

Prólogo.....	7	AÑOS 70	83
Introducción.....	9	The Chambers Brothers: <i>New Generation</i>	85
AÑOS 50	15	The Rolling Stones: <i>Sticky Fingers</i>	91
Elvis Presley: <i>Elvis Presley</i>	17	Jethro Tull: <i>Thick as a Brick</i>	98
AÑOS 60	21	Alice Cooper: <i>School's Out</i>	106
Herb Alpert's Tijuana Brass: <i>Whipped Cream & Other Delights</i>	23	Pink Floyd: <i>The Dark Side of the Moon</i>	111
The Velvet Underground & Nico: <i>The Velvet Underground & Nico</i>	28	Bob Marley: <i>Catch a Fire</i>	117
The Beatles: <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	33	Elton John: <i>Goodbye Yellow Brick Road</i>	123
Cream: <i>Disraeli Gears</i>	39	David Bowie: <i>Diamond Dogs</i>	128
Small Faces: <i>Ogdens' Nut Gone Flake</i>	44	Roxy Music: <i>Country Life</i>	135
Big Brother & the Holding Company: <i>Cheap Thrills</i>	49	Led Zeppelin: <i>Physical Graffiti</i>	141
John Lennon & Yoko Ono: <i>Unfinished Music No. 1: Two Virgins</i>	53	Ohio Players: <i>Honey</i>	147
Grateful Dead: <i>Aoxomoxoa</i>	59	Patti Smith: <i>Horses</i>	155
King Crimson: <i>In the Court of the Crimson King (An Observation by King Crimson)</i>	66	Ramones: <i>Ramones</i>	161
Black Sabbath: <i>Black Sabbath</i>	71	10cc: <i>Deceptive Bends</i>	167
Santana: <i>Abraxas</i>	77	Sex Pistols: <i>Never Mind the Bollocks</i>	173
		The Rolling Stones: <i>Some Girls</i>	179
		XTC: <i>Go 2</i>	185
		Supertramp: <i>Breakfast in America</i>	191
		The Clash: <i>London Calling</i>	197
		Joy Division: <i>Closer</i>	201

AÑOS 80	207	Björk: <i>Post</i>	267
Debbie Harry: <i>Koo Koo</i>	209	Suede: <i>Coming up</i>	272
Depeche Mode: <i>A Broken Frame</i>	215	Spiritualized: <i>Ladies and Gentlemen We're Floating in Space</i>	278
Talking Heads: <i>Little Creatures</i>	220	The Prodigy: <i>The Fat of the Land</i>	284
Grace Jones: <i>Island Life</i>	226	Pulp: <i>This Is Hardcore</i>	289
The Smiths: <i>The Queen Is Dead</i>	232	The Chemical Brothers: <i>Surrender</i>	295
Pixies: <i>Surfer Rosa</i>	239	SIGLO XXI	301
Los Lobos: <i>La pistola y el corazón</i>	243	Gorillaz: <i>Demon Days</i>	303
The Stone Roses: <i>The Stone Roses</i>	248	Jay-Z: <i>The Blueprint 3</i>	310
AÑOS 90	253	Índice onomástico.....	317
U2: <i>Achtung Baby</i>	255	Bibliografía.....	325
Manic Street Preachers: <i>The Holy Bible</i>	261		

Ver lo invisible, escuchar lo palpable

Recuerdo mi primer elepé por la portada casi tanto como por su excitante contenido musical. Cayó por Reyes, junto al primer tocadiscos, a principios de los 70. Era *A Hard Day's Night* de los Beatles. Prensaje español en EMI-Odeón, monofónico, portada en bitono con pestañas posteriores encoladas. Desde aquel día mi interés por el envoltorio gráfico correría parejo a la pasión auditiva por el rock y géneros adyacentes o precursores. Quizás tuviera que ver con la infantil atracción por los libros y sus ilustraciones, tan o más sugestivas que lo leído en aquellas páginas para niños; también por haber manejado los vinilos de música clásica y pachanga de mi padre, que también había metido en casa algunos misteriosos cofres de ópera de varios discos más libreto explicativo. Era aquella una época donde la única conexión directa con el exterior eran la radio y la primera televisión. Lógico pues que lo táctil y olfativo, el embrujo de las cuatricomías y el placer de pasar páginas, adquiriese una importancia que hoy vemos decaer frente a la líquida irrealidad de las pantallas digitales.

