

ENTREVISTAS

COMO DIJE EN LA INTRODUCCIÓN, nunca pretendí que esta obra fuera una crónica exhaustiva de todas las bandas que dieron el salto de una discográfica independiente a una multinacional durante el prolífico auge que el rock experimentó en la época posterior a la aparición de Nirvana. Por diversos motivos, muchas historias dignas de ser contadas no fueron incluidas en ella. Por cada grupo al que se le dedicó un capítulo, otro, desgraciadamente, quedó fuera. Por cada Jawbreaker, un Jawbox. Por cada Thursday, un Thrice. Por cada Against Me!, un Anti-Flag. Los miembros de dichos grupos hacen breves apariciones a lo largo de los capítulos como testigos de primera mano de lo que en ellos se narra, pero sus propias experiencias merecen ser ampliadas en alguna parte. La edición de bolsillo de este libro parecía un lugar adecuado para tal fin.

Este apartado adicional contiene entrevistas a los integrantes de distintas bandas que, durante el período documentado en esta crónica, o bien ficharon por un gran sello, o bien se negaron a hacerlo. Aunque entre sus respectivas historias existen diferencias, en ellas también se aprecia una sorprendente cantidad de similitudes. El sentimiento que subyace en prácticamente todos los testimonios, ahora que el tiempo ha pasado y el polvo se ha asentado, es el del arrepentimiento por no haber disfrutado más de ese insólito y efímero momento que se vivió en la industria musical.

JAWBOX

INMEDIATAMENTE DESPUÉS de que *Nevermind* se convirtiera en un fenómeno de ventas en 1991, las grandes discográficas llevaron a cabo un rastreo desesperado por las escenas que creían que podrían albergar a los sucesores de Nirvana. La capital del país se antojaba un lugar idóneo para buscar. Al fin y al cabo, era la ciudad en la que Dave Grohl, el batería del trío, había iniciado su carrera años antes como miembro de la banda de punk Scream. El problema era que Scream y muchos otros grupos de Washington y alrededores formaban parte de la familia de Dischord Records, una comunidad que, como era bien sabido, poseía un orgulloso espíritu independiente. Dischord, cuyo copropietario era Ian MacKaye, de Fugazi, no tenía ningún interés en hacer negocios con las grandes corporaciones. Pero pese a que los miembros de Fugazi y de muchas otras bandas de Dischord ni siquiera se molestaban en escuchar las propuestas de los A&R de las multinacionales, hubo dos grupos que sí se atrevieron a tantear el terreno. Shudder to Think fichó por Epic y Jawbox por Atlantic. El debut de Jawbox en un gran sello, *For your own special sweetheart*, salió a la venta en febrero de 1994, una semana después del *Dookie* de Green Day. Jawbox no se convirtieron en megaestrellas como Green Day, pero su líder, J. Robbins, afirma que nunca esperaron que eso sucediera. Los miembros de Jawbox eran conscientes de que en su música había elementos deliberadamente obtusos que les

impedirían llegar al gran público. Para ellos, su objetivo siempre fue trascender los límites del grupo, y si una gran discográfica podía proporcionarles los recursos para hacerlo, estaban dispuestos a darle una oportunidad.

¿Qué recuerdas de la escena rock anterior a *Nevermind*?

J. ROBBINS: Yo trabajé en Dischord, donde me lo pasé pipa. Acabé encargándome de responder a las cartas que recibíamos. Estaba allí cuando Dave Grohl nos hizo una visita, justo antes del lanzamiento de *Nevermind*. Le puso una copia anticipada a Ian. Oí «Smells like teen spirit» desde la otra sala y recuerdo que pensé: «¡Hostia, qué bien suena el nuevo grupo de Dave!». Dave era muy conocido en Washington y fue interesante ver cómo por un lado se convertía en una superestrella y por otro seguía siendo el mismo. Era «uno de nosotros». Así que, en esa época, ver a alguien que había pertenecido a nuestro ambiente convertirse en un ídolo mundial fue casi simbólico, ya que si había algo que nos preocupaba a los que nos habíamos criado inspirados por la escena punk de la capital era la autenticidad. A mí desde luego me preocupaba. Sentía un gran desprecio por el concepto de estrella del rock. El que alguien quisiera ser una superestrella me parecía una idea ridícula. Lo que de verdad importaba y tenía valor era lo que surgía de la comunidad; músicos que expresaban lo que sentían. No era la ambición lo que nos impulsaba, sino el comunicarnos. Si algo aprendí de los conciertos de punk a los que asistí a principios de los ochenta fue que la relación de la escena *underground* con el negocio de la música era conflictiva.

