

# MARK HOWARD

CON LA COLABORACIÓN DE CHRIS HOWARD

# ¡GRABANDO!

JUNTO A BOB DYLAN, BRIAN ENO, IGGY POP, R.E.M., RED HOT CHILI PEPPERS, U2, SHERYL CROW, TOM WAITS, ROBERT PLANT, PETER GABRIEL, NEIL YOUNG...



LIBROS CÚPULA

**MARK HOWARD**

CON LA COLABORACIÓN DE CHRIS HOWARD

**¡GRABANDO!**

JUNTO A BOB DYLAN, BRIAN ENO, IGGY  
POP, R.E.M., RED HOT CHILI PEPPERS,  
U2, SHERYL CROW, TOM WAITS, ROBERT  
PLANT, PETER GABRIEL, NEIL YOUNG...

TRADUCCIÓN DE PILAR RECUERO GIL

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Publicado originalmente en inglés bajo el título *Listen Up!* por ECW Press en 2019

© del texto: Mark Howard & Chris Howard, 2019

© de la traducción: Pilar Recuero Gil

© de la fotografía de cubierta: PrinceOfLove / Shutterstock

Primera edición: septiembre de 2021

© Editorial Planeta, S. A., 2021

Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)

Libros Cúpula es marca registrada por Editorial Planeta, S. A.

Este libro se comercializa bajo el sello Libros Cúpula

[www.planetadelibros.com](http://www.planetadelibros.com)

ISBN: 978-84-480-2865-7

Depósito legal: B. 8.728-2021

Impresor: Gómez Aparicio

Impreso en España – *Printed in Spain*

El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible.

## SUMARIO

Prólogo	9
Introducción	11
Los Neville Brothers en Emlah Court	17
Bob Dylan	31
Nueva Orleans con Brian Eno	33
La calle Soniat	37
El álbum <i>Oh Mercy</i> de Dylan	43
Así nació el Kingsway Studio	53
De vuelta en Nueva Orleans	63
Kingsway	69
Iggy Pop y R.E.M.	77
La Pajarera	85
Los Tragically Hip	95
La Casa Drácula	99
Emmylou Harris y Billy Bob Thornton	103
Dylan en el teatro	119
El álbum <i>Time Out of Mind</i> de Dylan	139
Iggy Pop	147
Willie Nelson	159

¡GRABANDO!

Marianne Faithfull	167
Los Red Hot Chili Peppers	173
U2	177
<i>All the pretty horses</i>	183
El estudio Paramour	189
Lucinda Williams	195
Sheryl Crow, Eddie Vedder y The Waifs en el Paramour	205
Tom Waits	211
Sam Roberts en Australia	223
Grabando por todo el mundo	233
Mumford & Sons	241
Robert Plant	247
Neil Young	255
Joni Mitchell	269
Rickie Lee Jones	277
Epílogo	283
Créditos fotográficos	287
Agradecimientos	289
Sobre el autor	291
Índice onomástico	293

## LOS NEVILLE BROTHERS EN EMLAH COURT

El productor supervisa al técnico de grabación, que maneja la consola de grabación y los otros equipos. El técnico también monta el estudio y el equipo de grabación. Yo empecé como técnico de grabación y me abrí camino hasta ocupar la silla del productor.

En 1987, me llamaron para trabajar en un álbum con los Neville Brothers. Antes de salir de Canadá hacia Nueva Orleans, me pidieron que llevara conmigo un par de micrófonos. Recogí un Neumann U47 y un Sony C-37A; ambos son micrófonos antiguos de tubo. En la aduana de la frontera con Estados Unidos me dieron la lata preguntándome por qué los llevaba; les conté que era un gran admirador de la música jazz y que los llevaba para poder grabar en un festival de jazz. Me dejaron pasar: aprobé mi primer examen de importación.

