

Joaquín Torres

El todoterreno de la mesa de mezclas



“En Hispavox tenían una sala grande fantástica, con una sonoridad muy buena, aunque yo siempre he pensado que la mejor fue la de Kirios. Yo he trabajado en Abbey Road, y Kirios sonaba igual o mejor”

Publicamos la segunda parte de la entrevista con el músico y productor Joaquín Torres, en la que habla de su trabajo de productor o colaborador en grabaciones de Barón Rojo, Rocío Jurado, Camilo Sesto, 091, Nosoträsh, Rocío Dúrcal, Ilegales, Rodrigo García, El Niño Gusano, Rosendo, Los Secretos, Hombres G, Los Suaves, Tequila, Hilario Camacho o Burning.

Texto: CÉSAR CAMPOY.

En esta segunda y última parte de nuestra charla con uno de los músicos, productores y técnicos más solicitados de la historia moderna de nuestra música, Joaquín Torres nos adentra en sus aventuras sonoras tras Los Pasos, sus pareceres y experiencias con “ideólogos” de la talla de Trabucchelli o Gonzalo García-Pelayo, y, sobre todo, en su trabajo al otro lado de la “pecera”, tanto desde sus afamados Torres Sonido, como en algunos de los más reconocidos estudios del mundo. Un trabajo que, en estas décadas, le ha llevado a observar la industria discográfica desde todos los ángulos, y a colaborar con ofertas tan variadas como las de Julio Iglesias, José y Manuel, Pablo Abraira, Barón Rojo, Rocío Jurado, Camilo Sesto, O91, Juan Pardo, Nosoträsh, Rocío Dúrcal, Ilegales, Rodrigo García, El Niño Gusano, Isabel Pantoja, Rosendo, Plácido Domingo, Los Secretos, Hombres G, Joan Manuel Serrat, Los Suaves, Tequila, Hilario Camacho, Burning... Una de sus penúltimas aventuras personales, no obstante, ha tenido que ver con la reunión de Los Pasos para la grabación de un disco conceptual que reúne algunos de los temas más emblemáticos del grupo. Antes, en 2008, editó el cedé “Una guitarra en Navidad”, donde repasaba, acompañado tan solo de algunas de sus queridas e históricas guitarras, villancicos clásicos.

En 1969, Joe, Luis y tú, de Los Pasos, os unís a los Pekenikes Lucas Sainz e Ignacio Martín Sequeros, para crear Taranto's, y de dos superbandas surge una supersuperbanda, que crea el elepé “Opus Pi (3.1416)” (Guitarra, 1969), una suerte de flamenco-pop instrumental intelectualizado, que da una importancia vital a la guitarra.

Fue un proyecto que surgió porque estábamos rebotados con el monopolio de Hispavox, que no nos permitía hacer nada ni a Los Pekenikes, ni a nosotros. Entonces Alfonso [Sainz] nos propuso hacer un grupo instrumental, y allá que nos lanzamos. No aparecimos en la portada, no figuramos como instrumentistas, sino como directores artísticos y creativos.

El motivo, imagino, por si había algún problema con vuestro sello, Hispavox, porque lo editó Guitarra, el sello de los hermanos Sainz.

Sí. El disco es muy bueno. El peso lo llevaba, sobre todo, Lucas. Yo, realmente, lo que hago es apoyarle. Poco más. Aporté lo que debía y lo que creía que podía aportar a ese disco. No vimos un duro de aquello.

¿Por qué no tuvo más continuidad?

Era muy difícil. Lucas ya estaba trabajando y con sus cosas [llegó a ser Campeón de España de Rallys], y a Ignacio le dio más miedo seguir adelante. A mí me daba más igual. ¿Qué podía pasar? No hacíamos daño a nadie. Simplemente estábamos buscando otras fórmulas. Hicimos un par de televisiones, pero nunca actuamos en directo. Tratamos de hacer algo en la onda de Herb Alpert y los Tijuana Brass, pero con un toque más español, pero ahí se quedó. Suponía mucha dificultad, en cuanto a compromiso. Visto ahora, creo que podría haber tenido muy buena salida internacional, pero, como siempre, en España se ha apostado muy poco por la proyección internacional. Ha sido una constante en la industria española, la falta de ambición y visión.

¿Conocíais el “Rock encounter” (Polygram, 1966), de Sabicas con Joe Beck?

No. De todas maneras, yo nunca me acabé de creer a Sabicas, pese a que fue un gran guitarrista. Fue listo porque buscó el mercado desde Estados Unidos. Pero es como la

paella hecha en América. El verdadero difusor del flamenco, a nivel internacional, ha sido Paco de Lucía.

Y la curiosísima portada fue cosa de Tony Luz: “Las Meninas” y, en el interior, una peculiar banda formada por Castro, Nixon, De Gaulle...