Al cumplir la mayoría de edad en 1974, viví la etapa de esplendor de las portadas desplegadas, impresas sobre grueso cartón, laminadas o mates, preñadas de simbolismos fruto de la explosión psicodélica o elementales y vulgares como máximo reclamo comercial. Sonará a periclitado, pero en aquellos días uno se acomodaba en la privacidad de su dormitorio adolescente, pinchaba el vinilo recién adquirido y no perdía un milígramo de concentración hasta arribar

la aguja al último surco y dejarte boquiabierto o intrigado. Con el escaso presupuesto disponible para adquirir rodajas a 33 rpm, con suerte unas pocas al año, se amortizaba cada compra y, si no entraba a la primera ni la segunda, se repetía la audición las veces que hiciese falta. En este ritual iniciático, pues en aquellas grabaciones creíamos vislumbrar una dimensión mejor y más libre que el viejo mundo de nuestros mayores, notar la carátula apresada entre las manos, contemplar las fotografías y dibujos, examinar textos de contraportada y escudriñar los créditos que listaban a músicos y técnicos, era sustancial al acto mismo de escuchar.

Desde entonces, mis gustos musicales me han llevado a profundizar en artistas cuyas portadas han resultado casi tan significativas como sus canciones. Es un linaje que me atrevo a repetir una vez más, en la seguridad de que al leer el título del álbum el lector verá al instante la poderosa imagen gráfica del mismo: *The Velvet Underground & Nico* y su infame plátano pelable firmado Andy Warhol, el mutante canino obra de Guy Peellaert que viste *Diamond Dogs* de David Bowie, la proclama de amistad sin barreras raciales con que Bruce Springsteen enmarcó *Born to Run*, las cordilleras electromagnéticas en la rugosa portada del *Unknown Pleasures* de Joy Division, esa eterna llama pintada por el hiperrealista Gerhard Richter que usaron Sonic Youth en *Daydream Nation*, Radiohead plasmando el espectral futuro que emana de *OK Computer* en gelidez suburbana, el luminoso equilibrio del óvulo que retrata en humanista alegoría *A Ghost Is Born* de Wilco... Tómese como listado

íntimo, solipsista reducción, pero entre los siete títulos mencionados se hilan seis décadas. Representan una abstracción quizás elitista, y así deben tomarse, pues lo mejor del arte de las portadas de discos ha sido su infinita variedad y mordacidad, de la zafia explotación a la sublime conceptualización, de la sobriedad espartana a la ridícula exuberancia, de la estupidez genérica a los más sensacionales hallazgos.

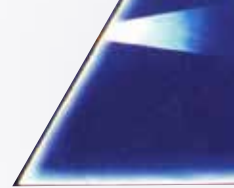
La selección hecha por el autor para esta antología documentada y comentada en profundidad —que es lo que la distancia de otras publicaciones similares que priman el aspecto visual y añaden breves notas a cada referencia— concilia la importancia musical con el impacto en la retina. De Elvis Presley y The Velvet Underground & Nico a Gorillaz y Jay-Z, des-

cubrimos la historia que encierra cada portada, a sus creadores en la sombra y las circunstancias que generaron al manufacturarse y llegar al mercado.

Xavier Valiño añade así a su bibliografía, con libros ya esenciales en la historiografía rock como *Veneno en dosis camufladas. La censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, otro cargamento de inefables relatos investigados a conciencia, durante años de nunca totalmente remuneradas pesquisas, por los senderos periféricos de la música popular. Su dedicación es inaudita —¿de dónde sacará tiempo y empeño?: debo preguntárselo— y el resultado, aquí está, revelador. Una vez más.