¿Qué impacto tuvo en esa filosofía el éxito de Nirvana?

Él éxito tiene un componente ideológico sobre el que, especialmente cuando se es joven, se puede ser bastante intransigente. En estos últimos años he reflexionado mucho sobre este tema y ahora veo las cosas de otra manera. Nosotros éramos un grupo muy dedicado y queríamos expandir nuestros horizontes, pero nunca nos propusimos fichar por una multinacional. Como cualquier corporación,

las grandes discográficas buscan algo que ya tiene éxito para absorberlo y explotarlo. Dentro de la cultura empresarial, todo constituye una oportunidad de ganar dinero. Si en la distancia asoma algo que está siendo rentable y una compañía no ha puesto sus garras sobre ello, se esforzará por hacerlo. Nadie vio venir el éxito de Nirvana y después todas las discográficas se lamentaron, en plan: «¡Joder, joder, joder!». Sabían que Nirvana procedía de una escena en la que las bandas buenas abundaban. En mi opinión, se apresuraron a invertir en muchas que no entendían. La primera opción de todas era Fugazi, pero Fugazi no quería saber nada del asunto, así que creyeron que una buena alternativa sería hacerse con algún grupo de Dischord que estuviera un peldaño por debajo, y esos éramos Shudder to Think y nosotros.

¿Estabais abiertos a fichar por una gran discográfica?

No, pero nos lo propusieron tantas veces que al final claudicamos. Y las circunstancias en las que firmamos fueron muy favorables. Cuando la gente no deja de llamar a tu puerta y llevas tantos años en la carretera como nosotros, empiezas a pensar que si tuvieras más recursos, podrías tocar en otros lugares. Pero lo que nos convenció fue la posibilidad de pasar tiempo en el estudio. Cada vez que grabábamos un disco, teníamos que terminarlo en cinco días. Si algunas partes vocales habían quedado como el culo o si los instrumentos sonaban descoordinados o desafinados, había que dejarlo así, conque la idea de poder relajarte en el estudio, de no tener que hacerlo todo deprisa y corriendo, resultaba muy tentadora; ese fue el mayor incentivo para fichar por una multinacional. Y puesto que nos estábamos dejando la piel, también nos preguntábamos cómo sería contar con una discográfica que estuviera interesada en promocionarnos en serio para que llegáramos a un público nuevo.

¿Al haberos criado con la filosofía férreamente independiente de Dischord, sentisteis que estabais rebasando algún límite ético al fichar por una *major*?

Hubo unos cuantos A&R de distintos sellos que mostraron interés por nosotros, pero los dos que nos cortejaron con más ahínco fueron Michael Goldstone, que no recuerdo si pertenecía a CBS o a Columbia, y Mike Gitter [de Atlantic], al que conocíamos desde hacía años de la escena *hardcore* de Boston. Le gustaba el *hardcore*, había publicado un fanzine, había tocado en varias bandas y teníamos un montón de amigos en común. Para nosotros, no era un empleado de una multinacional, sino un punk al que conocíamos y que nos caía bien. Le gustaba la música y tenía que ganarse la vida. Casi todos con los que acabamos trabajando en Atlantic habían sido DJ o programadores de emisoras universitarias y eran unos flipados de la música. Verás, el verdadero problema no son las personas. Me atrevería a decir que se trata de un problema estructural inherente al capitalismo. Es el sistema explotador en el que el beneficio económico es lo que prima, algo que está muy arraigado en él. A mí me resulta muy difícil sentirme identificado con la mayoría de los que ascienden hasta la cima de ese sistema. Es cierto que Goldstone era un tipo muy majo y que contaba un montón de historias cojonudas, pero ¡Gitter era Gitter! Ya lo conocíamos. Era amigo nuestro. Confiábamos en él. Si íbamos a firmar con una gran discográfica, ¿cómo no íbamos a hacerlo con la suya?