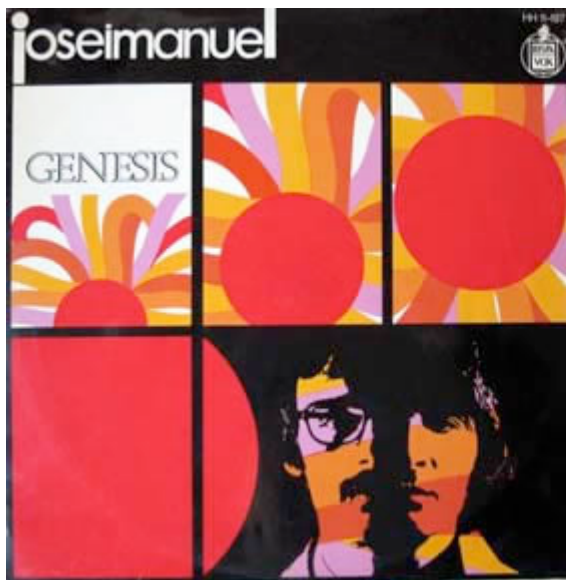
Curiosa, sí.

Imagino que con Tony, uno de los guitarristas más importantes de nuestra música, tendrías una relación particular.

Sí, pero fíjate qué curioso, la primera vez que tocamos juntos fue hace, tan solo, dos o tres meses. No había tocado nunca con él.

¿Con qué músicos de tu generación has tenido mejor química?

Yo me he llevado bien con todo el mundo. Con Pepe Robles, por ejemplo, con Junior, con Juan [Pardo], con Ignacio y Félix [Arribas], de Los Pekenikes, José María Guzmán... Sherpa [Barón Rojo] también es muy amigo mío.



“Siempre me había interesado el tema de la producción, porque implica una labor creativa, artística, técnica, creatividad, estructurar las canciones, dirigir a los cantantes”

PRODUCCIONES Y MÁS PRODUCCIONES

¿Cuándo comienzas a interesarte por la producción de otros artistas?

Estando con Los Pasos, en Hispavox, cuando me lancé con José y Manuel. A mí siempre me había interesado el tema de la producción, porque implica una labor creativa, artística, técnica, creatividad, estructurar las canciones, dirigir a los cantantes...

Hablabas de José y Manuel, un dúo poco conocido, pero con ideas tan interesantes como las resumidas en el elepé “Génesis” (Hispavox, 1971).

Trabucchelli me vio tan interesado con ellos... Yo, en aquella época, no me daba cuenta de que su música estaba muy bien, pero las letras no estaban a la altura de la parte musical, y no enganchaban. Conseguí el contrato con Hispavox, pero Trabucchelli me robó, entre comillas, la producción, y puso su nombre en los créditos. Eso sí, yo considero el “Génesis” como producción mía, a excepción de ‘Geraldine’, cuyos arreglos son de Waldo de los Ríos.

Y, gracias a José y Manuel, conoces a Rodrigo García, porque él figuraba, en aquellas grabaciones, como músico de sesión.

Efectivamente. Era amigo de José Antonio, y tocaba la guitarra y el piano. Había hecho algunas canciones, pero no se había dado a conocer todavía.

Y el propio Rodrigo, junto a José y Manuel y José María Guzmán, formarán, en poco tiempo, otra formación mítica, Solera.

Eso es. Es un proceso que yo ya no viví de cerca, porque después de producir el primer disco de José y Manuel me desligué del proyecto. No podía estar en todo. Tenía mucho trabajo por mi cuenta. De hecho, corto mi relación con Hispavox porque yo tenía mi estudio propio y ellos el suyo. Por entonces comencé a establecer contacto con otras compañías: CBS, BMG...

¿Pero llegaste a trabajar con Trabucchelli y Waldo de los Ríos?

Claro. Recuerdo que Waldo ensayaba en los estudios de Hispavox, con Alberto Cortez y una banda espectacular. Alberto siempre tuvo unos músicos espléndidos. No se le prestó la atención que mereció, en un principio. A mí me gustaba experimentar mucho, y un día le comenté a Trabucchelli: “¿Por qué no cogemos una sinfónica y cambiamos las partituras de los vientos por las de las cuerdas, y viceversa?”. Bueno, tiempo después se metió con el ‘Himno a la alegría’, que se aproximaba al concepto. Y, a partir de ahí, sus revisiones de Mozart... Vamos, el preludio de Luis Cobos.

Y verías de cerca el funcionamiento del engranaje del llamado Sonido Torrelaguna.

Muy sencillo. En Hispavox tenían una sala grande fantástica, con una sonoridad muy buena, aunque yo siempre he pensado que la mejor fue la de Kirios. Yo he trabajado en Abbey Road [con Plácido Domingo], y Kirios sonaba igual o mejor. ¿El secreto del sonido Hispavox? El mismo productor, los mismos técnicos, el mismo diseño acústico... Todo ello da, obviamente, como resultado un sonido peculiar.

¿Fue Hispavox el sello español con más sensibilidad para elegir directores artísticos, arreglistas, productores...?