Ignacio Julià





Dicen que cuando el joven grafista Alex Steinweiss se unió a la discográfica Columbia como director artístico en 1939, lo primero que quiso cambiar era algo que él veía muy claro: las carátulas del sello tendían a los monocromos oscuros y serían mucho más llamativos si se envolvían en una funda ilustrada. En una entrevista que concedió en 1990, cuando ya estaba retirado, lo explicó claramente: “La forma en la que vendían los discos era ridícula. Las fundas de cartón marrón eran tan grises, tan poco atractivas, que convencí a los ejecutivos de que me dejaran diseñar algunas portadas”. Él fue el primero en poner vida y color a los discos fonográficos a pesar de las limitadas posibilidades de expresión de la época, así que lógicamente tenía que encabezar estas líneas.

El Presidente del sello Ted Wallerstein acogió su propuesta y le dejó hacer. En pocas semanas las ventas se habían incrementado en un 800% y el fenómeno llegó a la revista *Newsweek* y al periódico *New York Times*, que le dedicó un artículo en las páginas 36 y 37 de la edición del 2 de noviembre de 1940 titulado “Noticias desde el estudio de grabación” y firmado por Gama Gilbert: “Algunas personas orgullosas de sus colecciones han sugerido a las compañías discográficas que encuadernen sus álbumes en colores variados en lugar del negro formal habitual. Después de todo, se preguntan: ¿Cómo se vería una biblioteca de solo libros negros? Columbia, al menos, ha salido a la caza y se ha atrevido a contratar a un director artístico que le preste atención experta a ese asunto”.

Steinweiss empezó en 1940 haciendo la cubierta de una caja con cuatro discos de 78 revoluciones por minuto titulada *Smash Hits*, una compilación de Richard Rodgers y Lorenz Hart, los reyes de la comedia musical. A partir de ahí realizó unas 2.500 carátulas hasta que se retiró en 1973, sentando las bases del diseño actual en las portadas de discos. Sus elegantes e innovadores diseños, vagamente inspirados en las primeras vanguardias europeas (especialmente la Bauhaus y el Art Déco) envolvieron casi exclusivamente álbumes de jazz orquestal y música clásica. Como se verá en el capítulo dedicado a *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd (1973), su moderno estilo fue también visionario.

Han pasado 155 años desde las primeras grabaciones sonoras de Thomas Edison. Cuando se editaron comercialmente aquellas grabaciones pioneras, el estatus de la música se había alterado ya irreversiblemente para siempre. La habilidad musical, más que un don que había que compartir, era potencialmente el producto material de una industria que crecería exponencialmente; mientras, el poseedor de un fonógrafo o gramófono pasaba de ser un amante de la música a un consumidor. Los primeros cilindros de cera no tenían casi nada que los distinguiera de cualquier otro producto expuesto para la venta. Poco después, los primeros discos planos para gramófonos se vendían sin protección alguna. En 1910, cuando ya se había convertido en habitual envolverlos en papel, la información seguía apareciendo en la etiqueta, por lo que se acabó haciendo un agujero en el envoltorio para poder acceder a ella. La protec-

ción de los discos era algo inexistente en la lista de prioridades de los productores fonográficos. Solo los almacenes que los vendían se habían decidido a dotarlos de fundas con el objetivo de proporcionarles cierta permanencia y estabilidad.

Steinweiss cambiaría la forma de entender las carátulas de los discos. Aunque este libro se centra en las portadas del rock, es justo reconocer que el jazz que él supo envolver perfectamente en sus cubiertas jugó un papel capital en la evolución del diseño gráfico musical y en la revalorización de la portada como campo de experimentación plástica. En parte su importancia se debió a que ese diseño comenzó en una época en la que el jazz era la música hegemónica en la sociedad norteamericana que bailaba al ritmo de las grandes orquestas de swing.

El jazz marcaría distancia con otros géneros musicales asociando su identidad visual con las corrientes artísticas de vanguardia al contratar a los ilustradores más innovadores. Después de Steinweiss, Jim Flora y Robert Jones le dieron continuidad a su labor en el sello Columbia, mientras que otros artistas que nunca fueron acreditados trabajaron con otras discográficas dándole más diversidad a los diseños. Flora, con sus diseños inspirados por Miró o Kandinsky, fue el primero en producir carátulas que podrían impresionar a los compradores de hoy en día.

