buena carcajada suele ser la reacción más saludable. Y AC/DC está en eso».

David Mallet, que dirigió el segundo video para «You Shook Me All Night Long» en 1986, que presenta a una rubia vestida con cuero negro, montando un toro mecánico, jugó conscientemente con esta idea del humor de «postal de caricatura». «En la entrega y en las letras, existía el mismo humor que tenían en los videos», dice. «Creo que los videos son una extensión. Puedes titular un disco *Stiff Upper Lip***[66]**, por ejemplo, y fácilmente puedes transformarlo en un video de comedia picaresca. Cuando todos abordan el sexo como algo sexy, nosotros lo abordamos como algo gracioso. Y pienso que una parte significativa del "*no bullshit*" de AC/DC, es que si miras

algunas de las letras y títulos de canciones, es obvio que un video hecho así resulta adecuado».

«Es volver a Mae West en los treinta; su humor es exactamente el mismo que el de AC/DC: "¿Tienes un arma en el bolsillo o tan solo te alegras al verme?". Es la versión de Mae West de "You Shook Me All Night Long". Fue un tipo de humor particular que estuvo de moda en los ochenta al igual que en los treinta. Hoy en día la gente se enfada y dice que no es políticamente correcto, o que no es esto, o no es aquello. Normalmente se trata de gente que no tiene sentido del humor en absoluto».

Entonces, ¿cuál es el secreto de AC/DC? «Es un tipo de genio musical totalmente único, y, tengo el gusto de decir, un sentido del humor fuera de época». ¿Y qué hay de "You Shook Me All Night Long" en sí misma? «Es una canción obvia, es fácil, tiene una progresión de acordes sencilla, pero aún así, el modo en que está tocada, los cortes, el modo en que dividen un compás, no en cuatro, sino en dieciséis tiempos, sobrepasa la sutileza de cualquier otra sección rítmica que conozca. No lo entiendo; no comprendo cómo es que son tan buenos».

Manning también los elogia por su simplicidad: «Muchas otras bandas, incluso si hubieran sido capaces de componer y grabar esa canción, le hubieran puesto muchas más cosas desde el comienzo. Entonces, el tema habría perdido todo el poder que tiene cuando todos entran juntos».



Phil Carson no cree ni una sílaba sobre una conspiración. Dice que la idea de que Johnson no escribió la letra de «You Shook Me All Night Long», y por ende, tampoco las del disco, es una «estupidez total». «Todas las letras de *Back In Black* fueron escritas por Brian, con un empujoncito por parte de Mutt», explica. «Como letrista, Bon concentraba los elementos del rock and roll, y había más que un poco de humor en su manera de escribir. Cuando Brian se hizo cargo, continuó la tradición. Las letras de Brian encarnan el espíritu de la banda. Sus letras tienen bolas y humor. Cuando fue excluido de la composición en años venideros, pensé que era una desgracia. Hace poco me hizo escuchar algunas nuevas canciones que compuso, y eran muy superiores a cualquier cosa que haya figurado en el último álbum de AC/DC».

Entonces, ¿por qué, si Johnson tiene la habilidad como para poder improvisar una canción sobre un incidente en el que no estuvo involucrado («Bedlam In Belgium», de 1983, basado en una trifulca que aconteció en un

show en Kontich, cerca de Antwerp, en 1977, cuando alguien blandió un arma sobre el escenario al momento que una policía muy agresiva trató de silenciar a la banda por quebrar un límite horario para hacer ruido), Angus y Malcolm lo excluyeron de la composición? ¿Dieron algún motivo?

En una entrevista de 1990 con la revista *Kerrang!*, que se reprodujo en el libro de Howard Johnson, *Get Your Jumbo Jet Out Of My Airport*, Angus asegura que él y Malcolm lo relevaron de sus tareas para ayudarlo con unos temas personales, y liberarlo para que pudiera concentrarse y dar lo mejor de sí en el escenario. Da la impresión que la sugerencia del propio Johnson sobre que dejó de escribir porque simplemente se quedó sin ideas para las letras, debería ser tratada con cierto escepticismo.

Carson tiene sus propias ideas, pero da una pista críptica, aunque contundente: «Nunca discutí el razonamiento detrás de esto, excepto para llamar la atención al hecho de que la gente que escribe las canciones es la que se lleva más dinero». ¿Quién escribió qué? ¿De quién es tal o cual cosa? ¿Quién obtuvo qué? ¿Cómo hizo AC/DC para escribir cuatro de las canciones que definieron su carrera y el segundo disco más vendido de todos los tiempos en una cuestión de semanas, y sin su más grande influencia individual, Bon Scott, y solamente pudo escribir una sola canción que se acerque a aquella calidad («Thunderstruck») durante los siguientes treinta y tres años?

Nadie dentro del círculo íntimo de los Young quiere hablar sobre esto, al menos en público, ¿y por qué tendrían que hacerlo? De cualquier manera, ¿quién puede probar algo? ¿Realmente importa?

Nuevamente volvemos a *Rashomon*. Una banda, y muchas versiones distintas de una verdad inalcanzable.

10

AC/DC

«Hells Bells» (1980)

John Wheeler de Hayseed Dixie no tiene dudas.

«Tal vez, sea la mejor línea melódica de guitarra que haya existido», dice. «Y no es particularmente difícil de tocar. Pero eso forma parte de su genialidad. Una cosa no necesita ser técnicamente compleja para ser impresionante; es más, a menudo sucede más lo contrario. La pieza de piano más conocida de Beethoven no es una de las sonatas más difíciles: "Für Elise" (Para Elisa) es un pequeño ejercicio que diseñó en cinco minutos para que su alumna, Elisa, pudiera practicar trinos con el dedo mayor y el anular. Y es tan simple y contagioso que todo el mundo conoce la melodía. "Hells Bells" tiene el mismo tipo de brillantez. Lo escuchas una vez y sigue rebotando en tu cráneo por el resto de tus días».

Fue una canción que el soldado estadounidense Mike Durant jamás olvidará. Durant piloteaba el Super Six-Four, un helicóptero Black Hawk UH-60, durante la Batalla de Mogadiscio en 1993, cuando su rotor de cola fue impactado por un lanzacohetes. La máquina se derrumbó en el medio de la ciudad, causando severas heridas a los cuatro tripulantes a bordo. Durant se rompió la espalda y el fémur derecho. Quedó atrapado en su asiento hasta que dos francotiradores de la Delta Force que habían sido arrojados en el lugar del choque pudieron sacarlo. Fueron abatidos en el tiroteo con milicianos y locales enfurecidos. Durant nunca volvió a ver a sus compañeros con vida y él mismo fue golpeado con el brazo arrancado del tronco de uno de sus camaradas, antes de ser tomado como rehén.

Los eventos del fallido raid contra Omar Salad y Abdi Hassan Awale, socios del señor de la guerra Mohamed Farrah Aidid, registrados en las memorias de Durant, *In The Company Of Heroes*, fueron la base del libro de Mark Bowden, *Black Hawk Down*, y de la película de Ridley Scott del mismo nombre. En total, dos Black Hawk fueron abatidos, murieron 18 soldados estadounidenses, y 73 fueron heridos, todo el mismo día: 3 de octubre de 1993. Durante sus once días de cautiverio antes de ser liberado por Aidid, los helicópteros estadounidenses dieron vueltas a la ciudad buscando cualquier señal de Durant, que fue detenido en un hotel «barato de autopista», que bautizó como «Hotel Nowhere[67]».

> Mis heridas seguían consumiendo la mayor parte de mis energías, y me estaba quedando dormido de nuevo cuando mis ojos se abrieron de golpe. El sonido de un helicóptero que sobrevolaba la zona era más fuerte que antes, y sumado al ruido familiar de los rotores del Black Hawk, escuché algo más. Sonaba como una especie de transmisión, como si alguien hubiese montado un gran equipo a un costado. Razoné que probablemente fuese algún tipo de propaganda. El helicóptero volaba en un trazado circular y la transmisión era difícil de discernir, porque el sonido subía y bajaba por efecto del viento y la cambiante posición de la aeronave. Miré desesperadamente por toda la celda, tratando de encontrar alguna forma de hacerles saber mi posición. Ahora, el helicóptero daba otra vuelta, y el delgado sonido del tañer de unas campanas de iglesia se hizo más claro. ¡Bonggg! ¡Bonggg!… y se calmó por un momento cuando la aeronave se alejó un poco de mi ubicación.
>
> Cuando lo escuché de nuevo, levanté la cabeza. ¿Qué diablos es eso?

De todas las cosas posibles, era «Hells Bells» de AC/DC. Sorprendentemente, los rescatistas de Durant, estaban poniendo el tema de apertura de *Back In Black*. Sabían que AC/DC era uno de los grupos favoritos de Durant.

> Me senté derecho. Mi columna destrozada le enviaba descargas eléctricas a mi cerebro, pero ni siquiera las sentí. ¿«Hells Bells»? ¿Alguien arriba estaba escuchando «Hells Bells»? Me restregué los ojos pensando que me había vuelto loco… ¡pero

esto no era una casualidad! No estaba soñando. El Black Hawk hizo un estruendoso giro a la derecha del Hotel Nowhere, y la ensordecedora canción de AC/DC que hablaba de desafiar a Satán y sus fuerzas del mando, atronó mi celda y sacudió las paredes… Golpeé mi palma con el puño. Los «Acosadores Nocturnos[68]» me estaban enviando un mensaje, no cabía duda. Yo no tenía la menor idea de por qué estaban tocando esa canción específicamente, pero en el momento no me preocupó: era música del cielo. Más tarde, me enteraría de que todo era parte de un plan. Alcanza con decir que el concepto era brillante.

El Black Hawk se fue y la transmisión se perdió, pero había escuchado tantas veces «Hells Bells» en mi catre del cuartel que me sabía la letra de memoria. ¡Los escucho, muchachos!, pensé en una oleada increíble de emoción. ¡Los escucho! ¡No sé que están tratando de decirme, pero pensaré una y otra vez hasta saberlo!

El piloto Dan Jollota comenzó a propalar el nombre de Durant, asegurándole a su camarada capturado que no se iban a ir sin él.

La transmisión y el Black Hawk se desvanecieron. Me quedé escuchando durante más de un minuto, pero se habían ido. Sin embargo, supe que regresarían. No iban a rendirse. Pronto me encontrarían y todo iba a terminar. Hubo silencio de nuevo. Los chicos jugaban, mientras sus madres los llamaban. No había disparos. Miré a través de la pequeña ventana de mi celda. Los rayos naranja del crepúsculo penetraban por las persianas, y en mi cabeza todavía podía escuchar la voz de Dan prometiendo: «No nos iremos sin ti».

Tenía el espíritu en alza, pero rápidamente limpié la humedad de mis mejillas y me tranquilicé. No iba a permitir que los somalíes presenciaran la altura de mi nueva esperanza. Mientras el sol se ocultaba, experimenté una oleada de poderosos sentimientos. Pero había algo que ya no sentía: soledad.



«Tenía la pierna y la columna vertebral rotas», dice Durante, quien también contó su singular historia en el documental *Beyond The Thunder*. «Apenas me podía dar la vuelta. Escuchar (la canción de AC/DC) me motivó, sabiendo que mis amigos estaban ahí afuera tratando de localizarme para poder lanzar una misión de rescate. Diría que principalmente tuvo un efecto psicológico. También tenían grabaciones de voz de uno de mis amigos; (Dan) me llamaba y decía que no se irían sin mí».

Una captura perturbadora del rostro magullado de Durant, extraída de un video realizado por sus interrogadores, terminó en la portada de la revista *Time*, y en su regreso a casa fue agasajado como un héroe de guerra. Les pidió permiso a los abogados de AC/DC para poder reproducir la letra de «Hells Bells» en su libro. Lo rechazaron de plano. Hasta que Brian Johnson se enteró.

«Nos estábamos por rendir. Brian encontró una copia de nuestra solicitud y envió un e-mail presentándose y diciendo que podíamos utilizar la letra para lo que quisiéramos. Al día siguiente llamé a su celular y dejé un mensaje. Estábamos felices de saber que no teníamos que cambiar el libro y yo estaba haciendo la cola en una tienda porque me había comprado una nueva copia de *Back In Black* en CD, cuando sonó mi celular y era Brian devolviéndome la llamada. Me explicó que era un fanático de la historia militar y nuevamente me dijo que podíamos hacer lo que quisiéramos en el libro con la letra».

El indefectiblemente generoso cantante de AC/DC también ayudó a John Wheeler cuando escuchó *A Hillbilly Tribute To AC/DC*, que contenía «Hells Bells». «Cliff Williams nos contrató para tocar en una fiesta que celebró en el año en que nuestro álbum se editó», dice Wheeler. «Y digo que nos contrató porque insistió en pagarnos, aunque nosotros insistimos en que nos dejara hacerlo gratis. Hablé con Brian algunas veces por teléfono. Él nos mencionó mucho en sus charlas con la prensa durante 2001, cuando hicieron la gira de *Stiff Upper Lip*. Su respaldo silenció muchas críticas al comienzo, que estaban decididas a destrozar nuestro álbum. No termino nunca de agradecerle a Brian y al resto de AC/DC por haber sido buenos compañeros, sinceramente».