Hispavox era lo máximo, y Trabucchelli sabía llevarlo todo bien. Ejercía de productor de plantilla, y cumplía, a la perfección, su misión. Vamos a ver: si tú estás trabajando, todos los días, con un arreglista que es el mismo siempre, y con unos criterios fijos, pues te da igual si tienes a Karina o a Los Pekenikes. El artista cambiará la forma, pero la sonoridad y los arreglos serán, siempre, prácticamente, los mismos.

Y, de pronto, con 21 años, te llaman de Movieplay y te ofrecen el puesto de Director Artístico...

Sí. Yo iba de aquí para allá. Hacía muchas cosas, y me conocían. Un día me llamaron para hacer un "cover" de 'Los ojos de la española'. Yo conocía a un amigo del colegio que la clavaba, y aquello nos quedó perfecto, y les encantó. Al poco me llamó Ramón Crespo, más tarde, director de Epic, y me preguntó si sería capaz de producir, en España, una versión de 'Vaya con Dios', que había tenido mucho éxito internacional. Llamé a Juan Carlos Calderón, lo cantó César, que era el que nos llevaba el equipo a Los Pasos, pero que cantaba muy bien, lo hicimos en un par de días, también les gustó mucho, y ya me ofrecieron el puesto de Director Artístico. No me preocuparon las condiciones económicas. Yo ya estaba trabajando mucho. Lo único que les pedí es que me dejaran ir a mi rollo, sin horarios fijos en la compañía, porque, igual, yo me tiraba en el estudio hasta las 5 de la mañana, y no veía por qué tenía que estar, a las 9, en la compañía. Y amplí mis contactos.

Y acabaste montando, oficialmente en 1974, tus archiconocidísimos estudios Torres Sonido.

Así es. Y la actividad fue incesante. Vino Pablo Abraira a grabar, después del éxito de 'Gavilán o paloma', después le produjo "Vida". Vino Camilo [Sesto], vino Rocío Dúrcal, vino Ángela Carrasco... y aquello fue un no parar. El estudio creció enormemente. Trabajábamos las 24 horas del día. Y, eso, unido a las producciones que yo iba haciendo, paralelamente.

Pero, antes de centrarnos en todas ellas, cerremos el capítulo de Los Pasos, a los cuales habíamos dejado, a principios de los 70, en aquella especie de descanso forzado. Salís de Hispavox, y ficháis por Ariola para publicar, en dos años, 1971 y 1972, tres sencillos.

Recibimos una oferta de Ariola, e Hispavox no mostró mucho interés en competir. Y nos fuimos. Así de sencillo. El grupo grabó el primer single ['Adiós, adiós' / 'Para verte'], y ahí yo me fui de Los Pasos, porque no avanzaban. Me llamaron de la compañía y me preguntaron si quería producirlos, y lo tuve que hacer, en parte, con músicos de sesión, ante la informalidad del grupo. Los Pasos tan solo pusieron las voces. Exceptuando 'Mi primer amor', el resultado de esos últimos temas no me acaba de convencer.

Y, como la mayoría de los conjuntos de los 60, no sobrevivisteis al cambio de década.

El sistema cambió. Entraron en escena Fórmula V, Los Diablos, Los Puntos... El concepto era otro. Ya no primaba la canción de grupo, sino la canción del verano. Los Brincos intentaron hacer algo diferente, pero aquello no llegó a nada, era muy complicado. En cuanto a nosotros, ya no había demanda de Los Pasos, ni unión en el grupo. Y cada uno siguió con sus cosas. Yo, como sabes, con mis producciones y mi estudio.

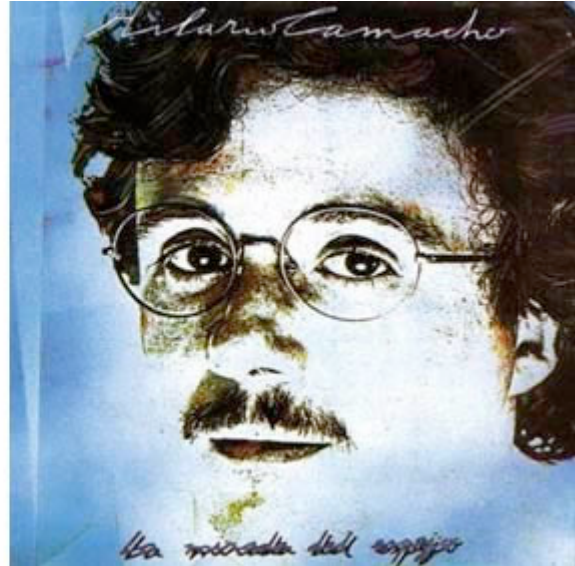
De algunas de las cuales ya hemos hablado, pero de entre las cuales, también con Movieplay, en 1980, podemos destacar el mítico "Rodrigo", de Rodrigo García. Volvíaís a coincidir, años después de haberos conocido gracias a José y Manuel.

Sí. [Eduardo] Leiva hizo los arreglos de cuerda en alguna canción, pero lo produjo yo, al completo. Pese a que tuvimos nuestros más y nuestros menos, creo que quedó

bonito. Hice lo que siempre suelo hacer cuando me enfrento a una producción: escucho lo último que ha hecho ese artista, le doy vueltas a la cabeza, y trato de aprovecharme, al máximo, de los instrumentos y la tecnología del momento.