Ya en los años 50, otros artistas como David Stone Martin, Burt Goldblatt, S. Neil Fujita, Robert Flynn o Andy Warhol continuaron ensanchando los límites del arte en las portadas, aunque sería el holandés Paul Huf quien las dotaría de cierto glamur con sus fotografías lustrosas de modelos femeninas para el sello Phillips. La primera carátula en ganar un Grammy fue la de *Frank Sinatra Signs for Only the Lonely* (1958) de Frank Sinatra, acreditada al cantante aunque realmente pintada por Nicholas Volpe a partir de un autorretrato del año anterior con Sinatra caracterizado como payaso. Entre todos ellos destaca Reid Miles,

cuyos diseños rompieron los esquemas estéticos de la época a base de tipografías poderosas, tintados azules, rojos y amarillos ordenados en franjas geométricas que recuerdan a las pinturas de Barnett Newman y combinados con sugerentes fotografías en blanco y negro de los músicos actuando.

La aparición de sellos vinculados a las nuevas corrientes jazzísticas como el bebop, el hard bop o el free jazz coincidió con la incorporación de la fotografía (con el trabajo de retratistas como William Claxton, Lee Friedlander, Francis Wolff o Ken Dear-doff) a las carátulas y el abandono progresivo de la ilustración, tal y como muestran los emblemáticos diseños de los sellos Blue Note, Verve, Impulse, Prestige o Riverside.

Desde aquel lejano disco de 1940, las discográficas asimilaban inmediatamente que el diseño ayudaba a vender más copias de un disco. La cubierta servía, pues, para promocionar el producto, sin que tuviera que ser necesariamente una interpretación visual de la música. Incluso se podía agrupar varios discos en una serie y mostrar un diseño ligeramente modificado que las diferenciase y que, al mismo tiempo, mantuviesen una coherencia y unidad en su conjunto. Por eso no es de extrañar que con la aparición del vinilo de larga duración en 1948, un soporte que mejoró sensiblemente la calidad y la capacidad frente a soportes anteriores como la pizarra, los sellos decidiesen continuar con una estrategia que les estaba dando tan buenos resultados.

El diseño de portadas se aplicó también al single, que apareció en 1954 casi al mismo tiempo que el rock and roll. En ese momento, los diseñadores se habían vuelto ya imprescindibles. Hasta ese momento, el concepto solo había sido empleado en el mundo del jazz, discos minoritarios trabajados por artistas vanguardistas que vieron como su labor ayudó a acercar ese arte a un público mayor, tal vez con alguna noción sobre música pero posiblemente con escaso o nulo

conocimiento de arte moderno. La erosión gradual de la línea que separaba el jazz y otras formas de música fue acompañada también por una asimilación de los tipos de diseño de portadas que se consideraban apropiados para cada estilo. Bob Cato y John Berg contribuyeron a difuminar esa separación.

Sin embargo, el rock todavía se comercializaba prioritariamente en single mientras que el LP se reducía a una mera colección de esas canciones editadas en single, sin que sus portadas llevaran poco más que una fotografía del artista y la relación de canciones que incluían. En el mundo del rock, tras unos primeros años titubeantes, a principios de los 60 se empezó a considerar el LP como una superficie más adecuada para plasmar el concepto estético de los artistas y un campo virgen de experimentación artística en el que poco a poco se iría dotando de identidad propia a cada género y artista a través del diseño gráfico. A su vez, los músicos veían en ello una oportunidad para potenciar su identidad pública. El formato del LP en 31 × 31 centímetros se convirtió así en un simbólico lienzo en blanco a la espera de ser llenado de significados, una oportunidad única para aplicar elementos de las vanguardias artísticas destilados a partir del diseño publicitario, donde destacaban audaces combinaciones de tipografía, fotografía e ilustración que desarrollaron un imaginario estético inédito en el mundo de la música.