La nueva compañía de AC/DC, Sony, se mostró menos caritativa. El nombre original de Hayseed Dixie fue AC/Dixie, pero los abogados que representan al grupo los obligaron a cambiarlo. «A AC/DC les encantó mi primer disco, fueron increíblemente comprensivos y no podría estarles más agradecido. Pero la gente que se encarga de las cuestiones legales me explicó que la banda no controla la marca registrada de su nombre, sino que la licencia a su compañía grabadora. Esta situación es muy común para las

bandas que están en sellos grandes, generando situaciones como las de que Prince no tiene los derechos para usar su propio nombre para salir a tocar, y por eso durante muchos años tuvo que usar ese absurdo garabato, que para mí se veía como el famoso dedo del medio».

«Aunque pienso que podríamos haber ganado un juicio contra Sony en la corte, creo que de todos modos hubiéramos salido perdiendo porque habría costado una fortuna de la que no disponía. Y no era una guerra que valiera la pena pelear; Sony tiene un equipo de abogados en sus gateras, esperando que haya algo que hacer cada día para justificar sus honorarios ante sus empleadores. No encontré ninguna razón convincente para ayudarlos con eso».

Entonces, solamente tuvo contacto por parte de Williams, Johnson y los abogados de la banda ¿nunca con los Young? «Correcto. Nunca me encontré con Angus o Malcolm; aunque sé que Brian habla en nombre de la banda en la prensa, sé también que no dice nada que no haya sido acordado con ellos cuando sale de gira promocional».



Resulta algo extraño, pero la musicalización de la horrible experiencia de Mike Durant en Somalía con «Hells Bells», no fue la única; escrita en memoria de Bon Scott, de acuerdo con Angus y Malcolm Young, también fue utilizada por los militares estadounidenses en los llamados «bombardeos acústicos» en diversos escenarios bélicos.

«Hells Bells» también hace su aparición en el libro de 2008 de Dexter Filkins, *The Forever War*, que comienza con el autor describiendo la Batalla de Fallujah en 2004, y escuchando la canción que proviene de vehículos de PSYOP (operaciones psicológicas), al tiempo que «las torres de las mezquitas parpadeaban bajo la luz de los ataques aéreos», «los cohetes navegaban en estelas de chispas», y «las balas llovían sin dirección y sin fin». El objetivo de PSYOP en Fallujah era acallar el llamado a las armas que provenía de las mezquitas. Según pensaban, los iraquíes odiaban el rock and roll.

«Un grupo de marines (sic) estaba parado al pie de un gigantesco altavoz, del tipo que se utilizan en los conciertos de rock», escribió. «Sonaba AC/DC… Reconocí la canción de inmediato: “Hells Bells”, la celebración del poder satánico por cuenta de la banda, nos llegó en el campo de batalla». Filkins, que escribe para *The New Yorker*, no quiso ser entrevistado para este libro. Pero el fotógrafo australiano, Ashley Gilbertson, que estaba con Filkins

y que ganó la medalla de oro Robert Capa que entrega el Overseas Press Club por sus imágenes de la batalla, se mostró feliz de poder hablar.

«Los militares estadounidenses (los Marines y el Ejército), usan a menudo AC/DC, particularmente "Highway To Hell", "Back In Black" y "Thunderstruck"», cuenta. «Pero los primeros dos temas son los favoritos. Estuve en algunas batallas donde eso pasó. Fallujah fue un poco más extraña que el resto, porque los minaretes, que son como los campanarios de una iglesia donde se reza, al mismo tiempo llamaban a que los insurgentes tomaran las armas. Así que de un lado tenías a los Marines estadounidenses tocando AC/DC y del otro tenías a los insurgentes haciendo el llamado islámico al combate».

«Fue en la primera noche del ataque. Después de eso, todo fue a pie y los únicos vehículos que veíamos eran los que reabastecían a los Marines. Si no, eran combates casa por casa. Entonces, Dexter y yo estábamos con 1-8 Bravo y cruzamos hacia el lado norte de Fallujah, y esa fue la última vez que tuvimos vehículos alrededor. Por supuesto, hubo tanques durante la primera mitad del día, pero desaparecieron muy rápido, lo que hizo todo más inquietante. Había fósforo blanco cayendo e iluminando todo. Fue la banda de sonido de una de las más extrañas e improbables escenas en la que no querrías estar».

¿Por qué los militares estadounidenses eligen usar AC/DC? «Motiva a los Marines. Les encanta la música, les da energía. Dentro de los Humvees[69] sonaba más el punk-rock americano, pero en los vehículos de "operaciones psicológicas", no recuerdo otra banda aparte de AC/DC. Lo extraño es que me comenzó a encantar el grupo. Los odiaba con pasión. Pensaba que era música vulgar, pero ahora suelo escucharlos en mi oficina (en Nueva York). Es muy bizarro, ahora su música me motiva. Creo que la "operación psicológica" funcionó bien conmigo, porque ahora los disfruto. Como muchos de mis recuerdos de aquello no son nada felices, debería despreciarlos aún más. Pero tuvo el efecto contrario. Creo que esto tiene que ver con que finalmente pude llegar a casa».

Mogadiscio, Fallujah… no termina allí. En 2009, se reveló que «Hells Bells» era muy favorecida para los interrogatorios en las prisiones militares de los Estados Unidos, incluyendo el conocido centro de detención en Guantánamo. Un vocero del Pentágono dijo que era más un elemento disuasorio que una tortura.

Lo que no deja de ser irónico, dado que en una entrevista con la revista *Rolling Stone* realizada por David Fricke en 1980, Brian Johnson dejó en

claro lo que le gustaría hacer con los críticos, que entonces destrozaban a la banda: «Me gustaría encerrarlos en una celda con música de AC/DC por una semana. Llorarían y pedirían: "Déjenme salir, déjenme salir". Y después los pondría en otra con música disco durante otra semana, y te apuesto lo que sea que se colgarían de sus cinturones. Con AC/DC, al menos saldrían cantando los estribillos».



Con su tono premonitorio y su oscuro simbolismo, «Hells Bells» fue el punto de partida para más de tres décadas de un AC/DC muy diferente, uno que solo fue insinuado por «Night Prowler» de *Highway To Hell*. Los viejos tópicos de sexo, alcohol y rock and roll fueron rápidamente sustituidos por sexo, armas y las marcas de libertad de la National Rifle Association[70]: «Shoot To Thrill», «Guns For Hire», «Big Gun», «Fire Your Guns», «Heatseeker», «War Machine[71]». Sin Scott en la alineación de la banda, el afilado logo de AC/DC nunca pareció más siniestro o militarista. No es accidente que AC/DC haya sido considerado como ideal para *Iron Man 2*. El cuerpo blindado de Tony Stark es probablemente la figura más marcial y embalada con la mayor seriedad en el Marvel Universe.

Antes de su lanzamiento en el 2010, el director del film, Jon Favreau, explicó: «Estaba viendo a AC/DC con mi esposa y mi hijo, y cuando estaban tocando "Shoot To Thrill" en el Forum (de Los Angeles) pensé: "Es así como debería verse, en el medio de esto y sacándose la armadura. Esta es la versión Tony Stark de cómo hacer las cosas"».

Aunque para ser justos con los Young, ellos nunca tuvieron la intención de que sus canciones se asociaran con cosas tan negativas como violencia, tortura y muerte. AC/DC es frecuentemente utilizado en veladas deportivas en Estados Unidos, Australia y Europa, y se suele escuchar su música de un modo celebratorio para la entrada de atletas y equipos.

«Realmente va mucho más allá de lo militar», dice Durant. «Siempre hice hincapié en la cantidad de veces que se escuchó "Hells Bells" en eventos deportivos durante tantos años. Es rock and roll fuerte y del bueno. Hoy no tanto, pero en años pasados hemos vivido por la regla de "trabajar fuerte y rendir al máximo". Creo que la banda simboliza esa misma mentalidad. Siempre me gustó su música y todavía la escucho. Como a mucha gente, me trae recuerdos de buenos momentos y buenos amigos, trabajando duro y rindiendo al máximo».

Stevie Wright, que no es un fanático de Johnson precisamente, la considera su canción favorita de AC/DC: «Me encanta “Hells Bells”; toda la cosa, la atmósfera. Brian la canta realmente bien, como lo hizo en “You Shook Me All Night Long”. Johnson hizo algunas canciones verdaderamente buenas».

Pero ¿es, como Filkins sugiere livianamente, una celebración de Satanás?

A otro perro con ese hueso.



Si bien AC/DC ha sido acosado por los pesados religiosos, observado por orates paranoicos convencidos de que su nombre y los títulos de sus canciones contienen mensajes ocultos y significados malvados, señalados por el Papa Benedicto XIV (en 1996, cuando era el Cardenal Joseph Ratzinger, supuestamente describió su música como un «instrumento del diablo»), y se ha apropiado sin remordimientos de iconografía demoníaca y las incorporó en sus tópicos, en su música, en las tapas de sus discos y en los conciertos (Angus Young es bien conocido por los cuernitos que usa en su cabeza en los shows), la asociación de la banda con el inframundo no es más que una broma inofensiva, con propósito de entretenimiento.

En todo caso, temáticamente, hay una conexión con el disco que precedió a *Back In Black*. «“Hells Bells” tiene lazos con “Highway To Hell”», dice Joe Matera. «Bon Scott cantaba que se encaminaba hacia allí. Entonces, con la salida del disco siguiente, se produce esta misteriosa conexión. Cuando escuchas la canción, se ve este puente entre el espíritu de Scott y el viejo AC/DC con el nuevo AC/DC con Johnson: es una banda revitalizada, aunque no una mejor banda. Las dos son las primeras canciones de sus respectivos álbumes. *Highway To Hell*, el último con Scott; *Back In Black*, el primero con Johnson. Es como un hilo conductor musical, porque tiene todas las marcas de AC/DC, aunque con una voz nueva».

Es como Robert Hilburn escribiera en *Los Angeles Times* en 1985: «En los shows de AC/DC uno no se encuentra con encapuchados sacrificando animales. Probablemente se verá a diez mil chicos pasándola bien. El tema que abre *Back In Black*», continúa, «es una canción de fanfarronería juvenil; el mensaje es rebelión, no adoración diabólica».

Tony Platt, que tuvo la responsabilidad de grabar una campana en un campanario inglés, solo para descubrir que el lugar estaba lleno de pájaros que arruinaron cada intento que hizo (finalmente, la campana utilizada fue

encargada a una fundición), tampoco cree que sea algo satánico. Sigue las escrituras de los Young: que todo el disco fue un tributo a Bon Scott, y que el objetivo de los hermanos fue hacer que las canciones fueran lo mejor que se pudiese, lo suficientemente buenas como para que Scott estuviera orgulloso de ellas.

«No hay una agenda oculta», dice. «Una buena canción y una buena letra es aquella que permite que la gente haga sus propias interpretaciones. Pero esas interpretaciones vienen de la persona que está escuchando. No son necesariamente las que tuvo la persona que la escribió. Y mientras mejor es una canción, más interpretaciones admite. Es algo muy positivo que una canción pueda tener muchas maneras de ser interpretada, pero una vez que comienzan a ponerlas en boca del compositor, creo que es algo completamente errado».

Platt trabajó por última vez con los Young en el maldito *Flick Of The Switch*, como ingeniero y coproductor, y desde entonces ha tenido muy poco contacto con ellos. Tras la cínica exhumación de *Dirty Deeds* desde la cripta de Atlantic, y que el desparejo *For Those About To Rock* no alcanzara las ventas que de él se esperaba, a pesar de haber llegado al primer puesto en los charts estadounidenses, los críticos comenzaron a afilar sus navajas para AC/DC.

«No fue el más feliz de los álbumes. Hubo toda clase de tensiones dentro de la banda», dice, evitando aludir a la pelea de Malcolm Young con Phil Rudd, que terminó con el batería abandonando abruptamente las sesiones, y a AC/DC durante diez años. «Estaban todos hechos trizas en ese punto. Fue el disco que tuvo que absorber todo el rechazo. No creo que haya sido tan malo como mucha gente intentó hacerlo ver».

¿Por qué terminó la relación de Platt con los Young? «Realmente no lo sé, nunca llegué al fondo de la cuestión. Siempre me pregunté por qué no lograron entenderse, ya que los consideraba buenos tipos. Malcolm y yo nos llevábamos extraordinariamente bien, al igual que con Cliff. No solo trabajaba con ellos, realmente me gustaban como gente. Teníamos mucho en común».