Cuando llegué a Nueva Orleans, conocí a Dan —Daniel Lanois—, el productor, en el enorme apartamento que había alquilado en el barrio francés, sito en el número 626 de la calle Royal.

—Te he encontrado un bonito sitio para que te instales en la calle St. Ann —me dijo. Añadió que solo se quedaría un par de días más y que, cuando se hubiera marchado, yo podría mudarme a su habitación. Me dio la dirección de mi alojamiento en St. Ann y me pidió que volviese a su apartamento a la mañana siguiente.

Caminando por el barrio francés, al pasar por la calle Bourbon, la multitud de borrachos e incluso una banda de música hi-

cieron que la experiencia fuera un poco surrealista. Crecí en una ciudad sustentada por la industria siderúrgica, un lugar difícil lleno de obreros y jamás en la vida había conocido a nadie abiertamente gay. De repente, me encontré en medio de un montón de hombres con chaparreras que dejaban el culo al aire y con grandes tipos peludos que besaban a jovencitos blancos en calzoncillos.

Aturdido aún por las payasadas del barrio francés y una vez dentro de la casa de la calle St. Ann, llamé al timbre y me recibió un agradable anciano inglés llamado John; él y su amable esposa fueron una imagen acogedora. John me enseñó la preciosa casa de huéspedes, donde pasé mi primera noche solo en una ciudad extraña, llena de la gente más estafalaria que jamás había conocido, y preguntándome en qué me había metido.

Al día siguiente, la calle Royal estaba cortada y llena de músicos callejeros y de tarotistas. Dan y yo fuimos a desayunar a un fantástico local inglés, The Cheshire Cat. Me contó que se marchaba al día siguiente a Inglaterra a trabajar con Brian Eno, a un lugar llamado Woodbridge, una hermosa ciudad comercial en el condado de Suffolk. Me informó de que yo me encargaría de encontrar un lugar para grabar el disco de los Neville Brothers, y que necesitaría comprar e importar todo el equipo desde Canadá, Inglaterra y Nueva York. Tenía que montar el estudio, comprar un coche y amueblar el lugar para poder dormir allí. También debía abrir una cuenta bancaria. Vamos, que tenía que hacer de agente inmobiliario, importador de equipos internacionales y contable; todo ello en una época sin móviles ni ordenadores. Para colmo, aparentaba tener muchos menos años para mi edad, parecía más un quinceañero que un veintiunaño; de hecho, ni siquiera necesitaba afeitarme.

Me reuní con Lucy Burnett, una celebridad de Nueva Orleans miembro de una antigua y acaudalada familia del sur, además de una auténtica belleza sureña. Tenía un piso con balcón que daba a la esquina de las calles Royal y St. Philip, la mejor ubicación para las fiestas del Mardi Gras. Por entonces, ella rondaba probablemente los cuarenta años y no perdía ocasión de montar una fiesta.

Le expliqué mi situación y me respondió que sabía de la persona adecuada: un agente inmobiliario que conocía las mejores propiedades.

Primero, tuve que encontrar un coche para poder empezar a buscar ubicaciones; compré un Cadillac Calais de color negro de 1965, una barcaza con una silueta impresionante, pocos kilómetros, elevelunas eléctricos y neumáticos de pared blanca. En el asiento delantero podían sentarse cuatro personas, y era perfecto para transportar gente.

Dan me había asignado un ridículo presupuesto de tan solo 1.200 dólares al mes para encontrar un lugar donde grabar el disco. Me reuní con el agente en las afueras, en el hotel Columns. El primer lugar que me enseñó fue un viejo orfanato que, francamente, daba miedo. Aún tenía las viejas camas y cunas donde dormían los niños, y el ambiente producía la sensación de que los niños hubieran sido prisioneros.

A continuación, me enseñó un antiguo almacén de carrozas del Mardi Gras. En uno de los edificios, abrí un cuarto de la limpieza y, en la oscuridad, pude ver un fregadero que se movía. Encendí la luz y descubrí que el fregadero rebosaba de cucarachas enormes que inmediatamente volaron hacia mí.