¿Era fácil trabajar con Rodrigo?

Sí. En principio, sí. Hombre, tiene una voz muy difícil, y pillarle el punto a esa voz es muy complicado.



“La imaginación y la creatividad son cruciales, y que no por haber grabado en Londres, el producto tiene que ser bueno. Tienes que grabar en Londres, con un buen técnico, y en un buen estudio”

CON EL ROCK

Sigamos con más trabajos destacados, en Movieplay, de aquellos mediados de los setenta y principios de los 80: Los primeros Burning y “Estoy ardiendo” (Gong/Movieplay, 1974).

Fue cosa de Carlos Tena, que me pidió un favor. Grabé aquel primer disco con ellos, con Juan Vinader como técnico, y creo que quedó excepcionalmente bien para aquella época. Entonces vino el propio Tena y me dijo que se iban a Londres a mezclarlo, lo que me sentó fatal. A las pocas semanas volvió Carlos y me comentó que en Inglaterra no habían hecho nada con el disco porque, según ellos, era imposible mejorarlo. Algo que me alegró mucho, porque todavía existía esa manía de pensar que, en España, estábamos a por uvas en temas técnicos. Perfecto, habría algunos que sí, pero otros nos habíamos tomado el interés de hacer las cosas lo mejor posible, y a un nivel internacional. Así que ese disco salió tal y como lo habíamos terminado Juan Vinader y yo.

Es cierto que pocas personas pensaban que, en los sesenta, en España se pudiera haber grabado un ‘Black is black’ o un ‘Mejor’, con las mismas calidades que se conseguían en Londres, París o Milán.

Por supuesto, estaba más al día, en cuanto a tecnología, cualquier estudio de Francia, Inglaterra, Italia o Alemania. Y, por supuesto, el técnico que grabó con Los Bravos, si el día anterior lo hizo con Procol Harum, también estaba a un nivel superior. Muchos años atrás, una pequeña diferencia, marcaba una diferencia abismal. Con el tiempo, no obstante, todo se va igualando. También te digo que la imaginación y la creatividad son cruciales, y que no por haber grabado en Londres, el producto tiene que ser bueno. Tienes que grabar en Londres, con un buen técnico, y en un buen estudio. A mucha gente se le llena la boca con nombres extranjeros que no van a ningún sitio. “Es que he grabado en Abbey Road”. Bien, pero, ¿te ha grabado un técnico de primera, o el becario?

¿Recuerdas algún disco, grabado en España, que te llamara la atención por su calidad?

El primer disco de Los Brincos, como trabajo, en su conjunto, era un disco estupendo. Eso lo grabó José María Batlle. Que yo sepa, poco más grabó después. Se dedicó a regentar los estudios Audiofilm. No tenía mucha vocación como técnico. De hecho, el segundo disco de Los Brincos, grabado en Italia, sonaba mucho mejor, pero creo que, con aquel primero, se hizo un trabajo muy digno. Eso sí, mis referentes profesionales siempre los he encontrado en el extranjero: en Estados Unidos y, más en concreto, en Los Ángeles, Nashville y Nueva York. Por ejemplo, me marcó mucho Quincy Jones.

¿Y eras capaz de adaptar esas influencias, por ejemplo, de Quincy Jones, a, sin ir más lejos, una producción de Rocío Jurado?

Sí. Toda mi vida intenté hacer funky, pero siempre resultó muy difícil que ese estilo triunfara en España. Traté de importarlo desde que conocí a figuras como Quincy Jones, The Brothers Johnson, Sly and The Family Stone... Hice una canción para Ángela Carrasco, que se llamaba ‘Ibiza’ [del disco “Quererte a ti” (Ariola, 1979)], puro funky, pero nada. Tras muchos años, conseguí hacer un disco funky, con Greta y los Garbo [“Búscame”, en 1993], que no estuvo nada mal. Me alegré cuando vi que Presuntos Implicados triunfaban con ‘Cómo hemos cambiado’ [de “Ser de agua” (Warner, 1991)]. “¡Por fin!”, me dije.

Trabajaste con Hilario Camacho, sin ir más lejos, en “La mirada del espejo” (Movieplay, 1981) y “Subir, subir” (Movieplay, 1986). ¿Cómo era?

Era una persona muy especial. Muy atormentado y depresivo, pero un buen cantante y muy buen artista. Siempre se quedaba a mitad de camino, por su personalidad. Me dio mucha rabia cuando murió y comenzaron a salirle amigos. Mentira. Casi todo el mundo le dio la espalda. Esta profesión suele ser bastante falsa.

¿Reflejo de la sociedad, o va mucho más allá?

Para la industria discográfica, el mejor artista es el que más vende. Punto. Se prefiere las ventas al prestigio. La industria te trata de forma extraña.

Hablamos de la industria como se habla de los mercados. Suena a algo intangible...