Phil Carson es otra figura clave de ese período, que no puede entender qué es lo que salió mal para el grupo con *Flick Of The Switch*. Le echa la culpa al presidente de Atlantic, Jerry Greenberg y a su sustituto, Doug Morris. «Yo también pienso que fue un muy buen disco», dice. «Estoy convencido de que las cosas habrían sido diferentes si hubiesen retrasado la edición de *Dirty Deeds*. No tengo la menor duda de que *For Those About To Rock*, habría sido

un disco más grande, y que ese logro habría ayudado a *Flick Of The Switch* y a los discos subsiguientes». AC/DC, afirma, nunca fue la misma banda posteriormente.

«Luego de un interinato en el que su contador manejó su carrera, la banda contrató a Stewart Young, que es un profesional consumado. Desafortunadamente, ni él pudo deshacer el daño que Doug Morris y otros personajes periféricos ocasionaron». Stewart Young no acepta ser entrevistado formalmente para este libro, pero dijo que la relación de negocios comenzó de manera poco auspiciosa y terminó en algo cercano y personal. ¿Tuvo algún tipo de recelo a la hora de firmar como manager de AC/DC? «Sí, y ellos también», dice. «Y luego comenzamos con un juicio de tres meses, así que ambas facciones pudimos conocernos mejor. Trabajamos juntos alrededor de diez años. Adoro a los Young; son geniales y siempre nos trataron, a mí, a mi staff y a mi familia con la máxima consideración».



Jerry Greenberg desocupó su oficina de presidente en Atlantic Records en 1980, más o menos para cuando se editó *Back In Black*, y él recibió una oferta muy buena para comenzar su propio sello discográfico. «Recuerdo que cuando me fui, teníamos cinco de nuestros discos en el Top 10 de álbumes», presume. La respuesta de Atlantic fue darle una etiqueta interna, Mirage Records, y tenerlo como asesor. Finalmente se fue a MGM/United Artists en 1985, pero no antes de intentar ayudar a lograr la gloria a otro manojo de forajidos australianos del rock and roll: Rose Tattoo.

Fueron su cuarta contratación en Mirage y parte del trato, dice, fue para mantener buenas relaciones con George Young. Alberts y AC/DC. La respuesta de la prensa especializada fue una rara mezcla de entusiasmo y desconcierto. La crítica de *Billboard* de la edición estadounidense de *Rock ‘N’ Roll Outlaw* en octubre de 1980, dijo que eran «más primitivos y estridentes que AC/DC» y que hacían que «The Ramones y Van Halen parecieran la cima de la moderación».

«Una gran, gran, banda», dice Greenberg. «Desafortunadamente, no pudimos imponerlos en Estados Unidos, porque en ese momento la radio FM no pasaba mucho de esa clase de música. Es por eso que le llevó tanto tiempo triunfar a AC/DC». Rob Riley dice que desde entonces la situación no ha mejorado para los Tatts, que ahora tienen poco parecido con la banda que Greenberg contrató años atrás. «Rose Tattoo fue ignorado por la industria

musical australiana de un modo criminal», despotrica. «Que Guns N' Roses dijeran que nosotros los inspiramos fue algo muy lindo, pero no hicimos nada con eso».

¿Le parece que puede haber un tiempo en que esa era que produjo bandas australianas emblemáticas como AC/DC, INXS, Men At Work, Cold Chisel y Rose Tattoo pueda producirse nuevamente?

«Eso nunca volverá, al menos no mientras viva. Chicos de dieciocho y veinte años en shows televisivos de nuevos talentos: ese es el futuro de la música australiana. No solo es deprimente, sino que también es sumamente desagradable. En nuestros tiempos, no te hubieras atrevido a pisar un escenario si estabas verde o si eras mediocre. Tenías que ser realmente bueno. Es por eso que todo lo que escuchas de los viejos tiempos es realmente bueno».

Entretanto AC/DC, sostiene Greenberg, «no se sintió muy querido» por Atlantic cuando él dejó la compañía. Pero en noviembre de 1995, mientras manejaba la etiqueta de Michael Jackson, MJJ, en Sony, vio nuevamente a AC/DC en Melbourne. Con el respaldo del presidente de Epic Records, David Glew, que fue manager general de Atlantic en los tiempos de Greenberg «y un firme defensor de AC/DC», trató sin éxito de llevarse a los Young de Warner Music Group, la casa matriz de Atlantic, Atco, y el hogar temporario de AC/DC, el sello East West. Finalmente, Glew contrató a AC/DC en 2002, para Epic, otra etiqueta de Sony.

«Para que quede claro, Steve Barnett y yo fuimos los que armamos todo para traer a AC/DC y su catálogo a Epic», dice Glew. Barnett, que había sido co-manager de AC/DC junto a Stewart Young, fue vicepresidente / manager general, y se transformó en presidente de Epic en 2004. Después dejó Sony para encabezar el Capitol Music Group de Universal.

«La razón (por la cual conseguimos contratar a AC/DC) fue la larga relación de Steve con Angus y la banda, y su confianza en el grupo», continúa. «El catálogo siempre fue y será poderoso. Pasa de generación en generación. Pusimos en valor todo el catálogo y también le hicimos un nuevo marketing, lo que fue increíblemente exitoso tanto para la banda como para Epic».



El catálogo. Dos palabras que en la jerga de la industria discográfica moderna se ha convertido en sinónimo de «la gallina de los huevos de oro».

The Wall Street Journal lo explicó claramente en 2002: «Si bien AC/DC grabará nueva música para Sony, el punto neurálgico de la relación son los derechos sobre un valioso catálogo de dieciséis de los dieciocho álbumes de la banda, que han sido editados desde mediados de los setenta por AOL Time Warner Inc's Warner Music Group. El acuerdo es un poco distinto al que firmaron previamente otras megaestrellas, como el que Aerosmith suscribió con Sony en 1991, más orientado a obtener ganancias de música nueva y que no incluye el material anterior».

«Contratar a AC/DC demuestra nuevamente que, en la industria musical de hoy, el pasado es tan importante como el futuro. Los grandes catálogos musicales no aparecen a la venta muy a menudo. Y cuando lo hacen, las compañías discográficas, ávidas por incrementar su participación en el mercado y en las ganancias, están dispuestas a pagar un precio alto por hits ya probados… Sony aprovechó una oportunidad inusual. Generalmente, las compañías discográficas poseen el catálogo de sus grupos de rock clásico más vendedores. Pero en una renegociación de su contrato con Warner Music, más de diez años atrás, AC/DC recuperó la propiedad de los masters de sus grabaciones, y desde entonces se los ha licenciado a Warner Music».

El controvertido Morris, mientras tanto, se convirtió en la cabeza de Sony Music en 2011. Para un hombre cuyo manejo de *Dirty Deeds* hizo mucho para convencer a los Young de abandonar Atlantic, es extraordinario que haya conseguido ponerlos de vuelta bajo su ala. Pero, tomando prestado uno de los títulos de las canciones del grupo, el dinero habla. Observando hacia atrás, a los años que realmente templaron a la banda (1975 a 1980), y contemplando a los Young en su momento más inspirado y creativo, Jerry Greenberg le atribuye al departamento de promoción de Atlantic el mérito de ser el héroe no reconocido de la historia de AC/DC. Un grupo de personas liderado por Michael Klenfner y Perry Cooper, que se cargaron a los australianos al hombro, aun cuando muchos de sus compañeros no entendían a la banda y la consideraban una molestia, porque no encajaba en los estrechos formatos radiales. Pero se guarda la última palabra para sí.

«Toda la compañía se encolumnó detrás de AC/DC», dice. «Pero te digo, que como presidente yo tuve que tomar la decisión cuando Michael Browning se sentó en mi escritorio y me dijo que necesitaba veinticinco mil dólares más para mantener a la banda de gira. Y yo le dije: "De acuerdo, los tienes", entonces pienso que yo también fui una de las personas más importantes en contribuir a su éxito. Realmente me siento parte de su éxito por haber traído a Mutt Lange, y haber hecho que esa unión tuviese lugar. Estoy orgulloso de

haber visto a AC/DC ir del maldito Whisky A Go-Go, a The Forum, y de allí a tocar en un estadio».

Por ser alguien que dice haberle dado mucho amor y haber firmado muchos cheques para AC/DC, no ha sido muy bien retribuido. Los Young, públicamente al menos, no dijeron nada sobre Greenberg. Pero, por si todavía no quedó claro, ese es el modo en que los hermanos se mueven.

11

AC/DC

«Thunderstruck» (1990)

En julio de 2012, una noticia extraordinaria generó titulares alrededor del mundo: un virus inutilizó las estaciones nucleares iraníes en Natanz y Fordow, haciendo que sus computadoras tocasen a todo volumen «Thunderstruck» de AC/DC.

Un científico nuclear de la Organización de Energía Atómica de Irán, que todavía se recuperaba de ataques de virus estadounidenses e israelíes como Stuxnet y Flame, envió un e-mail a la firma finlandesa de seguridad de informática, F-Secure, claramente desconcertado con respecto al curso de acción a seguir: «Le escribo para informarle que nuestro programa nuclear se ha visto nuevamente comprometido por el ataque de un nuevo gusano con programas (sic), que han desconectado nuestra red de automatización en Natanz y en otra instalación, Fordo (sic), cerca de Qom. De acuerdo con el e-mail que nuestros ciber-expertos le enviaron a nuestros equipos, se cree que fue utilizada una herramienta llamada Metasploit. Los hackers tuvieron acceso a nuestro VPN. La red automática y el hardware de Siemens fueron atacados y cerrados. Sé muy poco sobre estos ciberataques, al ser un científico y no un experto en computación. Hubo también cierta música que se tocó de manera aleatoria en las distintas computadoras durante la noche y con el volumen al máximo. Creo saber que era “Thunderstruck” de AC/DC».

Mikko Hyppönen, jefe de investigación en F-Secure, no pudo establecer la veracidad del e-mail, pero pudo confirmar que se envió desde dentro de la Organización de Energía Atómica de Irán, y que el nombre del remitente era el de un conocido científico.

Pronto, los e-mail a Hyppönen, se detuvieron por completo. El jefe de la Organización de Energía Atómica de Irán, Fereydoun Abbasi, aseguró que la historia era falsa, pero unos meses más tarde, un hacker llamado Unforsaken, que se autodescribió como «un gran fanático de AC/DC», asumió la responsabilidad en Reddit y dijo que el troyano de AC/DC fue «el momento más emocionante» de su carrera.

De todos modos, Hyppönen dijo que esto no era posible. «Lo que Unforsaken dice es: ¿cómo pude hacer esto y llenarlo de aquello? No es legítimo. Programar un troyano que toque AC/DC puede haber sido hecho por cualquiera. Introducir un troyano dentro de la Organización de Energía Atómica de Irán, especialmente dentro de casi todas sus máquinas, no puede ser hecho por cualquiera. Indicaría un grado de desarrollo muy grande en el ataque, que debería provenir de una fuente similar a la de los ataques con Stuxnet y Flame, por ende, los gobiernos de Estados Unidos e Israel. O bien, todo fue un fraude».



Cualquiera sea la verdad del asunto, pasar de un show en la noche de Año Nuevo de 1973 en el club nocturno Chequers de Sidney, a inutilizar potencialmente una planta nuclear iraní en 2012, revela una historia con un arco extraordinario. Así de lejos han llegado los Young. No existe una parte del mundo donde su música no haya sido escuchada, comprada, versionada, descargada, pirateada, convertida en ringtones o transformada en maliciosos virus de computadora.

Si un hacker solitario o el gobierno estadounidense junto con el israelí fue en verdad responsable por este acto de ciberterrorismo, eligieron bien: si vas a arruinar los *servers* de un miembro del «eje del mal», hazlo con «Thunderstruck». De todas sus contribuciones al rock testosterónico, es probablemente la canción más musculosa: una montaña de sonido que contradice lo menudo de los hombres que la interpretan. Su altura (o su carencia de) es uno de los más duraderos encantos de los Young. Una vez más, ¿cómo es que hombres tan pequeños generan un sonido tan grande?

«El punzante acorde de Si tocado por Malcolm, provee los cimientos para el pedal tonal del riff y le da a la canción su cualidad modal», dice Joe Matera. «Los acordes son simples pero tienen una fuerza que hay que reconocer. Reflejan a la perfección el título de la canción y el tópico que en ella se desarrolla».

«Me gusta su austeridad», dice Rob Riley. «El modo en que comienza con Angus y cuando llega Malcolm. Hace que se me paren los pelos de la nuca. Y después aparece Chris Slade, junto con el resto de la banda. ¡A la mierda! ¡Qué fantástico! Rockean como los mil demonios». Es algo notable por tratarse de la última canción en la que Brian Johnson suena como se debe y no como un gato estrangulado.

John Swan, el hombre que podría haber obtenido el trabajo de cantante de AC/DC en 1980, por esas ironías del destino fue contratado para hacer las voces en una versión del tema para un comercial de automóviles Holden. «No te miento», dice, «sentía la garganta como si hubiera estado haciendo gárgaras con putas navajas durante tres semanas. Es realmente un trabajo muy duro. Llevan la canción a un lugar donde para cualquiera es difícil igualarlos».