Ante el fracaso para encontrar un lugar, recordé un edificio junto al hotel Columns, en la avenida St. Charles, que estaba en venta. Le pregunté al agente si podríamos ver el edificio y concertó una cita. Se trataba de una casa de cinco pisos llamada Emlah Court. Un magnate del petróleo de Luisiana había mandado construirla para sus cinco hijas —un piso para cada una—, y había utilizado la primera letra de sus nombres para crear el de «*Emlah*». Se entraba por dos grandes puertas acristaladas, enmarcadas con hierro forjado, y dentro había un ascensor de jaula con espejos en las paredes. Cada piso tenía un solo apartamento enorme —con tres dormitorios, tres baños y un gran salón con comedor independiente— y todas las habitaciones tenían techos de más de cuatro metros de altura y hermosas ventanas francesas del suelo al techo. El lugar era perfecto para grabar el disco.

Uno de los aspectos más importantes a la hora de elegir un sitio para grabar es algo llamado «campo magnético». Si una per-

¡GRABANDO!

sona tiene una pastilla de bobinado simple en la guitarra, conectada a un amplificador de tubo, esto puede provocar un zumbido problemático. A menudo es posible encontrar un lugar silencioso si dirigimos la guitarra hacia una posición diferente, pero si hay un transformador de gran potencia fuera del edificio o cerca de él, es probable que no se consiga una señal clara. Yo había desarrollado un modo de comprobarlo y llevaba una pastilla Lawrence para guitarra acústica y un pequeño amplificador portátil Peavey. Fui recorriendo los suelos con la pastilla para ver si se producía algún ruido. A veces, las lámparas fluorescentes causan un ruido enorme, aunque estén colocadas en el techo del piso de abajo.

El dueño de Emlah Court era un anciano que lo había comprado barato y creyó poder largarlo por un precio mayor. Sin embargo, el mercado inmobiliario se encontraba en mínimos históricos y el inmueble llevaba dos años en venta y sin recibir ofertas. Le dije al agente que le ofreciera al propietario un alquiler de 1.500 dólares al mes durante seis meses, un total de 9.000 dólares por adelantado si lo aceptaba. No creía que nadie fuera a comprar el edificio en los siguientes seis meses, y el propietario sacaría algo



de dinero con el alquiler. El dueño consideró la idea, aunque pidió 10.000 dólares por los seis meses. Acepté.

Ya tenía el sitio y el coche, pero aún me quedaba por conseguir todo el equipo e instalarlo en Emlah Court. Compré una consola Amek Matchless de 32 canales, conocida por su robustez, que me enviaron desde Inglaterra. Elegimos esta consola porque U2 había utilizado una Amek Angela en su último disco, cuyo sonido nos gustaba a Dan y a mí. Descubrí que podía importarla a Estados Unidos sin pagar aranceles ni impuestos, si lo hacía con una fianza de importación temporal.

Contábamos ya con una grabadora de alta calidad Studer A80 mk2 de 24 pistas para usarla como grabadora maestra, aunque tenía el tamaño de un enorme frigorífico industrial y se encontraba en Canadá. Obtuve la misma fianza de importación temporal que utilicé para Inglaterra para que me la enviaran, aunque tuve que mandar que fabricaran cajas de transporte para el envío. También necesitaba soportes, además de estuches, para guardar todo el equipo externo, por lo que llamé a uno de mis antiguos jefes, Lou Furlanetto de la Guitar Clinic de Hamilton. Como ellos fabricaban guitarras, me hicieron soportes de madera con un acabado de resplandor solar, como la Fender Stratocaster Sunburst.

Fue necesario dividir la grabadora Studer para meterla en dos cajas; quitaron el gran puente de cursor y lo metieron en una caja; el armazón fue en otra. Contraté a la empresa Rock-it Cargo para que lo enviaran todo a Nueva Orleans.