Muchos componentes de grupos británicos que emergieron en los años 60, como The Beatles, The Rolling Stones o Pink Floyd, tenían lazos con las Facultades de Bellas Artes (Peter Blake, Richard Hamilton, Storm Thorgerson...), así que empezaron a encargarles a sus amigos y contemporáneos que diseñasen sus portadas. Era lógico que a estos jóvenes artistas les interesase más trabajar en un campo relativamente nuevo y abierto a todo tipo de posibilidades que, por ejemplo, en el ya trillado mundo de la publicidad. Simultáneamente, los directores artísticos de las discográficas se estaban volviendo más

receptivos a las posibilidades de las portadas como medio de transmisión y promoción de sus artistas.

Todo ello contribuyó a un gran cambio en la toma de conciencia visual. Como bien señaló el crítico de arte George Melly a finales de los años 60, “la portada de un disco es actualmente el hogar natural de un estilo pop visual”. Fue esta la época gloriosa del diseño de cubiertas, cuando tanto las discográficas como los músicos buscaban impactar con envoltorios elaborados. Las portadas dobles se convirtieron en la norma incluso para los artistas noveles, con desplegados, troquelados, formatos únicos, pósters, libretos y todo tipo de reclamos buscando deslumbrar, con dos escuelas diferenciadas pero trabajando en la misma dirección, la británica (Hipgnosis, Roger Dean, Martin Sharp, Marcus Keef, David King...) y la norteamericana (Cal Schenkel, Rick Griffin, Craig Braun, Ernie Cefalu, Norman Seeff...).

La crisis del papel en 1973, que elevó el precio debido a su escasez, fue la primera señal: los sellos se vieron forzados a recortar en los envoltorios de los discos y el carnaval de cartón casi toca a su fin. Sin embargo, aún se permitió una cierta indulgencia con las estrellas, para las que casi no existían límites. El punk trajo otro aldabonazo, rompiendo con las reglas no escritas hasta entonces del diseño, con un estilo intencionadamente torpe que pretendía saltarse todas las reglas hasta entonces vigentes empleando fotocopias, blancos y negros, tipografías manuales, *collage*, recortes de prensa, todo con la idea de hacerlo accesible y como arma para criticar el sistema. Durante unos años convivieron los viejos maestros como Hipgnosis o los delirios pictóricos de Roger Dean, a pesar de estar aún en su treintena, con nuevos y deslumbrantes artistas como Jamie Reid o Peter Saville. Fue el cambio de formato del LP al compacto, menos vistoso y menos proclive al lucimiento, el que puso fin a los años dorados. El resto de la historia, con sus artífices, está más profusamente documentado en las siguientes páginas.



La cara oculta de la portada

Aclarados los antecedentes, solo queda explicar la génesis de estas páginas. Dicen que no se puede juzgar un libro por su portada. Sabias palabras. Si aplicamos la correlación al mundo de la música, no deberíamos tampoco juzgar un disco por su portada. Pero –todos los que estamos a bordo de este barco lo sabemos– lo hacemos. Puede que juzgar no sea la palabra más adecuada, aunque sí es cierto que tenemos en cuenta las portadas, tanto como para comprar discos ciegamente solo movidos por una cubierta llamativa que invita a bucear en su contenido; cuando menos así fue hasta que el mundo de las descargas digitales consiguió despersonalizar en parte a las canciones, extraerles parte de la magia que las rodea.

El contenido de un disco, sus canciones, va íntimamente ligado al continente, a la cubierta que lo reviste. Si alguien menciona *London Calling* visualizamos inmediatamente a Paul Simonon estampando su bajo contra el suelo. Puede que no conozcamos quién fue su autora ni la historia que hay detrás; no obstante, la fuerza de la fotografía y la tipografía –trabajada por un diseñador que seguramente tampoco sepamos quién es– está bien clavada en nuestro subconsciente.