Antes que el fallecido productor de Bon Jovi y Aerosmith, Bruce Fairbairn lograra poner su nombre en *The Razors Edge* de AC/DC, buena parte del disco se había grabado en los Windmill Lane Studios de Irlanda, con George Young conduciendo las sesiones de grabación. (De hecho, en marzo de 2013 se reportó el hallazgo de una cinta conteniendo una versión de «Thunderstruck», que se ve que quedó olvidada en el estudio y que corría el riesgo de ser dañada por una renovación edilicia en el estudio).

Pero George tuvo que dejar la grabación por problemas familiares y la producción se trasladó a Vancouver, Canadá. Derek Shulman, a través de su relación de larga data con Bon Jovi, conectó a AC/DC con Fairbairn. «Me siento muy orgulloso de haber presentado a la banda con Bruce y que este produjera *The Razors Edge*», dice. «Para ser honesto, llevó un tiempo convencer a los Young que esta gente era de su tipo. De cualquier manera, me pone muy contento que una vez que se encontraran, las cosas funcionaran con fluidez».

¿Tenía el presentimiento de que esto tendría buenas consecuencias para la banda? «Al punto de saber que este disco iba a relanzar su carrera, sí. Tenía la sensación de que este sería un disco especial para los muchachos y me hizo feliz el haber podido trabajar con ellos para que así fuese».

Sin embargo, la experiencia no fue tan especial para Brian Johnson, ya que *The Razors Edge* fue el primer álbum de AC/DC en llevar el crédito Young/Young en todas las canciones. «Como dijo Rob, rockean como mil demonios», dice el ingeniero Mike Fraser. «Así es como AC/DC toca en el

estudio. Grabar a AC/DC puede llevar trabajo, pero no es un trabajo duro. Todo se trata de hacerlos sentir cómodos y estar listos para capturar el sonido cuando se disparan. Tienden a trabajar muy rápidamente en el estudio, así que como ingeniero es necesario estar preparado para cualquier cosa en cualquier momento». Un concepto muy alejado de las trabajosas y tortuosas sesiones que soportaron con Mutt Lange.

Pero los Young, aún con George tomando muchas de las decisiones, se abrieron camino hacia un punto de su carrera donde ellos, y no su compañía discográfica, managers o productores, eran los que tenían la última palabra. Hacen pocas sobregrabaciones, y sí muchas tomas individuales. Sin perder tiempo.

«La banda realmente no necesita un productor», dice Fraser. «Pero les gusta tener uno para estar seguros de que pueden lograr lo que haga falta. Menos es más. Hay dos guitarras, bajo y batería en sus grabaciones. No doblan ninguna de sus partes de guitarra y eso deja más espacio para la voz, sin tener que ponerla extra fuerte en la mezcla. También tocan sus instrumentos con mucha dinámica, en vez de confiar en lograr la dinámica en la mezcla. Esto es algo que hace que su sonido sea muy característico».

«Raramente hacen más de cuatro tomas, pero con cada una se siente esa intensidad que no para de construirse y finalmente, cuando obtienen la toma adecuada, es como un ataque de música, algo increíble. Tienen la habilidad de convocar esta agresión y furia, sin ser ni agresivos ni furiosos. Es como si tocaran enfrente de sesenta mil personas, pero del otro lado solo hay tres tipos que los miran». Ese efecto de estadio es obvio en «Thunderstruck». «“Thunderstruck” fue una de esas canciones que encuentran su forma muy fácilmente. El modo de tocar de Angus hace que esa canción se arme como ninguna otra. Recuerdo estar tan estimulado por la canción mientras la grababa, que del otro lado del vidrio sudábamos tanto como Angus».

«Es algo mágico. Es como algo que se va armando, casi como si se lo estuviera reteniendo, reteniendo, todo el tiempo, pero uno sabe que al final va a explotar. Te pone en marcha desde el comienzo, estimulado; te golpea hasta el frenesí. No explota muy pronto y toda la canción es esta construcción. Es una cosa formidable».

Ciertamente, la incursión *fingerpicking* de Angus (un minuto y medio antes de la llegada de Malcolm), aniquila la memorable introducción de «For Those About To Rock», y se ha convertido casi en su tema emblemático. «Para muchos guitarristas, la introducción de “Thunderstruck” representa para Angus lo mismo que “Eruption” significa para Eddie Van Halen», explica

Matera. «Ambos surgen de un ejercicio que se transforma en algo distintivo y en la pieza más representativa de cada músico. Esa introducción muestra la simplicidad en el trabajo de guitarra de Angus; sin embargo, como el yin y el yang, está subrayado por una dificultad. Lo que quiero decir es que durante los años en los que estuve enseñando guitarra, vi a muchos guitarristas que no lo tocaban del modo correcto. La gran mayoría, presume que se toca por completo con la mano izquierda, usando martilleos y ligados, como hace en algunas de sus performances, pero en el estudio, Angus lo hizo tocando cada nota individualmente, utilizando una técnica de fingerpicking alternativa, extremadamente refinada. Una vez más, aquí se pone de manifiesto la fuerza y la agilidad en la manera de tocar de Angus y también revela cómo algunos de los temás clásicos o riffs más queridos, son a menudo intrínsecamente simples».

«Thunderstruck» es también lo más cercano a un guiño hacia las Tierras Altas de Escocia en una canción de AC/DC desde «It’s A Long Way To The Top», o el lado B del simple «Jailbreak» de 1976, «Fling Thing». Sirvió como recordatorio de que esta banda australiana de rock básico, que ya había sido considerada acabada por algunos sectores que la creían agotada, sin ideas y con lo mejor por detrás, todavía era capaz de salir con algo absolutamente brillante, creativo y original.

Cualidades que David Mallet acentuó en un videoclip para la canción, uno de esos matrimonios perfectos de imagen y sonido, uno de esos que encapsulan lo que de poderoso tiene el rock cuando se hace bien. «Habían estado lejos», dice. «Habían estado fuera de la escena por algún tiempo. Pensé para mis adentros que tendrían que volver con una maravilla absoluta de alguna clase, y no me pareció que estuviera bien que retornaran con un video humorístico como el que habíamos hecho cuatro años atrás para “You Shook Me All Night Long”. Creí que tenían que volver y redefinir de qué se trataba el rock and roll en términos de video. Me pareció que teníamos que hacer el video que definiera el rock pesado de una vez y para siempre. Además de Queen y los Stones, AC/DC es la gran banda de rock de estadios, y probablemente sean los únicos que tienen diez o doce canciones que son himnos absolutos».

Terry Manning vincula la confiabilidad de AC/DC con la de una estrella de Hollywood de los años treinta y cuarenta: Gary Cooper. «Si miras a Cooper», dice, «tiene la misma expresión en su rostro todo el tiempo, siempre se lo ve estoico, se lo ve quieto. Pronuncia su libreto de un modo determinado. Pero siempre encaja en la trama, siempre funciona. Del mismo

modo en que Cooper puede actuar con tantas limitaciones y siempre cumplir con la película, con las escenas claves, con las líneas importantes cuando se las requiere, AC/DC puede quedarse donde se siente cómodo, justo en el ritmo que aman —y que inventaron, todo sea dicho—, y siempre surgir con algo poderoso, nuevo y relevante».

«Cuando puedes hacer eso, quiere decir que tienes un gran talento. Piénsalo: tienen una gran banda desde hace muchos años, y lo habían hecho todo, más que cualquier otro del rubro, cuando aparecieron con la introducción de guitarras para "Thunderstruck". ¿Cuántas bandas pueden hacer eso?».



No muchas. Y tampoco muchas bandas podrían despachar al batería que tocó en su canción más popular tan pronto después de grabarla y salir en una gira mundial para promocionarla («Thunderstruck» fue, por lejos, la descarga individual más popular de AC/DC cuando el catálogo se publicó en iTunes en noviembre de 2012). Y sin embargo eso es lo que Angus y Malcolm hicieron en 1993, informándole a Chris Slade, que se sumó a la banda en 1989 cuando Simon Wright se fue para tocar en Dio / echado por Malcolm (elige tu opción), que Phil Rudd quería volver, y que iban a hacer una audición y luego tomarían una decisión. Disgustado, Slade se fue y Rudd retornó a la banda en 1994.

El huesudo Slade, cuyo inusual armado escénico (con dos bombos al costado, a la altura de su cabeza) y sus performances energéticas, tanto en el video de David Mallet y en vivo en Donington en 1991, eran intrínsecamente parte del poder de la canción, le dijo al sitio web francés *Highway To AC/DC* en 2011: «No toqué ni un palillo por tres años». Utilizó ese período alejado de la música para retomar dibujo y escultura artística en la escuela de arte. Slade terminó formando una banda de covers de AC/DC: Chris Slade Steel Circle o CS/SC. Pero en 2015 regresó a AC/DC, ocupando el asiento del hombre que lo había reemplazado: Phil Rudd.

Mark Evans vio a AC/DC con Slade en Donington y no estaba muy contento con él: «Probablemente yo sea la peor persona para ver a AC/DC sin Phil en la batería por que eso es algo que tengo incrustado en mi cabeza. Yo me preguntaba: "¿Qué es esto?". Estuve a punto de decir que sonaban como una banda de covers, obvio que no, pero era como…». Y se apaga su voz. ¿Y qué hay de los bombos como si fueran gongs? «Hasta yo me sorprendí. Me

hubiera encantado estar en la reunión en que los mostró», se ríe. «"Tíralos a la mierda. ¿Dónde está la maldita batería? Tíralos a la mierda"».

Incluso Mike Fraser está de acuerdo: «Chris Slade es un gran tipo y un gran batería, pero creo que trata de imitar ese (sonido a lo Rudd) en lugar de hacerlo. Él fue un gran batería para ellos, de todos modos. Un gran sonido y un buen look». Tanta grandeza no le sirvió de mucho, hasta que las dificultades legales de Rudd le dieron otra oportunidad.

Para una banda que pensó que había logrado reunir a su mejor formación con la vuelta de Rudd, ha transcurrido cerca de un cuarto de siglo desde la edición de *The Razors Edge*, y AC/DC no ha escrito una canción que ni siquiera se acerque a la inventiva y el poder de «Thunderstruck». Y Slade fue una gran parte de eso. ¿Fue maltratado la primera vez? Podría decirse que sí pero a la banda le importa un comino lo que cualquiera pueda pensar.



¿Y qué pasa hoy con AC/DC?

Apenas transcurre una semana sin que haya un nuevo anuncio que comunique que hicieron otro acuerdo comercial, licenciando su logo a un nuevo producto, o prestando sus canciones para una nueva película de Hollywood o un juego en red. Queda absolutamente claro que las ideas se están acabando y es hora de cobrar por caja. Como The Rolling Stones, AC/DC en el siglo XXI es más una marca que una banda.

Aún con el arribo de *Rock Or Bust*, musicalmente no es mucho lo que sucede, y ha sido así durante décadas, aun cuando AC/DC siempre ha sido, supuestamente, algo que tiene que ver con la música. Hoy, realmente, ese no es el caso. Y no es porque no tengan ni el mismo machismo, ni el fuego en el estómago que tenían cuando eran jóvenes. No es una cuestión de edad. No tiene que ver con la enfermedad de Malcolm. El sonido es tan bueno como siempre. Pero las canciones no lo son.

«Creo que cuando eres joven, tiendes a ser un poco arrogante, y tienes como un radar que busca alguien con quien pelear», dice Fraser. «Durante todos estos años, los muchachos siempre intentaron mantener su sonido, pero siguieron desarrollándolo y madurándolo. Por ejemplo, en *Stiff Upper Lip*, buscaron una onda más cercana al blues que en discos anteriores». Pero ¿qué sentido tiene una «onda blues» si las canciones no tienen el nivel que solían tener y el cantante no llega a las notas?

Hoy AC/DC, en gran parte, está perpetuando una ficción. Otras bandas tienen un buen catálogo. Lo que hace de AC/DC algo más relevante, a la moda y más vital que cualquier otra banda que ha estado funcionando durante los últimos cuarenta años, es el hecho de que jovencitas hermosas que los hombres quieren poseer y que otras mujeres quieren imitar (modelos, estrellas pop, y similares), se fotografían luciendo sus camisetas de AC/DC con el perfecto logo de Gerard Huerta al frente, y esos bordes biselados en la tipografía todavía deletrean una palabra fundamental: rebelión. Pero es una mentira. El AC/DC de hoy se trata, fundamentalmente, de dinero.

En espíritu, también, algo parece faltar. Como Clinton Walker lo escribió tan pertinazmente en *Highway To Hell*: «La terrenalidad, el humor y la honestidad que (Scott) le aportaba a la banda, hoy es solamente un eco». Y lo escribió en 1994.