Pero aun así no nos resultó fácil, porque pertenecíamos al movimiento «hazlo tú mismo» y sus valores eran superimportantes para nosotros. El modo en que gestionábamos la banda se basaba en ellos. El que la escena se preocupara por nuestra banda significaba mucho, por lo que no queríamos agraviar a nadie. Ese tipo de conexión humana es una de las cosas más bonitas que existen. Así que, desde un punto de vista político, nos resistíamos a la idea, pero en la práctica, sentíamos que nos estábamos limitando, que si dejábamos de ser un grupo independiente podríamos llegar más lejos. De modo que cuando Gitter mostró interés por nosotros, hicimos lo que denominamos «una lista de peticiones imposibles». Dijimos: «Si son

capaces de satisfacer todas estas demandas, sería de idiotas no fichar por ellos».

¿Qué había en la lista?

Queríamos controlar el presupuesto, queríamos elegir al productor, queríamos tener la última palabra sobre la portada, la última palabra sobre las canciones. No queríamos convertirnos en un producto que el sello pudiera transformar en algo que considerara más accesible. Solo queríamos ser quienes éramos y utilizar sus recursos para llegar más alto. También queríamos poder lanzar los discos en formato vinilo por nuestra cuenta. Les dimos la lista y les pareció bien. Es posible que tuviéramos la suerte de que esto sucediera en esas dos semanas en las que todas las discográficas dijeron: «No entendemos de qué va esto, pero si pasamos a lo mejor perdemos un montón de pasta».

¿Y crees que eso se avivó después de *Dookie*?

No quiero faltar al respeto a Green Day, pero la esencia de su música es muy fácil de destilar. Su sonido es extremadamente simple y reconocible, por lo que no cuesta nada replicarlo. Por eso hay tantas bandas de pop punk, porque esa música es muy elemental. No lo digo como un insulto, porque componer una buena canción, sea del estilo que sea, no es fácil. Ese sonido caló en la gente de tal modo que se convirtieron en superestrellas y después surgieron un montón de bandas parecidas. Nadie en su sano juicio habría pensado jamás que Jawbox pudiera petarlo. No éramos ese tipo de grupo. Éramos un grupo peculiar. Nuestra música tenía elementos que no resultaban muy atractivos para el gran público, mientras que las canciones de Green Day son muy simples y pegadizas. Las oyes y te gustan. No tienes que escucharlas varias veces para que te lleguen.

LESS THAN JAKE

COMO JIMMY EAT WORLD, Less Than Jake fueron abordados por Capitol Records cuando solo tenían en su haber un álbum y unos cuantos EP publicados por un sello independiente. Los integrantes de la banda de *ska* de Gainesville (Florida) eran jóvenes, inexpertos y estaban sin blanca cuando, a finales de 1995, firmaron un contrato con la discográfica. Less Than Jake lanzarían dos álbumes con Capitol —*Lo-sing streak* en 1996 y *Hello rockview* en 1998— antes de que los cambios de personal llevados a cabo en la compañía precipitaran su marcha. Y si bien su líder, Chris DeMakes, sabía que era improbable que Capitol convirtiera a su tosco grupo en un éxito radiofónico, lo vio como una oportunidad para aprovecharse de la maquinaria corporativa, aunque eso suscitara desavenencias entre él y sus compañeros.

En su momento dijiste que, en Capitol, compartíais A&R con Jimmy Eat World. ¿Te referías a Craig Aaronson?

CHRIS DEMAKES: Sí.

¿Cómo supo de vuestra existencia?

Craig tenía a sus órdenes a un cazatalentos llamado Loren Israel. Loren había oído una de nuestras canciones y llamó a todas las tien-

das de discos del sureste de Estados Unidos hasta que dio con una maqueta nuestra, que contenía diez cortes. La encontró en una tienda de Atlanta y le dijo al dependiente: «Mira, te voy a dar mi número de tarjeta de crédito por teléfono; necesito que alguien me la haga llegar cuanto antes». El dependiente le contestó algo como: «¿De qué coño estás hablando?». Loren recibió la maqueta y grabó los cuatro mejores temas en otra cinta para Craig. Una o dos semanas después, Craig lo llamó entusiasmado: «Tío, tío, esa canción que dice “soundcheck” ¿de quién es?». Y Loren: «De esa banda de la que no hago más que hablarte, idiota. Less Than Jake».