El impacto de esas carátulas siempre ha estado ahí, en los vinilos y, en menor medida, en las casetes y los discos compacto. Era consciente de ello pero nunca había ido más allá, nunca había indagado sobre las historias ocultas de la realización de esas portadas. Hasta hace unos años. Fue mi anterior libro *Veneno en dosis camufladas; la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo* el que me condujo a ello gradualmente. Tras un trabajo de investigación que requirió diez años, acabé descubriendo las canciones censuradas por el régimen de Franco y sus motivos, gracias a los partes de los censores que hallé en el Archivo General de la Administración. También saqué a la luz cerca de doscientas cubiertas de discos

censuradas, tanto en sus portadas y contraportadas como en las fundas interiores, los libretos, las etiquetas... En este caso, no hubo forma de encontrar una prueba directa porque, aunque quedó registro de entrada en el Ministerio de Información y Turismo para su censura, se deshicieron de las carpetas por una simple cuestión de espacio. Por lo tanto, solo lo pude corroborar contrastando las cubiertas españolas con las editadas en el extranjero y, en el caso de álbumes de artistas españoles, gracias al testimonio directo de sus protagonistas (Los Brincos, Veneno, Julio Matito...).

Fue en ese momento cuando contacté por primera vez con algún fotógrafo y diseñador, empezando con los responsables de la cubierta para la edición española de *Sticky Fingers* de The Rolling Stones, Phil Jude y John Pasche respectivamente. Tardé un tiempo en dar con ellos. Ya localizados, se prestaron a desmenuzarme su trabajo con todo tipo de detalles. Estaba claro que querían hablar de ello, que sentían curiosidad porque alguien de otro país se interesase por algo que habían hecho hace tiempo y por lo que, probablemente, nadie les había preguntado nunca.

Paulatinamente alguno de aquellos discos que maneje y acabé comprando en la edición española censurada y la internacional sin censurar fueron reclamando más y más mi atención. ¿Quién las había hecho? ¿Qué querían contar? ¿Había detalles detrás que nadie conocía? ¿Sería fácil contactar con esos autores? ¿Se prestarían a relatarme su trabajo a la hora de poner imágenes a esos álbumes tan decisivos en la vida de mucha gente?

La idea fue evolucionando en mi cabeza y pasé de centrarme en los discos censurados a aquellas portadas que se podrían calificar como las más relevantes de la historia del rock, las más icónicas, las que mejor han resistido el paso del tiempo y dejaron una profunda huella en la música y, en ocasiones, también en el mundo del arte –para demostrarlo, la icónica imagen

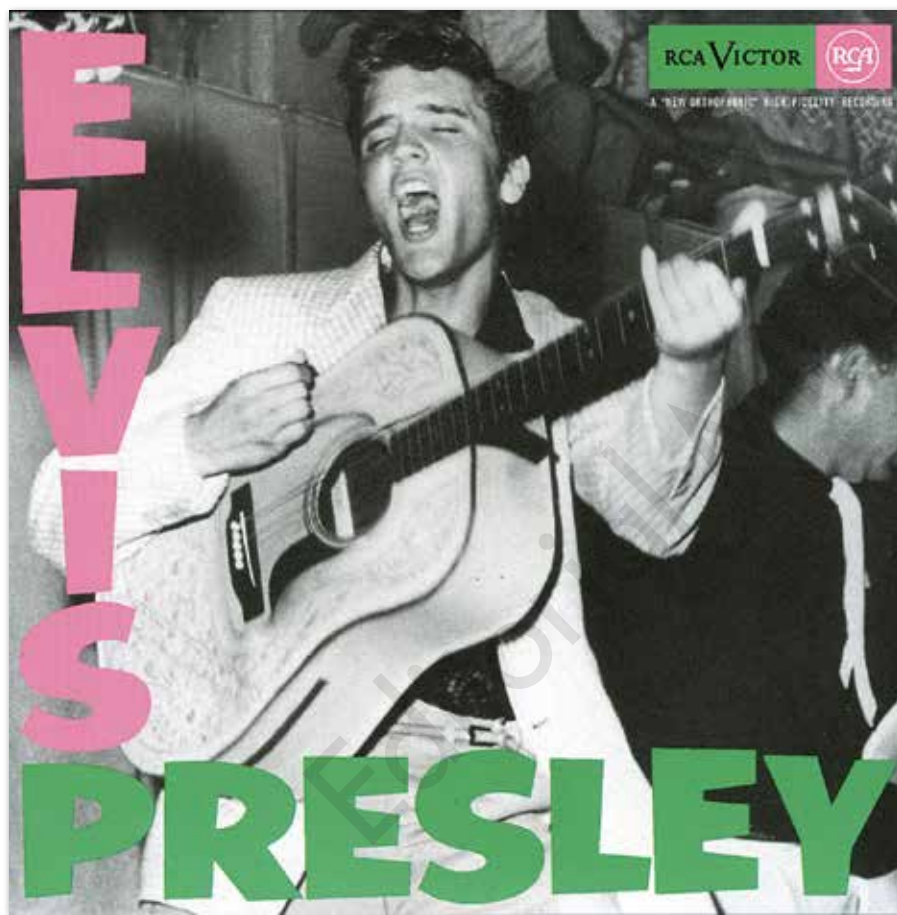
de la banana de Andy Warhol para el debut de The Velvet Underground—. Ahí tenía que haber forzosamente un componente de subjetividad si era yo quien iba a elegir las que a mí me pareciesen que cumplían esas condiciones aunque, para intentar que mi opinión tuviese un cierto respaldo, busqué todo lo que había publicado sobre las mejores portadas del rock.