Buena parte del equipo restante vino de Nueva York. Compré un *rack* reductor de ruido Dolby XP24 porque Peter Gabriel grabó su álbum *So* con uno y lo había usado como efecto en la voz. Cuando el Dolby se apaga sobre una voz, exagera el sonido. Para los efectos, conseguí un *delay* AMS (Advanced Music Systems) DMX 15 que tenía un retardo digital controlado por ordenador con un sonido verdaderamente único; lo usó Stewart Copeland de Police. Compré también dos Lexicon PCM 70, que cuentan con un procesador digital de efectos con coros, distorsiones, reverberación, retardos multibanda y acordes resonantes.

¡GRABANDO!

Conocido por su sonido clásico, se ha usado en todos los álbumes y giras de Pink Floyd.

Los altavoces que elegí fueron un juego de Tannoy Monitor Gold. Tannoy es un fabricante inglés de altavoces. Aunque estaban destinados a estudios de radio y de grabación, mucha gente los instala en casa por su fantástico sonido. Encargué que los enviaran desde Inglaterra junto con unas cajas de altavoces fabricadas específicamente, basándose en el diseño de las cajas de altavoces Lockwood.

El resto del equipo lo compré en una tienda de música de Nueva Orleans llamada Sound Chek. El propietario me hizo algunos buenos descuentos en cables, soportes de micrófono y amplificadores.

Aún estaba viviendo en la calle Royal cuando llegó el primer envío desde Canadá, por lo que tuve que almacenar las cajas en una zona común del edificio de apartamentos. La consola llegó cuando ya había tomado posesión de Emlah Court. La enviaron dentro de una enorme caja de transporte marrón que medía casi cuatro metros de largo y algo más de un metro de ancho, junto con una gran caja que contenía dos fuentes de alimentación y el soporte de la consola. Contraté a un tipo gigantesco, llamado Jimmy Mac, para que me ayudara a llevar el equipo a Emlah Court. El estudio estaba en el segundo piso y no había forma de meter la consola en el ascensor. Jimmy dirigía el equipo del Festival de Jazz, por lo que contaba con una cuadrilla de hombres que sabían cómo mover aparatos. Tuvimos que sacar la consola de la caja y subirla por la escalera, salvando tres descansillos. La consola era tan larga que no podía llevarse en horizontal y había que inclinarla en posición vertical y luego balancearla en su extremo. Hicieron falta seis tíos para llevarla escaleras arriba, y se advirtió a la cuadrilla que se les caería el pelo si dañaban o dejaban caer la consola. Por suerte, ni la cuadrilla ni la consola sufrieron daños. Los chicos de Jimmy subieron también la grabadora Studer y el resto de las cajas.

Una vez subido todo el equipo, llegó el momento de instalarlo. Monté la sala de control principal en uno de los dormitorios,

reservando el salón para la sala de actuación. Decidí dormir en el dormitorio de atrás. Dispuse el apartamento del piso más alto para Dan. Utilicé la caja de transporte de la consola como base de su cama y le compré un futón como colchón. Había contratado a un electricista, Mike Montero, para instalar una caja eléctrica que pudiera conectarse al panel principal, de modo que tuviera la potencia perfecta para poner en marcha el estudio. En la mayor parte de Emlah Court no había problemas en cuanto al campo magnético, sin embargo, se producía un molesto zumbido cerca de las ventanas. Al final resultó que el ruido procedía de los tranvías eléctricos que recorrían el centro del bulevar de la avenida St. Charles. Necesitaba encontrar un modo de eliminar ese ruido, así que decidí cubrir las ventanas con planchas de plomo. En su lugar, utilicé un material de espuma negra, llamado Rubbertex, usado normalmente para revestir los cascos de los barcos con el fin de amortiguar el sonido de los motores. Por último, puse por encima planchas de contrachapado de dos centímetros de grosor. Esto acabó con el ruido de la calle y solucionó los problemas del campo magnético; las pastillas de bobinado simple guardaban silencio. Por encima del contrachapado, colgué unos bonitos tapices indios.