«Está bien», dice Mark Opitz sobre *Black Ice* de AC/DC. «Mike Fraser es muy bueno, pero ya no es fresco para mí del modo en que solía serlo. Pero eso lo dice alguien que estuvo allí escuchándolo veinticuatro horas al día, como cuando yo trabajaba con ellos. Y esa era la vibración de los setenta y los comienzos de los ochenta, donde era algo similar, no a la beatlemanía, sino al extremo puntiagudo de la revolución de aquellos días. La música ya no es más ese extremo puntiagudo. La revolución cultural tiene muchas caras: la tecnología, el deporte, la moda».

«Fui a ver a AC/DC la última vez que estuvieron en Melbourne, tan solo fui, compré un boleto común y chequeé cómo estaban, pero no tuve hormigueos en la espalda ni nada como eso, pero tampoco estaba muy al frente. Eso era lo opuesto a verlos tocando en los setenta, en el Bondi Lifesaver, con Angus haciendo el paso del pato sobre la barra del bar, sin camiseta, cortándose la pierna con un vaso de cerveza y un plomo vendándolo, todo eso mientras sigue haciendo el paso del pato en la barra y regresando al escenario, presidido por la sugestiva sonrisa de Bon. No había nada empresarial ni algo que se le pareciese. No había ninguna puesta escénica pensada. Tan solo era maldito rock and roll a toda máquina».

Esos días de Sidney quedaron tan atrás que podrían pertenecer a otro mundo. En la gira de *Black Ice*, AC/DC fue como un show de magia en Las Vegas, todo humo y espejos: un ejercicio ilusionista. Ese tipito con el uniforme del colegio y una Gibson SG colgado, tiene casi sesenta años. El viejo cantante de Geordie, todavía usa su gorra, pero las panzas de cerveza dejaron de verse bien en camisetas negras hace ya mucho, y reemplazó las camisetas por grandes camisas sin mangas. Los otros tres todavía conservan

casi todo su pelo, pero tocan tan atrás en el escenario tan grande que hay que entrecerrar los ojos para darse cuenta que son más viejos que tu padre.

Las puestas son más grandes, las multitudes son más grandes. Pero también la fantasía es más grande. Los fanáticos que compran los boletos para sus shows, están comprando una versión remasterizada y comercializada por Sony de su «*no bullshit*». Esta banda, que por tanto tiempo se resistió a editar un álbum de grandes éxitos, ¿se transformó en una glorificada máquina de karaoke? ¿AC/DC se transformó en «El AC/DC Show», como una de las bandas tributo de Jerry Greenberg? Tal vez.

Pero el amor y el afecto aún están allí porque los Young continúan siendo una fuerza musical única, incluso cuando toquen las mismas viejas canciones, o las remastericen una y otra vez. Con la edad, el talento no disminuye aun cuando la creatividad tenga por costumbre disminuir. Tan solo necesita un nuevo público que la aprecie.

Tony Platt estuvo trabajando recientemente en un set de vinilos de la banda para el mercado británico y estaba golpeado por el poderío de los primeros discos de AC/DC: «Era algo obvio en esos primeros discos que el material crudo estaba muy bien. La energía es simplemente fenomenal y todo el tiempo amenaza con hacer saltar la púa de los discos. Hay cositas en las que son particularmente buenos. El modo en que Malcolm y Angus tocan acordes al unísono, pero en diferentes posiciones. Entonces, en vez de sonar como una guitarra doblada, suenan como una sola guitarra muy grande. La familia Young es gente muy musical y tienen una actitud buena, abierta y saludable hacia la música. No complican las cosas innecesariamente».

Esa guitarra única, muy grande, ha cambiado la música y ha cambiado también la vida de muchos. Aunque George, Angus y Malcolm no hayan vuelto a componer obras maestras como «Evie», «It’s A Long Way To The Top» y «Back In Black», son muy pocos los músicos, incluidos los mejores entre los mejores, que alcanzan a escribir una obra maestra durante su vida. Los Young han creado un par de docenas, si no más. Por eso, van a perdurar, se les perdonará algún defecto de carácter y tienen más derecho que nadie a que se sea tolerante con ellos. Sea lo que fuere que hacen, cualquiera sea la magia que conjuren, está funcionando.

O como dice Rob Riley en su inimitable estilo: «Ningún imbécil puede arrebatarles eso».

DRAMATIS PERSONAE

«Who Made Who»

TED ALBERT: Fundador de Albert Productions (Alberts) y productor de The Easybeats. Murió en 1990.

BILLY ALTMAN: Crítico de rock de la revista Rolling Stone.

JOE ANTHONY: Disc-jockey de la estación de radio KMAC/KISS de San Francisco. Murió en 1992.

ROB BAILEY: Bajista de AC/DC.

DICK BARNATT: Fotógrafo de AC/DC.

JIMMY BARNES: Cantante de Fraternity y Cold Chisel. Solista. Hermano de John Swan.

STEVE BARNETT: Co-manager (junto con Stewart Young) de AC/DC.

BILL BARTLETT: Disc-jockey de la estación de radio WPDQ/WAIV de Jacksonville.

TONY BERARDINI: Disc-jockey de la estación de radio KTIM de San Rafael, y de WBCN de Boston.

JAKE BERRY: Manager de producción de AC/DC.

JOE BONOMO: Biógrafo de AC/DC.

ANTHONY BOZZA: Biógrafo de AC/DC.

HOLGER BROCKMANN: Disc-jockey de la estación de radio 2JJ de Sidney.

CORAL BROWNING: Hermana de Michael Browning. Jefa de prensa de AC/DC.

MICHAEL BROWNING: Manager y co-manager (con Cedric Kushner) de AC/DC.

CLIVE CALDER: Co-manager (con Ralph Simon) de Mutt Lange.

PHIL CARSON: Presidente de Atlantic Records (Reino Unido). Bajista ocasional de Led Zeppelin y AC/DC.

KEN CASEY: Cantante y bajista de Dropkick Murphys.

PERRY COOPER: Empleado del departamento de promoción en Atlantic Records. Murió en 2005.

TONY CURRENTI: Baterista de sesión de AC/DC y Stevie Wright.

MARK DEARNLEY: Ingeniero de AC/DC.

JIM DELEHANT: Ejecutivo de A&R en Atlantic Records.

BARRY DIAMENT: Ingeniero de mastering de AC/DC.

GEORG DOLIVO: Cantante y guitarrista de Rhino Bucket.

JIMMY DOUGLASS: Ingeniero de AC/DC.

PAUL DRAME: Director de film de AC/DC.

SIDNEY DRASHIN: Promotor de conciertos de AC/DC.

MIKE DURANT: Piloto de helicóptero para la división de Operaciones Especiales del Ejército de Estados Unidos. Héroe de guerra.

ROBERT ELLIS: Fotógrafo de AC/DC.

MURRAY ENGLEHEART: Biógrafo de AC/DC.

AHMET ERTEGÜN: Co-fundador (con Herb Abramson) de Atlantic Records. Murió en 2006.

NESUHI ERTEGÜN: Ejecutivo y productor en Atlantic Records. Hermano de Ahmet. Murió en 1989.

DAVE EVANS: Cantante de AC/DC.

MARK EVANS: Bajista de AC/DC.

BRUCE FAIRBAIRN: Productor de AC/DC. Murió en 1999.

BERNARD FANNING: Cantante de Powerfinger.

SNOWY FLEET: Baterista de The Easybeats.

KIM FOWLEY: Productor de The Runaways y The Clingers. Murió en 2015.

MIKE FRASER: Ingeniero y co-productor (con Rick Rubin) de AC/DC.

ALLAN FRYER: Cantante de Heaven.

MARK GABLE: Cantante y guitarrista de The Choirboys.

TIM GAZE: Guitarrista de Stevie Wright.

ASHLEY GILBERTSON: Fotógrafo de guerra.

CHRIS GILBEY: Vicepresidente de A&R de Alberts.

DAVID GLEW: Manager general de Atlantic Records. Presidente de Epic Records.

GLENN GOLDSMITH: Biógrafo de Stevie Wright.

ALVIN HANDWERKER: Contador y manager de AC/DC.

ROBERT HILBURN: Crítico de rock de Los Angeles Times.

SAM HORSBURGH: Sobrino de los Young. Hijo de su hermana, Margaret Young. Manager de A&R de Alberts.

GERARD HUERTA: Diseñador del logo de AC/DC.

MICHAEL HUTCHENCE: Cantante de INXS. Murió en 1997.

PHIL JAMIESON: Cantante de Grinspoon.

IAN JEFFERY: Manager de gira y manager de AC/DC.

GLYN JOHNS: Productor de The Easybeats

BRIAN JOHNSON: Cantante de AC/DC.

JOHN KALODNER: Ejecutivo de A&R en Atlantic Records.

MICHAEL KLENFNER: Ejecutivo de promoción y marketing en Atlantic Records. Murió en 2009.

PAUL KOSSOFF: Guitarrista de Free y Back Street Crawler. Murió en 1976.

EDDIE KRAMER: Ingeniero de Led Zeppelin y Jimi Hendrix. Productor de Kiss.

DAVID KREBS: Co-manager (con Steve Leber) de AC/DC.

CEDRIC KUSHNER: Co-manager (con Michael Browning) de AC/DC. Promotor de conciertos de AC/DC. Murió en 2015.

MUTT LANGE: Productor de AC/DC.

LARRY LARSTEAD: Director de film de AC/DC.

STEVE LEBER: Co-manager (con David Krebs) de AC/DC.

STEVE LEEDS: Ejecutivo de promoción en Atlantic Records.

JUDY LIBOW: Ejecutiva de promoción en Atlantic Records.

VINCE LOVEGROVE: Cantante de The Valentines y amigo de Bon Scott. Murió en 2012.

DAVID MALLET: Director de film y concierto de AC/DC.

TERRY MANNING: Co-propietario de Compass Point Studios. Ingeniero de Led Zeppelin y ZZ Top.

NICK MARIA: Ejecutivo de ventas en Atlantic Records.

SUSAN MASINO: Biógrafa de AC/DC.

CHRIS MASUAK: Guitarrista de Radio Birdman.

JOE MATERA: Guitarrista de rock y periodista especializado en guitarras.

MARIO MEDIOUS: Ejecutivo de promoción en Atlantic Records.

MOLLY MELDRUM: Conductor del programa australiano de televisión Countdown.

PETER MENSCH: Manager de AC/DC.

DOUG MORRIS: Presidente de Atlantic Records. CEO/Chairman de Sony Music.

PHILIP MORRIS: Fotógrafo de AC/DC.

ANTHONY O'GRADY: Periodista de rock y amigo de Bon Scott.

JOEL O'KEEFFE: Cantante y guitarrista de Airbourne.

MARK OPITZ: Ingeniero de AC/DC.

JACK ORBIN: Promotor de conciertos de AC/DC

JOE PERRY: Guitarrista de Aerosmith.

TONY PLATT: Ingeniero y co-productor (con Angus y Malcolm Young) de AC/DC.

MARK POPE: Promotor de conciertos y manager de Jimmy Barnes.

STUART PRAGER: Abogado de AC/DC.

JOHN PROUD: Baterista de sesión de AC/DC, Marcus Hook Roll Band y Stevie Wright.

FIFA RICCOBONO: Asistente del manager profesional, manager de sello, manager de A&R, manager general, CEO y finalmente directora ejecutiva de Alberts. Amiga de los Young.

ROB RILEY: Guitarrista de Rose Tattoo.

LOU RONEY: Disc-jockey de la estación de radio KMAC/KISS de San Antonio, Texas.

PHIL RUDD: Baterista de AC/DC.

BON SCOTT: Cantante de AC/DC. Murió en 1980.

ISA SCOTT: Madre de Bon Scott. Murió en 2011.

DEREK SHULMAN: Cantante de Gentle Giant. Presidente de Atco Records.

RALPH SIMON: Co-manager (con Clive Calder) de Mutt Lange.

RAY SINGER: Productor de The Easybeats.

CHRIS SLADE: Batería de AC/DC.

TERRY SLESSER: Cantante de Back Street Crawler. Amigo y compañero de banda de Paul Kossoff.

MATT SORUM: Batería de Guns N' Roses, The Cult y Velvet Revolver.

PHIL SUTCLIFFE: Biógrafo de AC/DC.

JOHN SWAN: Cantante de Fraternity. Solista. Hermano de Jimmy Barnes. Amigo de Bon Scott y de los Young.

JOHN TAIT: Biógrafo de The Easybeats.

SHEL TALMY: Productor de The Easybeats.

LISA TANNER: Fotógrafa de AC/DC.

DENIZ TEK: Guitarrista de Radio Birdman.

DOUG THALER: Promotor de conciertos de AC/DC.

BILLY THORPE: Cantante y guitarrista de Billy Thorpe and the Aztecs. Solista. Murió en 2007.

STEVEN TYLER: Cantante de Aerosmith.

RONNIE VAN ZANT: Guitarrista de Lynyrd Skynyrd. Murió en 1977.