De esas listas fui extrayendo aquellas que aparecían recurrentemente para incluirlas en la selección final. En unas cuantas parecía haber un cierto consenso. En otros casos, de un mismo artista se destacaban varias, lógico si tenemos en cuenta que los responsables de la parte artística eran distintos y que su trabajo podía ser igualmente valorado. Evidentemente, para poder incluirlos necesitaba contar su historia. Por lo tanto, tenía que contactar con sus autores o, si no era posible, que al menos su trabajo lo hubieran explicado con anterioridad. Lo más curioso es que, incluso en aquellos álbumes en los que no fue posible contactar con los diseñadores, fotógrafos e ilustradores, y a partir de sus declaraciones previas, siempre iban apareciendo detalles en los que nadie parecía haber reparado antes. Se trataba de elementos que habían pasado desapercibidos, de conexiones con otras personas u otros trabajos, de referencias evidentes a obras hechas en el pasado, de homenajes o copias en discos que llegaron después... Cada nuevo elemento descubierto se convertía en un auténtico hallazgo que me motivaba aún más, por si no fuese suficiente

el instinto febril que me había llevado en un primer momento a meterme en ello y que se mantuvo y se fue incrementando durante los dos intensos años que llevó completarlo.

Respondiendo a esa pasión inicial, e incluso antes de que una editorial se decidiese a asumir el reto, me puse a la labor inmediatamente. Como quería darle salida cuanto antes, aprovechar esa ilusión por el proyecto, le ofrecí al director de la revista *Efe Eme* publicar las primeras entregas a medida que las iba haciendo, lo que me sirvió también para encontrar el tono y buscar como darles una unidad. Recuerdo los correos que le remitía comentándole lo que un diseñador me había contado tras la correspondiente llamada o correo electrónico o cómo algún fotógrafo me iba enviando desinteresadamente descartes de las sesiones que habían dado lugar a una portada para que pudiera verlas y entender su trabajo. Es cierto que algunos pretendieron también sacar tajada de ello, pero cuando entendieron lo que estaba haciendo pasaron entonces también a ser algo más que colaboradores activos. En la revista se publicaron unos cuantos capítulos, que han sido convenientemente retocados y revisados de nuevo antes de publicarse aquí, aunque la gran mayoría de los que se incluyen son totalmente inéditos y han sido escritos para la ocasión. Pasen y vean/lean.