No. La industria ha funcionado, lo que ha funcionado, a pesar de muchas de las personas que la han regentado. Ha habido gente que no tenía la categoría profesional suficiente para manejar un negocio.

Pues hablemos de una persona trascendental en la historia de la música española: Gonzalo García-Pelayo que dirige los destinos del subsello de Movieplay, Gong, cuando tú también trabajabas allí.

Gonzalo tenía un programa muy interesante, a través del cual viajaba por España buscando cosas interesantes, musicalmente hablando, para después grabarlas. Me pareció que hacía una labor de captación muy buena, y estimé que podríamos formar un equipo muy potente, él localizando, y yo produciendo. Le llamé, conversamos, y me dijo que le gustaría hablar con el director. Se lo presenté, y me hizo el “by-pass”, directamente. Es muy hábil, muy buen vendedor, muy listo, pero, en cuanto a producción musical, cero. Puedes tener mucha vista para ver aquello que pudiera ser interesante, pero, luego, realizarlo y prepararlo, no es tan sencillo. Y ése no era su fuerte.

Tú, con Gong, produjiste, como hemos visto, a Burning...

Y el “Fulgor y muerte de Joaquín Murieta” [1974], que me salió bordado. Mezclé el primer trabajo de Triana, pero aquello era un trabajo que ya estaba hecho. Y poco más. Alguna cosa con Gualberto, y decidí que no quería seguir haciéndole el caldo gordo a un sello en el que no creía, porque grababa cualquier cosa. Llegó un momento que lo grababa todo, en muchos casos, por cuestiones políticas y de amiguismo. Y se entró en una etapa pseudopolítica, en la cual apareció mucho cantautor que a mí no me interesaba. Me interesaban cantautores del relieve de Hilario Camacho... O Camilo Sesto. Camilo es un cantautor. O Cat Stevens. Con lo que yo no puedo es con el concepto de cantautor con guitarra y chelo. No me entra. Y me desvinculé del tema. No estaba de acuerdo con hacer discos como rosquillas.

¿Qué salvarías del catálogo de Gong?

Algún artista, pero no cómo está hecho. No me acababa de convencer el proceso de realización. Triana se tuvo que llevar de otra forma.

Y, ¿con qué tres discos producidos para Movieplay te quedarías?

Sobre todo, con el primer disco de Felipe y Bottamino; muy bueno. También con el “Vida” [Movieplay, 1981], de Pablo Abreira, que no vendió mucho porque era un trabajo muy conceptual, que sonaba mucho a Stevie Wonder, y tenía un toque funky interesante. Fue un trabajo en el que puse mucho cariño, y para el que lié a mucha gente: Ana Belén, Camilo, Felipe y Bottamino, José María Guzmán... para que tuviera mucha carga, pero la compañía no puso mucho empeño en el asunto. Era un disco, más para el músico, que para el público.

Ha vuelto a salir, en la conversación, Guzmán, a quien conoces desde que comenzaba en esto de la música. Su actividad ha sido continua, es una persona incansable, pero...

Es que la industria es así, y no sabes cuándo va a sonar la flauta. Luz Casal venía mucho por aquí para hacer coros, y, un día, pegó el bombazo. O Camilo, que comenzó

como batería de Los Botines. Son las circunstancias de la vida. Guzmán ha tenido muchas oportunidades, estuvo hasta en Eurovisión [con el grupo Cadillac], pero nunca ha acabado de cuajar del todo.



“Yo he llegado a trabajar en tres producciones a la vez. Y mientras estaba con Julio Iglesias, lo estaba haciendo con Barón Rojo. También me ha pasado que un día estaba con Los Suaves, y al día siguiente con Isabel Pantoja”

Resulta curioso porque, bien como productor, bien como ingeniero, bien como mezclador, bien como músico, has trabajado con centenares de artistas, pero nunca te has encasillado. Por tus manos han pasado varias generaciones y estilos variopintos.

He hecho hasta folclore ibicenco. Mira, soy un apasionado de la música, y eso hace que me dé igual si tengo que grabar jotas, zarzuela, rock and roll, punk o hip hop. En el momento en que me involucro, soy uno más del grupo. ¿Un todoterreno? Sí. Y si es un grupo radical, me convierto en el más radical de todos. Y si es una formación sinfónica, soy más sinfónico que nadie. Me gusta más trabajar con grupos que con solistas. Y me gusta trabajar con los miembros de la banda; no buscar elementos externos. Que sean ellos los propios autores de su trabajo.

¿Y logras centrarte en cada uno de los proyectos y aislarte de todo lo demás?

Yo he llegado a trabajar en tres producciones a la vez. Y mientras estaba con Julio Iglesias, lo estaba haciendo con Barón Rojo. También me ha pasado que un día estaba con Los Suaves, y al día siguiente con Isabel Pantoja. No me cuesta. Es música, y el objetivo es que esté bien hecha. Me encanta producir porque me gusta dirigir.