Viví solo en este gran edificio durante un par de semanas, cableando y resolviendo incidencias. Cuando terminé de instalar el estudio y lo puse en marcha, Bob Lanois me hizo una visita. Bob había montado en Hamilton el estudio Grant Avenue y era un experto. Se quedó impresionado con Emlah Court, aunque observó que los cables procedentes de la parte posterior del rack Dolby carecían de alivio de tensión. Me ayudó a encontrar una forma de rectificar la situación para que los cables no pudieran tirar de los conectores.

Fue Bob quien me animó a probar por fin el marisco en Nueva Orleans. Había crecido en una ciudad obrera y nunca había tenido al alcance nada que no fuera carne con patatas o pescado con patatas fritas; por supuesto, nunca había probado la cocina internacional. Por Bob, probé los cangrejos, la sopa gumbo y otros platos locales; incluso me hizo comer brócoli. Bob me dijo

una vez que la única razón por la que me contrataron fue porque era menudo, ágil y tenía la capacidad de entrar en una habitación sin llamar la atención. Según él, si yo fuera grandote o torpe, le robaría a la gente el 60 por ciento de su energía mental, cosa que perturbaría el proceso creativo.

Creé un ambiente pantanoso en el estudio yendo literalmente al pantano para traer musgo español y colgarlo por todos lados. Encontré también un viejo lince disecado y algunas cabezas de caimán que coloqué encima de la grabadora.

El estudio tenía un aspecto psicodélico. Los Neville Brothers habían sido durante años la banda de respaldo de Grateful Dead, mimetizándose con sus coloridas camisetas desteñidas. Charles Neville me llevó hasta el tipo de camiseta desteñida de los Grateful Dead, Dirty Bart. Pigpen fue el primer y mejor teclista de los Dead, y Bart era su amigo. Bart me consiguió algunos enormes tapices desteñidos que usé para cubrir las paredes del estudio. También me hice con unos grandes kilims para tapar las ventanas. Al vivir en el barrio francés, entablé amistad con un tipo que tenía una tienda india. Se llamaba Kruz e importaba hermosos tapices de la India. Me hizo unos descuentos increíbles y utilicé los tapices para tapar las horribles cajas de transporte que usaba en el estudio como soporte de parte del equipo, como el rack Dolby o la grabadora Studer de 2 pistas. Conseguí la mayor parte del mobiliario en tiendas de segunda mano en la calle Magazine, e iluminé el estudio como un set de filmación. Encontré una antigua empresa cinematográfica, la Pan American Films, en el barrio francés, que había quebrado. En su plató se habían filmado algunos programas de televisión durante las décadas de 1960 y 1970 como *Morgus the Magnificent*. El viejo encargado de la seguridad me dijo que podría llenar un carrito de la compra por cien dólares, y encontré un montón de focos de iluminación para rodaje que me recordaron la imagen inicial de los *Looney Tunes*. Hallé también en el estudio algunos amplificadores que me parecieron geniales para usarlos con las guitarras.

En abril de 1987, Dan regresó de estar con Brian Eno en Inglaterra. Era la primera vez que veía el edificio y el estudio; no

podía dar crédito a la cantidad de trabajo que yo había hecho durante el mes que él había estado fuera. Ya teníamos montado el escenario para grabar el disco de los Neville. Aún nos quedaba un mes más para prepararlo y lo pasamos reuniendo instrumentos y buscando sonidos chulos de teclado. Fue también entonces cuando Dan empezó a trabajar en su primer disco en solitario.

Teníamos una empleada de la limpieza, la señorita Alberta, que siempre perturbaba las sesiones de grabación. A todas horas, me llamaba a voces por el edificio: «¡Señor Mark! ¡Señor Mark! ¿Dónde están mis trapos?», porque yo usaba sus trapos para limpiar la colección de motos que habíamos reunido.