ELVIS PRESLEY: ELVIS PRESLEY



Fotografía: William 'Red' Robertson / William Randolph
Dirección artística: 'Coronel' Tom Parker
Fecha de edición: 23 de marzo de 1956
Discográfica: RCA

Ray Lowry, responsable del diseño de la cubierta de *London Calling* de The Clash, se inspiró para hacer su trabajo en una vieja copia del debut de Elvis Presley. Según su explicación, tuvo muy en cuenta “el extraño poder de las letras rosas y grises y la rotunda vitalidad de la foto de Elvis”, y quiso con ello “rendir un homenaje al genio totalmente original, desconocido e inspirado que creó el diseño del primer disco de rock & roll editado por Elvis Presley”. No fue el único, así que está claro que aquella portada de 1956 tenía algo que llegó a mucha gente. ¿Qué era?

Muy probablemente su poderoso efecto tenga que ver con que se trata de un disco del que se puede considerar el año cero para el rock'n'roll (igual que 1977 lo fue para el punk). Pocos meses antes, con el estreno de *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle* en su título original) los adolescentes de varios cines en los que se proyectaba se volvían locos y causaban diversos altercados bailando la canción que la abría, “Rock around the Clock” de Bill Halley and His Comets. Su reacción venía motivada porque

no habían escuchado nada igual hasta entonces.

El rock'n'roll había llegado para quedarse, pero por aquel entonces se editaba sobre todo en singles dirigidos a un público juvenil. Los álbumes eran, todavía, algo que compraban casi exclusivamente los padres. De esta forma, los primeros discos de rock'n'roll eran poco más que recopilatorios de singles con portadas sencillas y amables, discos que mostraban al artista o grupo en cuestión en una foto tomada con algún tipo de uniforme que los identificara.

Pero algo iba a cambiar. Sam Phillips, dueño del sello Sun, tenía claro que lo que le faltaba era un blanco que cantara como un negro para hacerle millonario. En 1954, Phillips le había grabado ya algunas canciones a un chaval llamado Elvis Aaron Presley, entre ellas una versión de Arthur 'Big Boy' Crudup titulada "That's All Right". Y aunque el éxito no llegaría inme-

diatamente, nada volvería a ser lo mismo desde ese momento. Tras varios singles y unos cuantos conciertos a nivel local, el 'Coronel' Tom Parker descubre a Elvis y firma como su mánager para el resto de su vida. Uno de sus primeros logros es conseguir que RCA compre su contrato en Sun Records y, también, introducir una cláusula para que se distribuya su primer álbum internacionalmente. Ese disco, que en algunos países se conocería como *Rock 'N' Roll*, aparecería publicado el 23 de marzo de 1956. Por si no fuese suficiente el poder de sus canciones clásicas ("Blue Suede Shoes", "I Got a Woman", "Just Because", "Tutti Frutti", "Tryin' to Get to", "Blue Moon" o "Money Honey" entre ellas), la portada se convertiría también en un aliciente bien llamativo como para no pasar desapercibido.

En ella se ve a Elvis blandiendo su guitarra como si fuese un arma y cantando a pleno pulmón, con la cara contraída en una mueca de éxtasis (se le ven literalmente las amígdalas), bien seguro de su poder y de su juventud, con el batería DJ Fontana sentado detrás. Descentrado en la imagen y con la boca bien abierta, la instantánea parece indicar que a Elvis no se le puede domar en directo, que es difícil tomar una imagen en la que aparezca en su sitio en el escenario, que el rock'n'roll es una fuerza radical y bruta imposible de con-

trolar. Esa energía, esa pasión, ese carisma, ese grito primitivo iba dirigido expresamente a los jóvenes que compraban singles y necesitaban de un ídolo de su generación, justo lo que andaban buscando tanto ellos como las discográficas, y una buena razón para empezar a consumir álbumes.

La imagen se había tomado ocho meses antes, en el concierto que Elvis había dado en el Show de Andy Griffith en el Fuerte-Armería Homer W. Hesterly de Tampa, el 31 de julio de 1955, un concierto en el que su nombre aparecía al final del cartel. La foto original era más grande y en la parte superior se podía ver a un grupo de jóvenes gritando en presencia de su ídolo, pero fue recortada para que su presencia ocupara toda la cubierta.

La única persona acreditada en el disco es 'Popsie', el apodo de trabajo del fotógrafo William Randolph. Sin embargo, él solo fue el responsable de las fotos de la con-