Así que quiso ficharnos. Eso fue en marzo de 1995. Un día, en Gainesville, llegué a casa de repartir pizzas y vi una lucecita parpadeando en el contestador. Había un mensaje de alguien que decía: «Hola, estoy buscando a la banda Less Than Jake. Me llamo Craig Aaronson y trabajo como A&R para Capitol Records». Pensé que era una puta broma, que sería alguno de mis colegas haciendo el imbécil, pero resultó que era verdad. Craig nos estuvo persiguiendo por todo el país durante ese año hasta que, finalmente, nos convenció para que firmáramos con Capitol, cosa que hicimos en noviembre de 1995. Era nuestro mayor fan.

¿Cuántos años tenías entonces?

Veintiuno.

Vuestra trayectoria y la de Jimmy Eat World fueron muy similares. Ellos solo habían editado un álbum por su cuenta y Craig los descubrió cuando tenían dieciocho o diecinueve años. De la misma manera que a vosotros: Loren los oyó en un EP que compartieron con Christie Front Drive.

Parecía una locura, pero empezamos a ver un patrón. Nosotros no teníamos ni idea de cómo funcionaba el negocio. Para esos cazatalentos y esos A&R, en última instancia, sí, lo más importante eran las ventas, los beneficios y toda esa mierda, pero a la mayoría de los que conocí también les encantaba la música. Se desvivían por ella.

Siempre estaban buscando nuevos talentos. ¿Cuál será la siguiente banda desconocida a la que ficharemos? Fuimos a Los Ángeles y Craig nos llevó a un partido de béisbol de los Dodgers. Te estoy hablando de una época en la que te invitaban a todas partes y lo cargaban a la tarjeta de Capitol. Nos llevaron a los Estudios Universal, a Magic Mountain, a restaurantes en los que cada plato costaba cincuenta dólares.

¿Hicisteis la típica visita guiada por sus instalaciones, CD de regalo incluidos?

Sí, eso pasaba cada vez que íbamos. Asaltábamos el edificio y nos marchábamos con las mochilas a reventar. *[Se ríe]*. Nos alojábamos en un sitio llamado Shutters, en Santa Mónica. Coincidimos con Ozzy, que estaba grabando *Ozzmosis*. Nos cruzamos con él un par de veces. Fue una pasada, el sueño de cualquier chaval. Disfrutamos de cada segundo. Los chicos de Jimmy Eat World también andaban por allí. Después los largaron de Capitol y Craig se marchó a Warner Bros. Y luego, por supuesto, *Bleed American* lo petó, lo que fue una lástima para Craig, porque todavía no había tenido lo que se dice un verdadero éxito, aunque más adelante tendría un montón con My Chemical Romance, Avenged Sevenfold y muchos grupos más. Craig volvió a ficharnos, esta vez para Warners, en 2002. Así que estuvimos con dos multinacionales y ambas experiencias fueron positivas. Estoy seguro de que lo sabes, pero Craig falleció en 2014. El segundo nombre de mi hijo es Aaronson.

¿De verdad? Es un detalle muy bonito. Hay otra cosa que quería preguntarte: cuando Capitol mostró interés por vosotros, ¿tuvisteis miedo de que os consideraran unos vendidos, de dar un paso en falso?

Bueno, nosotros teníamos una canción titulada «Johnny Quest thinks we're sellouts», una especie de broma que compusimos antes incluso de que Capitol llamara a nuestra puerta. A mí no me gustaba nada. Mis compañeros ni siquiera me dejaban hacer entrevistas en los

noventa, porque mi postura era la siguiente: ¿es Michael Jordan un vendido? Acaba de firmar un contrato de diez millones de dólares con los Chicago Bulls. ¿Cuál es la diferencia? Si gana diez millones de dólares es porque el cabrón los vale. Yo quiero vivir en una mansión en Beverly Hills entre Ozzy y Jon Bon Jovi, y al que no le guste que se joda.

¿Así que no tuviste ningún tipo de remordimiento punk?