Siguiendo con tu trabajo en estas últimas décadas, me gustaría establecer una mínima clasificación, con algunas referencias, compartimentadas en categorías. En primer lugar, voces imprescindibles como las de Julio Iglesias, Pablo Abraira, El Puma, Rocío Jurado, Rocío Dúrcal...

He sido igual de exigente con todos los artistas, sean más o menos importantes. Ellos siempre han querido el mejor resultado, y si me he tenido que poner duro, lo he hecho. De esta clasificación que me comentas, espectacular, espectacular, Rocío Jurado. Tenía una voz impresionante. Y Plácido Domingo, por supuesto; pero que te ponga la piel de gallina, y ya no sólo grabando, sino fuera del estudio, improvisando, Rocío Jurado. ¿Superprofesional? Rocío Dúrcal. Increíble.

¿Y Camilo Sesto? ¿Es fácil trabajar con él?

Camilo es muy especial. Hay días en los que es muy amigo tuyo, y otros en los que eres un completo desconocido. Siempre hemos tenido mucho respeto el uno por el otro, y le he apretado mucho las tuercas. Eso sí, no sabes por dónde va a salir.

Él ha sido compositor, gran intérprete, productor, empresario, pero ha trascendido, en los últimos años, por otros asuntos menos relacionados con la música. ¿Se acercaba al concepto de artista total?

Sí. Podría haberlo sido, pero creo que no se sacrificó tanto como Julio [Iglesias]. Julio, sin ir más lejos, se dejaba ver mucho, colaboraba con mucha gente, era muy buen relaciones públicas... No digo que Camilo no lo sea, pero se escondía más. Eso sí, evidentemente, la voz de Camilo es más importante que la de Julio.

¿Qué es lo que te atrae de trabajar con artistas como Rosendo, Los Suaves o Barón Rojo?

Por Barón Rojo siento debilidad. Los Suaves eran muy complicados, porque no se mojaban mucho cuando les preguntabas algo. “Malas noticias” [Polygram, 1993] quedó muy bien. Yo toqué todas las acústicas de ese disco, pero no lo pusieron en los créditos, porque para ellos era humillante que alguien que había grabado a Rocío Jurado tocara en su disco. Barón Rojo era un proyecto más musical. Y pudieron llegar mucho más lejos de donde llegaron. Y tanto Rosendo como yo quedamos muy contentos.

¿Qué me dices de Semen Up?

Bueno, fue una cosa muy puntual, como con M Clan. Aquel ‘Alí Babá’ [de “Madurez” (Twins, 1989)] que era una crítica a Los 40 Principales.

¿Qué tal con Jorge e Ilegales?

Jorge es un fanático de la música de los sesenta, y un loco de las guitarras, como yo, pero me dejó un tanto pringado con unas mezclas [hablamos de la época de ‘Europa ha muerto’ y ‘Tiempos nuevos, tiempos salvajes’]. Ahí están las facturas. Cuando quiera, que me las pague. Seguramente no fue culpa suya, sino del mánager, que fue quien me dejó el pufo, pero, en definitiva, el beneficiario era él. Es una persona muy peculiar.

Viviste, también, de cerca, aparte de la Movida madrileña, la valenciana, produciendo el último disco de Vídeo, “Una brisa de amor” (Twins, 1989). Imagino que te llegaron a través de Twins, con quienes trabajaste mucho, por ejemplo, con Hombres G.

Sí. Estaba en contacto con Paco Martín. Hice Los Secretos, vinieron Danza Invisible, Hombres G... A Danza Invisible les produje el “Pura Danza” [GASA, 2003]. A Hombres G, no. Sí que grabaron aquí, y es verdad que les mezclé, y toqué, en una canción, con ellos. En cuanto a Vídeo, bien. Es cierto que llegó un momento que parecía que Valencia iba a explotar, y que sus grupos se iban a comer el mundo. Pero, al final, no tengo muy claro qué paso.

¿Alguna vez has dicho no a una producción?

Sí. Cuando desde Movieplay me dijeron que tenía que producir a Raimon. Era tan antagonista a mí que dije que no. Fui a hablar con él; quería traerlo, como te comentaba antes, al terreno del Cat Stevens de ‘Moonshadow’ [de “Teaser and the firecat” (Island/A&M, 1971)], y alejarlo del guitarra-chelo. Me dijo: “Sí, pero con un chelo”. Escuché las maquetas, eran todas la misma canción, en el mismo tono, y dije: no.

Imagino que guardas un recuerdo especial de Los Secretos y Enrique Urquijo, con quienes trabajaste a finales de los ochenta.

Tuvimos una relación especial, pero solo durante una temporada. Les hice tres discos y varias canciones aisladas, así como un elepé a Enrique, en solitario, con Los Problemas, y alguna cosa más. Comencé con “La calle del olvido” [Twins, 1989].

Cuyo proceso de grabación, tengo entendido, fue...