Yo dormía en el suelo de mi habitación sobre un futón, pero las gigantescas cucarachas que se subían a mi cama me ponían frenético. Había oído que el ácido bórico espolvoreado en el suelo hacía de barrera contra las cucarachas, así que dibujé un círculo alrededor de la cama. De repente, la señorita Alberta dejó de entrar en mi habitación.

—No voy a entrar en la habitación del señor Mark, porque está metido en ese vudú.

Dio por sentado que el círculo que rodeaba mi cama era una especie de ritual vudú.

Había empezado el Festival de Jazz y nos invitaron a ver la actuación de Stevie Ray Vaughan en el *President*, un enorme barco de rueda de paletas como el de *Las aventuras de Huckleberry Finn*. La actuación tuvo lugar en un impresionante salón de baile en el centro del barco. Nosotros nos sentamos en la galería detrás del escenario. Stevie hacía un ruido sumamente fuerte: tenía una fila de amplificadores Marshall apilados de dos en dos con planchas transparentes de plexiglás delante de ellos porque eran tan estruendosos que necesitaba escudarse de su inmenso volumen. Puede que fuera lo más parecido a ver a Jimi Hendrix en directo. La banda no tenía tanto talento como Stevie, pero cumplían con su cometido, y Stevie sudaba como ningún otro artista que yo haya visto.

Después del espectáculo, fuimos a una pequeña habitación entre bastidores habilitada como camerino. Stevie era un poco

tímido y la situación era un tanto incómoda porque, en realidad, él no conocía a Dan. Ninguno sabía qué decirle al otro. Entonces, Stevie observó que yo llevaba una camiseta de Albert King y su rostro se iluminó. Me contó que Albert era uno de sus héroes y lo nervioso que estaba cuando lo conoció; tal era su asombro que se había sentido como un niño al encontrarse con un superhéroe. Le conté a Stevie que había trabajado para Albert mezclando uno de sus espectáculos, y que Albert me había contado la misma historia, cuando conoció a su propio héroe, que había sido su inspiración para tocar la guitarra.

—Es gracioso cómo todos admiramos a alguien; y es una tontería ponerse nervioso porque todos estamos en el mismo lugar al final del día —dijo Stevie.

A lo largo de los años, he descubierto que los artistas pueden sentirse incómodos detrás del escenario (verse obligado a hablar con la gente es algo violento), y creo que Stevie agradeció poder hablar conmigo de cosas que le interesaban y no tener que tratar con gente que solo quería hacerle la pelota.

Malcolm Burn, un músico de Toronto, vino como técnico de grabación para las sesiones del álbum *Yellow Moon* de los Neville Brothers. Malcolm había formado parte en Toronto de una banda llamada Boys Brigade, pero la dejó para empezar una carrera en solitario. Meses atrás había estado en el apartamento de Dan, en el barrio francés, para grabar algunas maquetas con los Neville. Llegó también a Nueva Orleans unas semanas antes de empezar el disco de los Neville con el fin de instalarse, y acabamos pasando un montón de tiempo trabajando en el disco de Dan. Incluso en un par de canciones, ejercí de técnico de grabación porque Malcolm estaba ocupado tocando para el disco de Dan.

La grabación del álbum de los Neville empezó en mayo de 1987. En la sala de la banda se instaló la enorme batería de Willie Green y el equipo para el bajo Peavey de Tony Hall. Cyril Neville también tenía allí todo su equipo de percusión.

Cuando los Neville entraron a grabar, se produjo un giro bastante interesante. Acabamos con todos los hermanos apiñados en la sala de control, detrás de la consola para que pudieran escu-

char los altavoces; Tony y Brian se sentaron en el sofá lateral y Willie se colocó delante de la consola con un tambor de mano. Para el disco, los ritmos se hicieron con percusión manual, utilizando cualquier tipo de percusión que tuviéramos disponible. Utilizamos una botella de Perrier en la canción «Yellow Moon», encontramos los mejores ocho compases y los tocamos en bucle. La banda tocaba encima del bucle, mientras los hermanos cantaban en vivo.