¡Yo no! Pero mi grupo sí. Discutimos mucho por eso. Mientras Capitol nos hacía la corte, ellos andaban escribiendo a Fat Wreck Chords para que nos fichara. Yo decía: «¿Cómo? A mí me encanta Fat Wreck, pero esto es otra cosa. Es como comparar el Madison Square Garden con el Viper Room. Ni siquiera están al mismo nivel. ¿Por qué no nos dejamos de tonterías y vamos a por todas?». No solo eran mis compañeros; creo que la mayoría de la escena punk tenía el cerebro tan lavado que creía que debía actuar de determinada manera. Yo nunca me tuve por un punk rocker; no era más que un tío que formaba parte de una banda al que le gustaba el punk rock.

No quiero seguir comparándoos con Jimmy Eat World, pero existen muchos paralelismos entre ambas bandas. Ellos me dijeron que cuando ficharon por Capitol, no supieron cómo comercializarlos. Todo lo que consiguieron fue gracias a su propio esfuerzo.

Tres años atrás, la discográfica estaba apostando por hombres que parecían mujeres, tíos con ese pelo cardado de los ochenta tan afeminado. Y entonces llegó Nirvana, apenas cuatro años antes de que nos ficharan. No sabían qué hacer con nosotros. Loren Israel era probablemente lo más cercano a un punk rocker que había en el sello. Le gustaban The Clash y The Undertones. No quiero faltarle al respeto a nadie, pero allí no había más que chupatintas. Su única ocupación era hacer números y tratar de vender discos. Entonces aparecimos nosotros, una banda de matados de Gainesville. Éramos lo peor. Éramos jóvenes, nos duchábamos de ciento en viento y nos pasábamos el día fumando hierba. No éramos más que unos críos.

Pero aunque éramos unos niños y estábamos siempre de juerga, nos tomábamos la banda en serio. Sabíamos lo que queríamos hacer, así que nosotros mismos nos encargábamos de promocionarnos.

Conque entiendo perfectamente lo que querían decir los chicos de Jimmy Eat World. La gente [de Capitol] a veces nos proponía unas ideas que... Recuerdo que una vez nos estaban esperando con una estilista. Yo llevaba mis bermudas y mi camiseta de Operation Ivy y aquella mujer quería maquillarnos y que nos pusiéramos una ropa llena de brillos y tachuelas. Nosotros nos partimos el culo y le dijimos que se largara. Pensándolo bien, seguramente habríamos vendido más discos si hubiéramos cuidado nuestra imagen un poco más. Pero no íbamos a vestirnos como unos fantoches. Eso para mí sí que era venderse, no el fichar por una multinacional y actuar en grandes recintos. Para mí, venderse era fingir ser alguien que no eras. Si los escuchas, esos discos que grabamos con Capitol son un reflejo de quienes éramos.

¿Os ayudó Capitol a promocionar los sencillos en la radio y cosas así?

El disco no suena muy bien. ¿Cómo iba a conseguir nadie que ese disco se pinchara en la radio? Es un disco de punk. No digo esto para hacerme de menos, pero si escuchas una canción como «Here in your bedroom», de Goldfinger, o «Ruby Soho», de Rancid, y luego escuchas *Losing streak* ... Aunque en él hay temas que, en mi opinión, son tan buenos como esos, lo que nosotros hicimos fue una maqueta de cien mil dólares. Así que Capitol lo intentó, pero creo que de los treinta grupos que entre 1996 y 1997 estaban tratando de que su música sonara en la radio, nosotros éramos el número veintinueve.

El número treinta era Jimmy Eat World.

[*Se ríe*]. Sí. Lo sabíamos, pero no nos importaba, porque contábamos con el respaldo de una gran discográfica. Teníamos nuestros CD en Tower Records y estábamos ganando pasta. Llenábamos todas las salas en las que actuábamos, salas de entre ochocientas y mil loca-

lidades. Nuestro *merchandising* se vendía tan bien que era imposible reponer existencias con la suficiente rapidez. Muchas bandas fichan por una multinacional y se quejan de que no les apoyan en las giras y de que no suenan en la radio. Gracias a Dios, nuestro contrato no era un contrato 360, porque todos nuestros ingresos procedían de los conciertos y el *merchandising*, así que cualquier otra cosa que pudiéramos obtener de Capitol era como una bonificación.