Complicado, porque a mitad de grabación se me fue el bajista, y yo no sabía que Enrique tenía un problema con su dependencia. Yo me lo encontré todo de golpe. El bajista dijo: “Me voy, que tengo exámenes”. Y cogí yo el bajo, sin problemas. El batería también se iba del grupo... Y cuando abrí el micro para grabar a Enrique me quedé petrificado. Tuve mucha paciencia con él, porque Enrique tenía muchísimo talento. Al final conseguí lo que yo quería, con trabajo, pero lo conseguí. Después hicimos “Adiós, tristeza” [DRO, 1991] y “Cambio de planes” [DRO, 1993], y al siguiente se fueron a Londres, a grabar. Una pena, me hubiera gustado producir una canción tan buena como ‘Pero a tu lado’. Las canciones de ese disco [“Dos caras distintas” (DRO, 1995)] son buenas, pero la producción no me gusta nada: las voces, se notan los pinchazos...

¿Hasta qué punto influiste en el sonido definitivo de Tequila? Con ellos trabajaste en el “Rock and roll” (Zafiro, 1979).

Yo me considero productor de ese disco, aunque no lo fuera oficialmente. Como en casi todos los trabajos que hago, sea productor, o no, me metí a saco. Quizá escuchándolo ahora, lo mezclaría de otra forma, pero, para aquella época, quedó fantástico, y quedaron tan contentos que Ariel [Rot] y Alejo [Stivel] me pidieron, nada más acabar, cita para el siguiente disco. Y yo les dije: “No, porque éste va a pegar, y el próximo lo grabaréis en Londres”. Y así fue. Me llevo muy bien con ellos. Ariel estuvo aquí, hace unos meses, haciendo una colaboración con un amigo [The Grillo].

Aterricemos, ya, en los noventa. El “Tormentas imaginarias” (Polygram, 1993), de 091, es uno de sus últimos discos, pero de una calidad final destacada.

Es un disco difícil. Bueno, pero difícil. Es un disco de culto. José Ignacio [Lapido] es un músico asombroso. Una muy buena banda. De aquella época también recuerdo una muy conseguida producción con La Granja, y un disco que también vale mucho la pena, “Medicina natural” [DRO, 1994].

Y, ¿qué hay de esa aventura que viviste con el indie pop, en la recta final de los noventa, a través de BMG? Por tus manos pasaron, entre otros, Nosoträsh y El Niño Gusano.

Aquello fue cosa de David López, que en aquellos momentos estaba muy en contacto con el “underground” y todo el rollo indie. Una multinacional como BMG quiso adentrarse en ese territorio, que estaba teniendo repercusión. Me avisaron para meterme con Nosoträsh [“Nadie hablará de...”, (RCA, 1998)], allá que fui, y me encontré lo que me encontré. Como siempre, le puse mucho cariño, y llegué hasta donde pude. Le saqué el máximo que se podía sacar al grupo. Me costó más trabajar con Nosoträsh, porque eran más limitadas musicalmente, pero bueno, a base de repetir y repetir...

Y, ¿El Niño Gusano, con quienes trabajaste en “El escarabajo más grande de Europa” (RCA, 1998)?

Eran mucho más creativos, pero también es verdad que eran mejor en vivo. Su fuerte era el directo, y eso era difícil de llevar al estudio. Creo que como disco se queda corto. ¿Qué le falta? La puesta en escena que tenían; su fuerte. Ese disco es un trabajo que supone un paréntesis en nuestra música. No lo puedes relacionar con nada ni con nadie.

Teniendo en cuenta la peculiaridad de sus miembros, ¿viviste una experiencia curiosa trabajando con ellos?

No, porque yo ya era muy friki en mi época, y casi siempre lo he sido. Siempre me ha gustado buscar cosas raras. Jugaba con todo. Y ellos hacían lo mismo, varias décadas después.

Hablando de personalidades, hace poco, volviste a trabajar con Rodrigo en “El Jefe (Sin ánimo de señalar)” (Sargo, 2006). Vuestros caminos se han ido cruzando, sin cesar, en los últimos sesenta años.

Sí. Vino con casi todo grabado. Aquí metí la voz y le mezclé. No se puede decir que sea un disco en el que yo participe en la producción. Lo había grabado en el teclado de su casa. Yo no hubiera hecho una cosa así, no es mi estilo. No deja de ser una maqueta, elevada gracias a las nuevas tecnologías, pero hay que reconocer que es una creación interesante, para un momento interesante, que podría haber tenido más relevancia si se hubiera promocionado.

Rodrigo García, otro caso curioso en la historia de nuestra música.

Sí. ‘Sólo pienso en ti’ alcanzó un grado de popularidad importante, y con CRAG también llegó alto.

Tú que le conoces, ¿cree que está a gusto en el lugar que ocupa?

Creo que no. Es muy inconformista. Está un poco rebotado, pero como casi toda la vieja guardia. Estamos todos un poco insatisfechos, de que las cosas no hayan ido un poco mejor, o de que muchos no hayan quedado en un mejor sitio, un sitio que les corresponda. Mucha gente de esa generación está en tierra de nadie. A muchos, incluso, ni se les reconoce lo que han hecho. Es muy triste, muy triste.