HARRY VANDA: Guitarrista de The Easybeats. Co-productor (con George Young) de AC/DC, Stevie Wright y Rose Tattoo.

MIKE VAUGHAN: Manager de The Easybeats.

CLINTON WALKER: Biógrafo de Bon Scott.

MICK WALL: Biógrafo de AC/DC.

JOHN WHEELER: Cantante, guitarrista y violinista de Hayseed Dixie.

CLIFF WILLIAMS: Bajista de AC/DC.

STEVIE WRIGHT: Cantante de The Easybeats. Solista.

LARRY YASGAR: Ejecutivo de simples en Atlantic Records.

ALEX YOUNG: Bajista y vocalista de Grapefruit. Saxofonista de sesión de Marcus Hook Roll Band. Hermanos de los Young. Murió en 1997.

ANGUS YOUNG: Guitarrista líder de AC/DC.

GEORGE YOUNG: Guitarrista rítmico de The Easybeats. Bajista de sesión, batería y percusionista de AC/DC. Co-productor (con Harry Vanda) de AC/DC, Stevie Wright y Rose Tattoo. Productor de Stiff Upper Lip de AC/DC.

MALCOLM YOUNG: Guitarrista rítmico de AC/DC. Se retiró por demencia en 2014.

MARGARET YOUNG: Hermana de los Young.

STEVIE YOUNG: Guitarrista de Starfighters y AC/DC. Sobrino de los Young.

STEWART YOUNG: Co-manager (con Steve Barnett) de AC/DC.

MADAWUY YUNUPINGU: Cantante de Yothu Yindi, australiano del año en 1992. Murió en 2013.

AGRADECIMIENTOS

«For Those About To Rock (We Salute You)»

Este libro no hubiera sido posible sin la ayuda, el apoyo, la amistad, el aliento, la generosidad, los contactos, los recuerdos y, las valiosas perspectivas de las siguientes personas: Rob Riley, Holger Brockmann, Marianne Brockmann, Mark Opitz, Terry Manning, John Swan, Mark Gable, Suzi Dhnaram, Luke Wallis, Stevie Wright, Mark Evans, Chris Gilbey, Ian Jeffery, Tony Currenti, Michael Browning, Greg Stock, Mandawuy Yunupingu, Gerard Huerta, Tom Huerta, Mike Fraser, Bertrand Blier, Rusty Hopkinson, Marc Dwyer, Tony Platt, Allan Fryer, Georg Dolivo, Glenn Goldsmith, Kim Fowley, Joe Matera, Dave Evans, Jack Orbin, Philip Morris, Tom Weschler, Daniel Boud, the estate of Chuck Pulin, Leo Gozbekian, Ray Singer, John Perry, Billy Altman, David Mallet, Terry Slesser, Erin McGuirk, Robert Alford, Ashley Gilbertson, Barry Diament, Chris Keeble, Kerry-Jayne Ryan, Jessica Sartini, Wally Kempton, Chris Bastic, Sidney Drashin, Mark Pope, Doug Thaler, Catherine Milne, Deniz Tek, John Proud, Anthony O'Grady, Phil Jamieson, Mike Rudd, Snowy Fleet, Bill Bartlett, Oliver Fowler, John Wheeler, Stewart Young, David Krebs, Jake Berry, David W. Larkin, Darren Ashton, Mikko Hyppönen, Derek Shulman, Alan James, Jerry Greenberg, Robert Hilburn, Matt Sorum, Steve Leber, Phil Carson, Sandra Jackson, Tim Gaze, Joel O'Keeffe, Luke Causby, David Thoener, Jimmy Douglass, Mario Medious, Jon O'Rourke, Nick Maria, Larry Yasgar, Jim Delehant, Judy Libow, Steve Leeds, Carol Klenfner, Tony Berardini, David Glew, Ann Glew, Lisa Tanner, Dick Barnatt, Stevie Young, Tristin Norwell, Michael Marley, Cedric Kushner, Ken Casey, Holly Lovegrove, Ryan Johnson, Paul La Rosa, Jordanka Kuzmanov, Chris Masuak, Airlie Lawson, Scott Miller, Glyn Johns, Shel Talmy, Scott McRae, Alison

Urquhart, Anne Reilly, Nerrilee Weir, Nikki Christer, Lucy Inglis, Brett Osmond, Annabel Adair, Frances Paterson, Vanessa Radnidge, Bernard Fanning, Tom Donald, Chris Bruce, Andrew Logan, Renée Cooper, Larry Larstead, Robert Pfeiffer, Shaun Harwood, Michael Hohnen, Patsy Hohnen, Mike Knight, Alan Bailey, Robert Yves, Phil Lageat, Nate Althoff, Colin Nichol, Ken Evans, Larry LeBlanc, Philip Gomes, Rosemary Hanly, Fred Fink y Jan Blum.

También agradezco especialmente a los autores que escribieron sus propios libros sobre la música de los Young antes que yo, sobre todo a Clinton Walker, Murray Engleheart, Joe Bonomo, John Tait y Mick Wall (más su pequeño ejército de investigadores pagos), y a Mike Durant por el permiso para poder reproducir un amplio extracto de su libro, *In The Company Of Heroes*.

Y por último, hurra a The Easybeats, Billy Thorpe, AC/DC, Stevie Wright, Rose Tattoo y Airbourne por darle al mundo el mejor rock australiano. Nunca va a morir. Nunca morirá.

Para esta edición, a Ignacio Iraola y Sergio Marchi.

BIBLIOGRAFÍA

«Ride on»

LIBROS

AC/DC: Hell Ain't A Bad Place To Be, Mick Wall, Orion Books, London, 2012

AC/DC, High-Voltage Rock 'N' Roll: The Ultimate Illustrated History, Phil Sutcliffe, Voyageur Press, Minneapolis, 2010

AC/DC, Maximum Rock & Roll: The Ultimate Story Of The World's Greatest Rock Band, Murray Engleheart with Arnaud Durieux, HarperCollins, Sydney, 2006

Appetite For Destruction: The Days Of Guns N' Roses, Danny Sugerman, St Martin's Press, New York, 1992

Dirty Deeds: My Life Inside And Outside Of AC/DC, Mark Evans, Allen & Unwin, Sydney, 2011

Get Your Jumbo Jet Out Of My Airport: Random Notes For AC/DC Obsessives, Howard Johnson, The Black Book Company, Pewsey, 1999

Hard Road: The Life And Times Of Stevie Wright, Glenn Goldsmith con Stevie Wright, Random House, Sydney, 2004

Highway To Hell, Joe Bonomo, Continuum Books, New York, 2010

Highway To Hell: The Life And Times Of AC/DC Legend Bon Scott, Clinton Walker, Pan Macmillan, Sydney, 1994

Hot Stuff: Disco And The Remaking of American Culture, Alice Echols, W. W. Norton & Company, New York, 2010

House Of Hits: The Great Untold Story Of Australia's First Family Of Music, Jane Albert, Hardie Grant Books, Melbourne, 2010

In The Company Of Heroes, Michael J. Durant con Steven Hartov, Putnam, New York, 2003

Jimmy Barnes, Too Much Ain't Enough: The Authorised Biography, Toby Creswell, Random House, Sydney, 1993

Let There Be Rock: The Story Of AC/DC, Susan Masino, Omnibus Press, New York, 2006

Louder Than Hell: The Defi nitive Oral History Of Metal, Jon Wiederhorn y Katherine Turman, HarperCollins, New York, 2013

Sophisto-Punk: The Story Of Mark Opitz & Oz Rock, Mark Opitz (como se lo contó a Luke Wallis y Jeff Jenkins), Random House, Sydney, 2012

The Encyclopedia Of Record Producers: An Indispensable Guide To The Most Important Record Producers In History, Eric Olsen, Paul Verna y Carlo Wolff (editores), Daniel J. Levitin (colaborador), Billboard Books, New York, 1999

The Forever War, Dexter Filkins, Knopf, New York, 2008

The Soul Of It All: My Music, My Life, Michael Bolton, Center Street, New York, 2013

The 10 Rules Of Rock And Roll: Collected Music Writings/2005–09, Robert Forster, Black Inc. Books, Melbourne, 2009

Vanda & Young: Inside Australia's Hit Factory, John Tait, University of New South Wales Press, Sydney, 2010

Why AC/DC Matters, Anthony Bozza, HarperCollins, New York, 2009

DVD/TV

AC/DC, Back In Black: Classic Albums Under Review, Umbrella Entertainment, Melbourne, 2008

AC/DC, Highway To Hell: Classic Albums Under Review, Umbrella Entertainment, Melbourne, 2009

VH1's Ultimate Albums: Back In Black, AC/DC, Viacom International, New York, 2003

CARTAS / GACETILLAS DE PRENSA / OTROS DOCUMENTOS

«AC/DC», Gacetilla de prensa de Albert Productions, Sydney, 1974

«AC/DC: *High Voltage*», Gacetilla de prensa de Atco Records, New York, 1976

«AC/DC: *Let There Be Rock*», Gacetilla de prensa de Atlantic Records, New York, 1977

«Carta de Atlantic Records a Bill Bartlett, Perry Cooper», New York, 1979

Leidseplein Presse B.V. carta a la Comisión de Marcas de Estados Unidos, «Declaration In Support Of Substitute Specimens», Stuart Prager, New York, 2004

NOTAS EN LOS DISCOS

Bonfire, Murray Engleheart, East West Records, New York, 1997

'74 Jailbreak, Murray Engleheart, Epic Records, New York, 2003

DIARIOS Y REVISTAS

«AC/DC's Angus Young Discusses Bon Scott And The *Bonfire* Box Set», Tom Beaujour, *Guitar World*, New York, 1998

«AC/DC Celebrate Their Quarter Century», Sylvie Simmons, *MOJO*, London, 2000 «AC/DC Fired Up Over Treatment In Media», Kerry Wakefield, *The Age*, Melbourne, 1981

«AC/DC, Hammersmith Odeon: Concert Review», Clive Bennett, *The Times*, London, 1976

«AC/DC's iTunes Debut Sells 48 000 Digital Albums, 696 000 Songs», Keith Caulfield, *Billboard*, New York, 2012

«AC/DC: Like Comfy Old Shoes That Fit All Feet», Tomi Ervamaa, *Helsingin Sanomat*, Helsinki, 2006

«AC/DC Salvo Levels Sin City», David Lewis, *Sounds*, London, 1978

«AC/DC Shrug Off A Death And Rock On», David Fricke, *Rolling Stone*, New York, 1980

«AC/DC: The Dirtiest Story Ever Told», Phil Sutcliffe, *Sounds*, London, 1976

«Air Raid», Joe Nick Patoski, *Texas Monthly*, Austin, 1978

«A New Rock Star: Proof Of Australia's Oldest Creatures», Simon Benson, *The Daily Telegraph*, Sydney, 1998

«Artists Discover AOR Fickle», Ed Harrison, *Billboard*, New York, 1981

«Atlantic Country: After Some Rough Starts, The Label Goes To Town Big Time In Music City», Chet Flippo, *Billboard*, New York, 1998

«Bands Declare A Truce For Tribute», Patrick Donovan, *The Age*, Melbourne, 2004

«*Back In Black*: The Lyrical Debate», Malcolm Dome, *Classic Rock*, London, 2005

«Court Battle Over Release Of AC/DC Film», John Sippel, *Billboard*, New York, 1981

«Dickensian Conditions In Northern Territory Prisons», Australian Associated Press, *The Australian*, Sydney, 2011

«For Whom The Bells Toll», Geoff Barton and Jens Jam Rasmussen, *Classic Rock*, London, 2005

«Great White Sharks Love AC/DC», Nigel Austin, *Herald Sun*, Melbourne, 2011

«Hells Bell», Philip Wilding, *Classic Rock*, London, 2000

«High Voltage», Vince Lovegrove, *The Australian*, Sydney, 2006

«*High Voltage*: Album Review», Billy Altman, *Rolling Stone*, New York, 1976

«In the Family», Andrew Heathcote, *BRW*, Sydney, 2013

«*Iron Man 2*» Shoots To Thrill With AC/DC, Geoff Boucher, *The Los Angeles Times*, Los Angeles, 2010

«Kiss, Kiss, Bang, Bang, At Fairgrounds Concert», John Finley, *The Courier-Journal*, Louisville, 1977

«Let There Be Rock: AC/DC @ The Dillo», Marky Billson, *The Austin Chronicle*, Austin, 2008

«Malcolm And Angus Young: Interview», Dave Ling, *Classic Rock*, London, 2003

«Marcus Hook Roll Band, "Natural Man": Single Review», Martin Cerf, *Phonograph Record Magazine*, Los Angeles, 1973

«Pop Maven Horn Shows Staying Power As One Of The Industry's Top Producers», Ben Cromer, *Billboard*, New York, 1998

«Sony's Newest Boy Band, AC/DC, Took Stage In 1970s», Jennifer Ordonez, *The Wall Street Journal*, New York, 2002