¿Cuánto tiempo estuvisteis con Capitol?

Nos ficharon en noviembre de 1995 y grabamos *Losing streak* en 1996 y *Hello rockview* en 1998. Hicimos un tercer disco para ellos en la primavera de 2000, titulado *Borders & boundaries*. Justo antes de grabarlo, Craig Aaronson y varios empleados del Departamento de Publicidad se marcharon. Hicieron una reestructuración en la compañía. Gary Gersh, el presidente, se largó. Craig siguió a Tom Whalley a Warner Bros. Depende de con quién hables, a nosotros nos dieron la patada o nos fuimos por voluntad propia. Queríamos irnos. Ya no queríamos seguir allí. Sabíamos que las cosas no iban bien, así que cogimos el álbum y nos piramos a Fat Wreck Chords.

¿Fue complicado desde el punto de vista legal?

No, en absoluto, porque tampoco éramos tan importantes para Capitol. No fue como si se hubieran marchado Foo Fighters o Green Day. Nosotros no generábamos muchos beneficios. Hay un par de canciones que triunfaron entre nuestros fans, y si se hubieran promocionado en la radio como es debido, podrían haber llegado a un público más amplio. Pero como las publicó Fat Wreck Chords, ¡tenían credibilidad punk! [*Se ríe*].

Si echas la vista atrás, ¿te alegras de haber grabado dos discos con Capitol? Si pudieras retroceder en el tiempo, ¿lo volverías a hacer?

Por supuesto. No cambiaría nada. No cambiaría nada de mi carrera ni de mi vida. Por lo único que me gustaría volver atrás, y esto

es algo de lo que he hablado con Hoppus, es para empapar me más del momento. Pasó tan rápido que casi ni me enteré. Fue visto y no visto. Y las cosas que entonces creía que eran importantes resultó que no lo eran tanto. Pero así es la vida, ¿no? *[Se ríe]*. Me alegro de que no lo petáramos con ninguna canción en los noventa, porque, de haberlo hecho, no sé si ahora estaría hablando contigo. Después de casi treinta años, la gente todavía quiere vernos tocar y eso es un privilegio.

Cuando uno de tus sencillos o de tus álbumes es un bombazo, parece difícil recomponerse y seguir adelante. Sabes que no volverás a alcanzar ese nivel de éxito, que nada de lo que venga después va a estar a la altura. Los artistas a los que mejor les ha ido parecen ser aquellos que han tenido un éxito modesto durante un período prolongado.

Sí, cuando lo petas ocurren un montón de cosas raras. Fíjate en Blink-182; los últimos quince años de su carrera han sido una locura. Ya no son solo tres tipos que hacen música. Ahora están rodeados de abogados, representantes, gente de la discográfica, fabricantes de camisetas, conductores de camiones. Es un ente mucho más grande que tú. Y gestionar eso no es nada fácil.

ANTI-FLAG

SOBRE EL PAPEL, ANTI-FLAG parecían los candidatos con menos probabilidades de fichar por una gran discográfica. En sus canciones criticaban duramente el estado policial, el imperialismo estadounidense y la industria armamentística. No había nada en el grupo que fuera comercial ni adecuado para el gran público. Incluso su nombre era problemático en un mundo posterior al 11S. Y aun así, solo hizo falta que el creador de éxitos Rick Rubin mostrara interés por ellos para que nada de eso fuera relevante. Cuando el legendario productor se fijó en la banda de punk de Pittsburgh, de repente muchas otras discográficas sintieron curiosidad por ella. Pero en esa época, Rubin y su sello, American Recordings, estaban atravesando un período de transición. En 2005, su contrato de distribución con Island Def Jam (que formaba parte de Universal Music Group) expiró y Rubin estaba buscando una nueva distribuidora para gestionar su dispar nómina de artistas, en la que figuraban desde Slayer hasta Johnny Cash. Los miembros de Anti-Flag se vieron inmersos en una guerra de ofertas de compañías que pretendían hacerse no solo con la banda, sino también con el propio Rubin. Fue una insólita oportunidad a la que, según el bajista Chris «#2» Barker, le sacaron el máximo partido antes de, finalmente, declinar la oferta de Rubin y firmar con RCA.