El disco realmente adquirió una energía pantanosa, mientras canciones como «Voodoo» y «With God On Our Side» casi eran sobrenaturales. Durante una visita a la casa de Aaron Neville en la calle Valence, observé unas campanas de viento de aluminio colgadas en el porche y se las pedí prestadas a Aaron. Me preguntó por qué y le respondí que podrían sonar guay en una pista. Acabé usándolas en «With God On Our Side», grabándolas a doble velocidad para que, cuando se volvieran a reproducir a velocidad normal, sonasen como campanas de iglesia repicando suavemente.

Grabé cinco versiones de «With God On Our Side», y Dan me dijo que eligiese la maestra. ¿Cómo podía elegir una? Cada toma era increíble. Desarrollé un método de toma de decisiones que llamé mi «barómetro»; no escogía las tomas en función de lo perfectamente que hubiesen sido ejecutadas, sino de cómo me hacían sentir. Cuando se trabaja con músicos de la talla de los Neville, a veces la sutil diferencia radica en si una toma concreta te hace sentir algo mágico.

Por extraño que parezca, una de las cosas más difíciles de grabar un disco es conseguir la comida adecuada para mantener a todo el mundo. Contraté al restaurante Upperline para que se encargase del servicio de comidas. Es un negocio familiar especializado en la gastronomía de Nueva Orleans, como las alubias rojas con arroz, gumbo, los camarones y los cangrejos. La hija del dueño, Morgan, fue quien vino a hacernos la propuesta.

Todos los hermanos aceptaron la comida, pero Willie Green y Tony Hall la rechazaron. Se me acercaron y me dijeron:

¡GRABANDO!

—¡No vamos a comer esa mierda! Ahora, ve y tráenos pollo del Popeyes.

Los Neville eran una increíble banda en directo, pero, una vez que se metían en el estudio, a menudo se portaban como una banda de bar. Este es un problema que suelen tener las bandas: son asombrosas en vivo, pero sus discos nunca parecen captar esa misma emoción. Aunque habíamos instalado a todo el grupo en el salón, básicamente hicimos todo el disco en la sala de control. Creando interesantes bucles de percusión y sobregabando a los chicos por encima, el disco se abrió camino. Le dimos a cada miembro de la banda un instrumento de percusión y a veces tuvimos que improvisar, como cuando utilizamos las pequeñas botellas de vidrio verde de Perrier. Al grabar los bucles a 30 pulgadas por segundo (IPS) y reproducirlos después a 15 IPS (las dos velocidades más comunes en la grabación profesional), el álbum realmente adquirió un ritmo pantanoso, que se puede escuchar en «Voodoo».

Solo en unas pocas pistas se usó la batería, «Wild Injuns» fue una de ellas. Había grabado una actuación en vivo de los Neville Brothers en Tipitina's (que tomaba su nombre de la canción de 1953 «Tipitina» del famoso Professor Longhair), un local en la calle Tchoupitoulas, con una Akai de 12 pistas. Hubo una canción que destacó durante su actuación en directo y que tenía una increíble parte de batería. Willie Green, a quien los de allí llamaban «Mean Willie Green», era el batería más vibrante que yo haya escuchado jamás. Su pie era increíble; el ritmo del bombo podía hacer que te movieras como nunca antes.

La parte del bajo en el disco también destacó; Tony Hall desplegó su talento y le puso auténtico ritmo al disco. La mayor parte del álbum se grabó con un bajo Peavey Dyna y un Peavey Max Head, y solo se utilizó la salida directa. El Max Head tenía un ecualizador (EQ) alucinante y acabamos usando el EQ como efecto en otros instrumentos. Brian Stoltz era un guitarrista asombroso. Le acoplamos un inquietante sonido para él, como la parte de slide en «Voodoo», que aún me produce escalofríos.