“Hace varios años que todo está bastante estancado. La música está estancada. No ha habido una evolución importante. No hay un cambio radical. Se tiende a lo básico”

¿Qué te interesa de la música que se hace actualmente?

Hace varios años que todo está bastante estancado. La música está estancada. No ha habido una evolución importante. No hay un cambio radical. Se tiende a lo básico, al minimalismo armónico y rítmico. Es todo muy parecido.

¿Qué opinión te merecen las producciones que se realizan en España en los últimos años? ¿Te interesa el trabajo de algún productor español, en la actualidad?

Las producciones actuales en España están muy dispersas. No escucho nada original desde hace mucho tiempo. Las cosas no se hacen mal, pero no me llaman la atención. Ahora mismo cualquiera es productor y no veo que nadie despunte. Con la limitación de presupuestos que hay, entiendo que es muy difícil trabajar pensando en un proyecto importante. Actualmente solo funcionan las canciones, especialmente las letras, independientemente de cómo estén desarrolladas. La calidad del sonido suele dar igual porque se escucha en cualquier sistema mediocre de reproducción. ¿Quién se sienta a escuchar música en condiciones óptimas? Vivimos muy deprisa y todo es inmediatez. Lo comprendo y lo asumo, aunque dé un poco de pena.

¿Y cómo se enfrentan las discográficas a las producciones, en estos tiempos asesinos?

Los discos se hacen con presupuestos ridículos. Minimalismo puro. Los acústicos, los directos... todo está pensado para restringir gastos e ir a lo seguro. Pocos pueden permitirse el lujo de hacer un disco con arregladores, con orquesta... Todo eso ya pasó, porque ya no se amortiza. La mayoría de la gente piensa que la música es gratis. La música seguirá existiendo, eso sí, porque es algo que va mucho más allá. Y no estoy en contra de las nuevas tecnologías, ojo. Simplemente digo que hay que adaptarse a ellas, o no hay nada que hacer. Ya nadie va a construir castillos; ahora habrá que fabricar bloques de apartamentos, y venderlos como sea. No busques muebles de artesanía, porque la gente prefiere algo más barato.

¿Crees que la figura del productor, como la conocíamos antes, al menos en España, comienza a desaparecer?

Creo que ya ha desaparecido. La fórmula de trabajo de años atrás es prácticamente insostenible en la actualidad.

Y, ¿cómo nos adaptamos?

No hay solución. Es una etapa perdida, pasada. ¿El futuro? No se me ocurre nada. De verdad. No sabemos hacia dónde vamos. La globalización ha alcanzado unos límites increíbles, la saturación total, y las ofertas se asemejan demasiado. Eso sí, repito, afortunadamente, la música seguirá existiendo. Habrá que esperar a que todo vuelva a su sitio, o a que el mecenazgo empiece a funcionar en este país. Estoy absolutamente a favor del mecenazgo, como lo estoy en contra de la subvención en sectores como el cine. Las industrias tienen que funcionar por sí mismas, o a través del mecenazgo.

¿Qué hay de mito en la frase: “Yo, con cuatro duros, en mi casa, me monto un estudio de grabación”?

No. Tú, en tu casa, grabas, pero no tienes un estudio de grabación. Es como escuchar u oír. En tu casa podrás grabar, por supuesto, y mejor que grababan los Beatles, pero te hace falta, después, un montón de cosas para que ese producto tenga sentido.

Teniendo en cuenta cómo están las cosas, son muchísimas las bandas españolas que optan por la autoproducción. ¿Qué consejos les darías para conseguir un producto mínimamente digno?

Es difícil dar consejos, pero creo que lo más importante es buscar siempre caminos nuevos, buscar originalidad y no meterse en el mundo de lo que ya está hecho. Si a esto le sumas procurar darle un toque de solidez con alguien con experiencia en producción y en sonido profesional, seguramente saldría un producto con más relieve, aunque no por ello exista la garantía del éxito.

¿Cuáles son tus planes ante este futuro apocalíptico?

Proyectos tengo muchos. Haría muchas cosas, pero como no les veo salida, no quiero sentir la frustración de hacerlas poniéndole todo el cariño, para después guardarlas en un cajón. Imagino que haré discos de guitarra, míos, revisiones de cosas ya existentes, bajo mi punto de vista.

¿Y el proyecto de reunión de Los Pasos, a partir de esa grabación que realizasteis en Torres Sonido, revisando algunas de las piezas más interesantes del grupo?

Bueno, ahí está, y me siento muy orgulloso de ello. Esperando que alguien se anime o encuentre la fórmula. En principio, lo que me gustaría es dar a conocer el disco. Hace dos años, cuando se terminó, me hubiera gustado presentar el proyecto completo, con directos. Ahora veo que la cosa es menos viable. Los ayuntamientos se cargaron a buena parte de las salas y promotores cuando comenzaron a contratar artistas. Ahora que ya no tienen dinero, ni ayuntamientos, ni salas privadas. ¿Montar Los Pasos para tres conciertos? No. Reunirlos y preparar el espectáculo es muy complicado.