«The Biggest Tax Haven You've Never Heard Of: Holland», Martin Van Geest, *The International Correspondent*, Amsterdam, 2011

«The Devil You Say? No Way. AC/DC's Message: Rebellion, Not Satan Worship», Robert Hilburn, *The Los Angeles Times*, Los Angeles, 1985

«The Dirtiest Group In Town», uncredited, *Record Mirror*, London, 1976

«The Hits and The Missus», Krissi Murison, *The Sunday Times*, London, 2013

«The Punks Are Out Of Style», Tony Kiss, *The Times-News*, Kingsport, 1978

«The Wild Young Man», Bernard McGovern, *The Daily Express*, London, 1976

«The Young Guns», Jessica Gardner, *BRW*, Sydney, 2011

«*Thunderstruck*: Film Review», Russell Edwards, *Variety*, Los Angeles, 2004

«Top 50 Australian Guitarists Of All Time», Peter Hodgson, Andrew P. Street and Craig White (contributors), *Australian Guitar*, Sydney, 2012

INVESTIGACIONES Y TESIS

«Early Myriapodous Arthropods From Australia: *Maldybulakia* From The Devonian Of New South Wales», Gregory D. Edgecombe, *Records Of The Australian Museum*, Sydney, 1998

An Exploratory Study Of The Effects Of Radio Airplay And Advertising On Record Sales, Peter Mensch, unpublished MA thesis, Chicago, 1977

GUIONES

Stevie: The Life And Music Of Stevie Wright And The Easybeats, Scott McRae and Ann Petrou, Sydney, 2012

SITIOS WEB

acdc.com

ac-dc.net

acdc-archives.fr

acdc-bootlegs.com

acdczone.com

albumlinernotes.com

allmusic.com

billboard.com

celebrityaccess.com

classicsdujour.com

discogs.com

45cat.com

forbes.com

f-secure.com

gawker.com

grammy.com

highwaytoacdc.com

johnkalodner.com

metallian.com

milesago.com

mtv.com

muttlange.com

nyeandcompany.com

packagingeurope.com

reddit.com

riaa.com

robert-palmer.over-blog.com

song-database.com

tsdr.uspto.gov

youtube.com

DISCOGRAFÍA

«High Voltage»

1

«Good Times»[72]

Compuesto por Harry Vanda & George Young

Producido por Glyn Johns

The Easybeats, Vigil[73], Parlophone / United Artists Records (1968)

2

«Evie»

Compuesto por Harry Vanda & George Young

Producido por Harry Vanda & George Young

Stevie Wright, Hard Road, Albert Productions / Atco Records (1974)

3

«It's A Long Way To The Top (If Youn Wanna Rock 'N' Roll)»

Compuesto por Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott

Producido por Harry Vanda & George Young AC/DC, TNT, Albert Productions (1975)[74]

4

«Jailbreak»

Compuesto por Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott

Producido por Harry Vanda & George Young

AC/DC, Dirty Deeds Done Dirt Cheap, Albert Productions (1975)[75]

5

«Let There Be Rock»

Compuesto por Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott

Producido por Harry Vanda & George Young

AC/DC, Let There Be Rock, Albert Productions / Atlantic Records (1977)

6

«Riff Raff»

Compuesto por Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott

Producido por Harry Vanda & George Young

AC/DC, Powerage, Albert Productions / Atlantic Records (1978)

7

«Highway To Hell»

Compuesto por Angus Young, Malcolm Young & Bon Scott

Producido por Robert John «Mutt» Lange

AC/DC, Highway To Hell, Albert Productions / Atlantic Records (1979)

8

«Back In Black»

Compuesto por Angus Young, Malcolm Young & Brian Johnson

Producido por Robert John «Mutt» Lange

AC/DC, Back In Black, Albert Productions / Atlantic Records (1980)

9

«You Shook Me All Night Long»

Compuesto por Angus Young, Malcolm Young & Brian Johnson

Producido por Robert John «Mutt» Lange

AC/DC, Back In Black, Albert Productions / Atlantic Records (1980)

10

«Hells Bells»

Compuesta por Angus Young, Malcolm Young & Brian Johnson

Producido por Robert John «Mutt» Lange

AC/DC, Back In Black, Albert Productions / Atlantic Records (1980)

11

«Thunderstruck»

Compuesta por Angus Young & Malcolm Young

Producido por Burce Fairbairn

AC/DC, The Razors Edge, Albert Productions / Atco Records (1990)

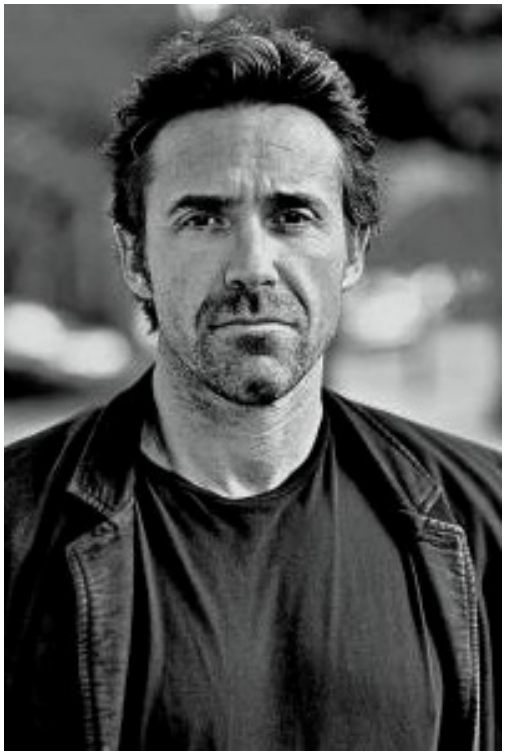
APÉNDICE

«What Do You Do For Money Honey»

Bienes y servicios registrados bajo la marca AC/DC y su logo para las categorías internacionales 016, 025 y 026 por Leidseplein Presse B.V. en 2003 y 2004 en la Oficina de Patentes y Marcas de Estados Unidos. Números de serie: 75982466, 75077335. Números de Registro: 2721830, 2840444.

«Libros e impresos de enseñanza y manuales didácticos en el campo del entretenimiento; papel carta; revistas de interés general y entretenimiento; calendarios; fotografías con y sin paspartú; juegos y cartas comerciales; mapas de ruta; caricaturas impresas en papel y en cartón; postales vacías o con fotos; fichas; bloc de notas; tarjetas de salutación; libros para colorear para niños y adultos; pegatinas en relieve; pegatinas adhesivas; álbumes de fotografía; libretas; bolígrafos; lápices; folios y carpetas para documentación; encuadernadores; abrecartas; clip sujetapapeles; banderines de papel y montados en palos; diarios, pizarras; carátulas; señaladores; carteleras; pizarras digitales borrables; portalápices y portalapiceras; sostenedores de papel; guarda clips; pisapapeles; servilletas y toallas de papel; pósters; papel de escribir y artículos de papelería; papel de dibujo; papel para envolver regalos; papel luminoso; papel pautado; stickers; pegatinas; banderas de papel; calcomanías y tiras de calcomanías de parabrisas; calcomanías de colección con hojas de visualización; pegatinas y tiras; bolas de nieve de plástico llenas con agua; memo pads; almohadillas; gomas de borrar no eléctricas; borradores eléctricos; organizador de escritorio; conjuntos de escritorio; libros de litografía a color; libros de tarjetas postales; tarjetas holográficas comerciales y de salutación; cartucheras; sacapuntas; juegos de papel de envoltura de regalo; cajas decorativas de regalo; libros de historietas;

marcadores; reviposters; post-it: señalización de papel para fiestas; letreros; almohadillas para sellos; sellos de goma con ilustración; chequeras y libros de autógrafos; distribuidores de cinta adhesiva para papelería o uso doméstico; cajas de almacenaje de cartón corrugado y cajas de cartón corrugado para armario; papel glacé metalizado, cinturones; corbatas; tiradores; bandanas; sandalias de playa; albornoces; pijamas para bebés y niños pequeños; camisones, pijamas y ropa informal; pareos de playa; conjuntos de pañales; ropas para niños pequeños; equipos de gimnasia; conjuntos de indumentaria infantil; calcetines; vestidos cortos; monos; pulseras; ropa interior masculina; chombas; pantalones cortos; mallas; chaquetas; uniformes para árbitros; uniformes para equipos deportivos; suéteres; parkas; suéters de cuello alto; guantes; ropa interior; suéters; moños; pasamontañas y bufandas; orejeras; cubreorejas y vinchas; medias; ropa para la lluvia, a saber: ponchos para la lluvia y chaquetas; calzado, a saber: zapatos, botas y zapatillas; tangas y bikinis; pilotos; sombreros; gorras; viseras; delantales; enteros de ski; calzado de lona; bragas; chaquetas rompevientos; ropa de disfraz; máscaras; *blazers*; zoquetes; pantalones vaqueros; *maillots*; vestimenta de gimnasia y deporte, a saber: shorts, chaquetas, pantalones, camisas; ropa para hombres, mujeres y niños, a saber: mallas, trajes de baño, traje de baño cubiertos, sacos, vestidos, batas, camisas, camisetas, suéters, blusas, camisones, calcetines, pantalones, overoles, chalecos; hebillas de cinturón de metales no preciosos; y parches para la ropa».



JESSE FINK nacido en Londres 1973, es un autor británico-australiano. Se educó en escuelas en Sydney, Australia. Asistió a la Universidad de Tecnología, especializándose en periodismo.

Notas

[1] (N. del T.): Svengali en el original. Svengali es un nombre propio que corresponde a un personaje de ficción de la novela de George du Maurier, *Trilby*. Generalmente, Svengali se utiliza para definir a un personaje manipulador, en el buen o mal sentido. En el caso de AC/DC, George ha sido una influencia benéfica. <<

[2] (N. del T.): Steve Cropper fue parte de Booker T & the M. G's, que además de ser una de las mejores bandas de acompañamiento en soul y en rhythm & blues en general, alcanzó un número uno con el clásico instrumental «Green Onions» en 1962. <<

[3] (N. del T.): John Falstaff fue un personaje creado por William Shakespeare para sus obras *Enrique IV* y *Las alegres comadres de Windsor*. Se trata de un personaje alegre, sin demasiados escrúpulos y manipulador. <<

[4] (N. del T.): Gorbal es un barrio de clase obrera situado en Glasgow, de donde los Young son oriundos. <<

[5] (N. del T.): Se refiere al thrash metal, corriente musical cuyos exponente más conocidos son Metallica y Megadeth. <<

[6] (N. del T.): A&R: Artistas y Repertorio. Es la sección de una compañía discográfica que más en contacto está con el artista, supervisando el producto que generan. En otros países se les da la etiqueta en inglés: *Label Manager*. <<

[7] (N. del T.): Hagiografía: obra referida a la vida de los santos. <<

[8] (N. del T.): ¿Por qué es importante AC/DC? <<

[9] (N. del T.): Nombre coloquial con el que se conoce a AC/DC en Australia. <<

[10] (N. del T.): Conocido como Sydney’s Finger Wharf. <<

[11] (N. del T.): *Stewed tea* en el original. Se dice del té que se prepara con agua sin hervir. En Inglaterra hacen el té con agua en ebullición, y el que se hace más lentamente con agua un poco más fría es denominado *stewed tea*. Como se lo deja más tiempo, tiene un sabor más amargo y no a todos agrada. Pero *stewed* también es una palabra *slang* que significa «borracho». Teniendo en cuenta que este es un libro sobre AC/DC y el sentido del texto, se supone que es un té «cargado» con algunas gotas de whisky o alguna otra bebida alcohólica. <<

[12] (N. del T.): SARS son las siglas que sirven para denominar lo que en una buena parte de los países de habla hispana se conoció como «gripe asiática». En el 2003, The Rolling Stones tuvieron la idea de ayudar a la ciudad de Toronto, Canadá, cuya economía quedó devastada por brotes de la enfermedad que diezmaron la afluencia turística. Las dos bandas principales, AC/DC y los Stones tocaron para 450 mil espectadores el 30 de julio de 2003, en lo que es el festival pago (aunque fuera un evento benéfico) más concurrido en la historia de Canadá, y uno de los más multitudinarios en Norteamérica. <<

[13] (N. del T.): Más allá del trueno, en castellano. El «trueno» es el símbolo de AC/DC. <<

[14] (N. del T.): «Knees Up Mother Brown» es una canción popular en Londres, que data de 1918 pero que se publicó veinte años más tarde. Es una canción festiva, que invita a un baile colectivo y que está asociada a la «cultura *cockney*». Es una canción también vinculada con los simpatizantes del West Ham United Football Club, que la eligieron por representar «días felices». <<

[15] (N. del T.): Conocida banda británica de rock progresivo de los años setenta. <<

[16] (N. del T.): Jor-El era el nombre del padre biológico de Superman, científico del planeta Krypton. <<