Charles Neville estaba en proceso de mudanza en aquel momento y necesitaba un lugar donde quedarse, por lo que le arre-

glé el apartamento del primer piso. Charles había tenido una vida dura, igual que el resto de los hermanos; era el narrador de historias familiares y contaba un montón de anécdotas de la prisión. A Charles lo habían arrestado en la frontera, cuando regresaba de una actuación en Toronto, porque alguien le había metido un porro en el estuche del saxo. Puesto que era un hombre negro y corrían los primeros años de la década de 1970, la sentencia contra él fue muy dura y lo castigaron a pasar diez años en Angola, la penitenciaría estatal de Luisiana. De inmediato, lo pusieron a recoger algodón en el campo. Charles nunca había recogido antes algodón y no sabía que tenía que sacar el algodón del centro de la planta con mucho cuidado, ya que las afiladas espinas podían herirle las manos. En su lugar, agarraba la parte superior de cada planta y la lanzaba a la bolsa. Los guardias a caballo llevaban bates para golpear a los presos si se salían de la fila; cuando vieron que Charles recogía mal el algodón, un guardia se acercó cabalgando y le sacudió. Charles solo pasó un par de días en el campo, pues lo eligieron líder de la banda de la prisión porque se sabía todas las canciones.

Mientras estuvimos grabando, Charles relataba algunas anécdotas de la penitenciaría y las grabábamos sobre pistas de sonido pantanoso o *swampy*. Pensé que debería haber salido en el disco, pero quizás algún día se publique.

Todos los Neville vivían pegados a la muerte. Art Neville acababa de perder trágicamente a su esposa por una sobredosis. Art padecía narcolepsia, por lo que se quedaba dormido a mitad de las frases. Mi tarea consistía en darle un empujón cuando dejaba de estar despierto. Art siempre se rodeaba de algunos personajes siniestros. Una noche, «Dr. Death» (el Doctor Muerte), sospecho que un traficante de drogas, vino al estudio a verlo. Aaron Neville era todo músculo, con una enorme daga tatuada en la cara que se hizo estando en prisión. Hacía ejercicios de bíceps mientras se sentaba a mi lado en una silla. Yo hacía los mismos ejercicios y mi brazo parecía un palillo de dientes en comparación con el suyo, que era del tamaño de mi cintura. Aaron me contaba historias de cuando los hermanos eran niños, y me explicaba que

¡GRABANDO!

eran tan pobres que iban al cementerio y abrían las tumbas para robarles las joyas a los muertos.

Aaron grabó el tema «Tell It Like It Is» en 1966 y le dieron un billete de cien dólares por su actuación vocal. Dijo que nunca antes había visto un billete de cien dólares, así que se lo llevó a casa para enseñárselo a su madre. Aaron estuvo en prisión en 1967 por atraco a mano armada cuando «Tell It Like It Is» saltaba al número uno en las listas estadounidenses de R&B.

Cyril Neville me recordaba a Bob Marley; representaba la libertad. Se ocupaba de la percusión en la banda y también cantaba; sus manos eran tan callosas que parecían la piel de un caimán. En aquella época, yo conducía una Harley Davidson Knucklehead de 1936 y quise enseñársela a Cyril, así que me lo llevé al garaje. De repente, Cyril dejó de interesarse por mi moto.

—¿Qué es eso de la pared?

—Es una bandera rebelde —contesté.

—Quítala ahora mismo —me pidió.

—¿Por qué? Es una bandera de motero.

—¡No sabes nada! —dijo, y me explicó que la bandera confederada era un símbolo racista.

Yo no tenía ni idea. En Canadá no había aprendido mucho sobre la historia de Estados Unidos. La arranqué y la tiré al cubo de la basura delante de él.