[17] (N. del T.): Los *power chords* son acordes de guitarra de dos notas, comúnmente utilizados en el rock, generalmente con distorsión. No existe una traducción al castellano que le haga justicia al término, y la expresión es muy conocida por los aficionados al género, de manera que se los deja en inglés, justamente, para evitar la distorsión del texto original del autor. <<

[18] (N. del T.): *Hook* significa «gancho». En la estructura de una canción, el gancho suele ser la parte que llama la atención de la misma, aunque no siempre es el estribillo. <<

[19] (N. del T.): Una pianista muy popular en Gran Bretaña y Australia, oriunda de Trinidad. Se dio a conocer en los años cincuenta con una serie de éxitos en estilos como el boogie-woogie, el honky-tonk y el ragtime. Keith Emerson fue uno de sus más notables admiradores. Vendió aproximadamente veinte millones de sus discos. <<

[20] (N. del T.): «Love Is In The Air», es uno de los temas más populares de la música disco, que se editó en 1977 y fue interpretado por John Paul Young (sin relación). La composición y la producción corrió por cuenta del equipo de Harry Vanda & George Young. <<

[21] (N. del T.): Un juego de palabras entre el título de la canción y el significado. *Good times* = buenos momentos. <<

[22] (N. del T.): Engelbert Humperdinck fue uno de los cantantes melódicos más conocidos en los años sesenta, sobre todo en Gran Bretaña. A tal punto que su nombre se utiliza como broma cuando algún vocalista rockero canta algo demasiado meloso. <<

[23] (N. del T.): Un cabezazo. En muchos lugares de Gran Bretaña se lo conoce con ese nombre, y es un modo de aludir a la reputación violenta de Glasgow. <<

[24] (N. del T.): Raza de perro oriunda de Gran Bretaña, que se desarrolló en Australia. Es un perro chico, un terrier de trabajo con mucha fuerza, y un buen equivalente para describir a Malcolm Young. <<

[25] (N. del T.): *Current* quiere decir «común», «ordinario». <<

[26] (N. del T.): Así en el original. El *bubblegum pop* fue un período de la música muy breve, ubicado en torno al año 1968, cuando canciones muy básicas causaron furor. De ahí su denominación, traducible como «pop chicloso». Algunos exponentes fueron 1919 Fruitgum Company («Simon Says»), The Archies («Sugar Sugar») y Ohio Express («Yummy Yummy Yummy»). <<

[27] (N. del T.): Alto voltaje. AC/DC significa «corriente alterna/corriente directa». <<

[28] (N. del T.): EP significa *extended play*, algo así como un simple grande, con dos o tres temas de cada lado, que no llega a ser un LP (larga duración). En algunos países de habla hispana se lo llama «maxi», por ser un maxi-simple. <<

[29] (N. del T.): La canción «Hard Road» fue publicada en *Smiler*, el quinto disco solista de Rod Stewart, editado en 1974. <<

[30] (N. del T.): Es una técnica de guitarra que popularizó Eddie Van Halen, aunque no fue su inventor. Consiste en percutir la púa o el dedo de la mano que rasguea, la derecha en los diestros, sobre el diapasón. También se la conoce como *picking*, *fingerpicking* o *fingertapping*. <<

[31] (N. del T.): En el original, el autor utiliza la palabra indígena *billabongs*, que hoy es una marca de ropa internacional, pero cuyo significado alude a las curvas de los ríos o lagunas que quedan secas. Rolf Harris es un músico, compositor, actor y pintor australiano, cuya carrera se desarrolló en Gran Bretaña con gran suceso. En el mes de junio de 2014, llegó a su fin un juicio que lo encontró culpable de acoso y agresión sexual a niñas entre ocho y diecinueve años de edad, y fue condenado a cinco años y seis meses de prisión, los que actualmente cumple en una cárcel de Oxfordshire. <<

[32] (N. del T.): La letra alude a un *one night stand*, frase que se utiliza para un encuentro sexual de una sola vez con alguien. Si bien la idea es justamente el doble sentido, la canción habla de lo dura que es la vida en una banda de rock. Por eso, John Swan habla del humor. <<

[33] (N. del T.): The Rats of Tobruk Memorial Pipes and Drums, tal el nombre completo del grupo, se formó en 1960 como un homenaje a las unidades militares que intervinieron en el «sitio a Tobruk» en 1941, durante la Segunda Guerra Mundial. <<

[34] (N. del T.): El sello Stax fue la otra gran «escudería» del soul de los años sesenta, competencia directa de Motown. Muscle Shoals era una zona de Alabama donde se encontraba la ciudad de Florence, en la que funcionaban los estudios FAME (Florence Alabama Music Enterprises), que se pusieron de moda gracias a Jerry Wexler, productor en jefe del sello Atlantic, que hizo grabar allí a Aretha Franklin y Wilson Pickett, con notable suceso. <<

[35] (N. del T.): Batería venerado por formar parte de Booker T. and the MG’s, que además de haber conocido el éxito por cuenta propia, solía ser la banda de acompañamiento en estudio para los artistas de Stax. Jackson tenía un sobrenombre que lo define: «el metrónomo humano». <<

[36] (N. del T.): ATCO fue un subsello de Atlantic, que justamente significa «Atlantic Company». <<

[37] (N. del T.): Formato radial que buscó darle un sistema a las FM que hasta entonces tuvieron un formato libre, porque necesitaban tener una programación urgente cuando salió una ley que prohibió la réplica en FM de la señal de AM en los sesenta. Cuando la FM se tornó más rentable, se buscó hacerla más comercial y, desde los escritorios de los directores de programación, se trató de que los DJ no pusieran lo que se les ocurriese. AOR (Album Oriented Rock) es la sigla por lo cual se lo reconoce, aunque se la confunde con otra que no es igual: Adult Oriented Rock. <<

[38] (N. del T.): El reloj de formato es una herramienta que sirve para asignar categorías a distintos momentos de una hora radial. <<

[39] (N. del T): Instrumento de viento utilizado por los indígenas australianos. También se lo conoce como «aerófono ancestral». <<

[40] (N. del T): En el original se utiliza la vieja denominación de Tasmania: Van Diemen’s Land. La isla fue colonizada por Gran Bretaña a comienzos del siglo XVIII, y utilizada como penitenciaria. <<

[41] (N. del T): El disco de platino corresponde cuando se han vendido un millón de copias de un mismo título. El de oro representa exactamente la mitad. <<

[42] (N. del T): Empresario y conductor de televisión de enorme éxito con su programa *American Bandstand*. <<

[43] (N. del T): Fue originalmente una misión franciscana, construida por el sacerdote español Antonio de Olivares, y también un fuerte donde se produjo la famosa batalla de El Álamo en 1836. Hoy es un lugar histórico y un monumento nacional. <<

[44] (N. del T.): El «bombo en cuatro», es un patrón rítmico que se logra cuando el bombo de la batería golpea en los cuatro tiempos de un compás de rock, y no en el primero y el tercero, como es costumbre en los ritmos más básicos de rock. Se usó mucho en la música disco. <<

[45] (N. del T.): Mordor es el nombre del país del mal en *El Señor de los Anillos*, libro de J. R. R. Tolkien. <<

[46] (N. del T.): Un chiste sobre el tema de The Rolling Stones de 1969, cuya traducción más conocida al castellano es «dame refugio». <<

[47] (N. del T.): *This Is Spinal Tap* es un documental sobre una banda ficticia, que documenta la historia de un grupo en franca decadencia, que tropieza con todos los clichés del rock. Ha sido aclamada en el mundo entero no solo por su hilaridad, sino también porque muchas de las situaciones guardan una sorprendente similitud con la realidad. <<

[48] (N. del T.): Don Lane fue un presentador de televisión nacido en Nueva York, pero cuya carrera se desarrolló en Australia. *The Don Lane Show* fue un éxito entre 1975 y 1983. <<

[49] (N. del T.): Molly Meldrum es uno de los críticos de rock de mayor renombre. *Countdown* era un programa televisivo de mucha audiencia en aquel tiempo. <<

[50] (N. del T.): Pastilla es como se conoce en la jerga musical a los micrófonos incorporados que toda guitarra eléctrica posee. <<

[51] (N. del T.): Sello discográfico fundado en la ciudad de Detroit por Berry Gordy, que fue uno de los más influyentes de la historia de la música por su inconmensurable aporte a la música soul. <<

[52] (N. del T.) Valhalla es el reino de Odín en la mitología nórdica, donde las almas de los muertos se reúnen. <<

[53] (N. del T.) La noche de fin de año de 1984, Rick Allen conducía su coche rumbo a una reunión familiar en Sheffield. Por una maniobra imprudente perdió el control del vehículo, que aterrizó en un campo. Al no llevar puesto el cinturón de seguridad, Allen fue expulsado del auto por el impacto y se destrozó el brazo. Los médicos se lo reimplantaron, pero por una infección debieron amputárselo. Con una enorme fuerza de voluntad, la paciencia del resto de Def Leppard y la colaboración del batería de Status Quo, Jeff Rich, Rick Allen pudo volver a tocar con un solo brazo, ayudado por dispositivos especiales. Al momento del accidente, tenía veintiún años. <<

[54] (N. del T.) *Rashomon* es una película de Akira Kurosawa a la que se hace mención anteriormente. En este caso, lo que el autor quiere decir es que la historia de AC/DC se entiende de distintas maneras de acuerdo con quien la cuente. <<

[55] (N. del T.) Frank Stallone es el hermano menor de Sylvester Stallone, que además de ser actor como él, es cantante y compositor. Su estilo es el jazz de las grandes bandas. <<

[56] (N. del T.) La expresión *ten-pound tourist* alude a la ola migratoria británica que pobló Australia después de la Segunda Guerra Mundial, subsidiada por el gobierno australiano. <<

[57] (N. del T.) Arnel Pineda reemplazó a Steve Perry como cantante de Journey en 2008. <<

[58] (N. del T.) Mítico bar de West Hollywood, Los Angeles. <<

[59] (N. del T.) Ghost Rider es un personaje de Marvel, conocido en Latinoamérica como el Vengador Fantasma, y más recordado por la película homónima de 2007 protagonizada por Nicolas Cage. <<

[60] (N. del T.) No confundir con la banda norteamericana Mr. Big, que además de llevar un punto en su nombre, del cual carece la británica, fue conocida por su hit «To be with you». Además son de diferentes décadas: la británica trabajó durante los años setenta, y la estadounidense tuvo su nacimiento a fines de los ochenta y continúa activa hasta hoy. <<

[61] (N. del T.) Por una de esas casualidades, Shania Twain se casó con el productor Mutt Lange en 1993 y se divorció de él en 2010. <<

[62] (N. del T.) Banquo es uno de los personajes de *Macbeth*, de Shakespeare. <<

[63] (N. del T.) Se refiere a una metáfora en la letra de la canción, donde se mencionan los «muslos americanos», idea que tomó prestada el grupo de rock alternativo Veruca Salt para el título de su álbum debut de 1994. <<

[64] (N. del T.) Se citó la letra original citada en el libro. Su traducción implica un juego de palabras: «Me dijo que vaya, pero yo ya estaba allí». En realidad, lo que pide la mujer de la canción al protagonista masculino, es que eyacule, y lo que Johnson canta es que ya estaba por hacerlo. <<

[65] (N. del T.) El autor llama la atención sobre el título, porque el original, que tenía la palabra *given*, se podría traducir como «Una vez que le das un hueso al perro». Con la corrección posterior, quizás para evitar acusaciones de machismo, la frase cambia a «Dándole un hueso al perro». <<

[66] (N. del T.) *Stiff Upper Lip* es el título del disco que AC/DC publicara en el 2000. Es una expresión que alude a «mantener la compostura». Otra traducción adecuada sería «cara de póker». <<

[67] (N. del T.) Hotel de ningún lugar. <<

[68] (N. del T.) Los Night Stalkers son una fuerza de operaciones especiales dentro de la fuerza aérea estadounidense. <<

[69] (N. del T.) Vehículos militares terrestres. <<

[70] (N. del T.) Asociación Nacional del Rifle, una organización que promueve el derecho a la tenencia y portación de armas por parte de los ciudadanos estadounidenses. <<

[71] (N. del T.) Todos los títulos tienen que ver con armas. Aquí van traducidos y en orden: «Dispara a emocionar», «Armas en alquiler», «Gran revólver», «Dispara tus armas», «Busca calor» (un término que, en la canción, habla de alguien que busca mujeres, pero que es un juego de palabras con las armas termodirigidas), «Máquina de guerra». <<

[72] Publicada como «Gonna Have A Good Time» en Estados Unidos. <<

[73] Publicada como «Falling Off The Edge Of The World» en Estados Unidos. <<

[74] Publicada en *High Voltage*, Atlantic Records, 1976, en Estados Unidos. <<

[75] Publicada sin «Jailbreak» en Dirty Deeds Done Dirt Cheap, Atlantic Records, 1981, en Estados Unidos. «Jailbreak» se publicó en ’74 Jailbreak, Atlantic Records, 1984, en Estados Unidos. <<