¿Fue tras publicar *The terror state* con Fat Wreck Chords [en 2003] cuando las grandes discográficas empezaron a mostrar interés por Anti-Flag?

CHRIS BARKER: Antes de que lanzáramos *The terror state*, Rise Against habían fichado por DreamWorks. Su A&R era Ron Handler. Ron vino a varios de los conciertos de la gira que hicimos en 2004 para promocionar el álbum, en la que llevamos a Rise: Rise Against, Against Me! y Anti-Flag recorriendo el país durante tres meses. En esos conciertos vio que íbamos en serio y nos dijo que le gustaría comprarle *The terror state* a Fat. Nosotros no queríamos que lo hiciera y enseguida nos desembarazamos de él. Paralelamente y sin que lo supiéramos, Tom Morello, que era el productor ejecutivo de *The terror state* y nuestro mentor desde que [Rage Against the Machine] nos llevaran de gira en 1999, hizo que Rick Rubin escuchara el disco. Rick me llamó un día y me dijo: «Hola; Tom me ha dado tu número y me gustaría veros actuar». Así fue como ocurrió. Para mí era muy importante que nos viera. Que a Rick Rubin le gustara tu banda eran palabras mayores.

¿Eras fan de su trabajo?

Sí, sobre todo de los Beastie Boys. Era el grupo que tenía en común con mis primos, con mi hermano y con otra gente que era mayor y que molaba más que yo. Pero yo soy el único del grupo al que le interesa la cultura pop. Rick se dio cuenta y se aprovechó de ello. Me mandaba mensajes cuando estaba en el estudio con Justin Timberlake para engatusarme. En esa época también estaba trabajando con Metallica. Mis compañeros pasaban de todo eso, pero para mí fue muy emocionante y además hizo que todas las grandes discográficas quisieran ficharnos.

Así que, como quería veros tocar, ¿organizasteis un concierto?

Eso es, aunque al principio mis compañeros no estaban por la labor. En 2003, nos iba bastante bien con Fat; vendíamos unas doscientas mil copias de cada disco que sacábamos. Pero convencí a los

chicos de que merecía la pena. Rick Rubin es un tío bastante sigiloso; antes de los conciertos no hay ni rastro de él, y entonces, en la primera canción, lo ves en uno de los palcos moviendo la cabeza al ritmo de la música. Esa noche salió todo a pedir de boca y él se lo pasó en grande. Después subió por las escaleras y nos dijo: «Tíos, habéis estado fantásticos, me parecéis una banda cojonuda; me encantaría que vinierais a American y producir vuestro siguiente álbum. Sé que cuando me marche, por esa puerta va a entrar un montón de gente que querrá ficharos. Mi consejo es que hagáis el disco conmigo. Nos vemos». Y nosotros: «Genial, ¿podemos acompañarte a la salida? Porque es muy importante que sepas que hemos organizado este concierto solo para ti». Si no recuerdo mal, estábamos Justin [Sane, guitarrista], un tipo llamado Dino, que era el ayudante de Rick y que en esa época dirigía American, y yo. Salimos por la puerta de atrás y había un callejón que desembocaba en la calle principal. Bajamos por las escaleras y en ese instante apareció un coche y aparcó a nuestro lado. Fue la hostia, como en una película de James Bond, como si hubiera apretado un botón mágico. No llamó a nadie, nadie lo llamó, el coche simplemente llegó y Rick se subió a él. Volvimos a la sala y nos encontramos con un montón de peña a la que ni siquiera habíamos informado de que íbamos a ofrecer ese concierto: representantes de Sony, Universal, Island Def Jam...

Es evidente que Rick vio algo en Anti-Flag, pero cuando tratábais con esas otras personas que parecían dejarse llevar sobre todo por la novedad, ¿sabían algo del grupo? ¿Estaban al tanto de vuestra postura?

Para esas cosas delegábamos en otra gente, pero yo estaba tan centrado en Rick que lo que me decían me entraba por un oído y me salía por el otro. Todos aquellos A&R, en mayor o menor medida, sabían algo sobre el grupo, sobre nuestras pretensiones, nuestros objetivos. Había algunos que era obvio que estaban allí porque pensaban: «Si esta banda ficha por un sello importante y en la siguiente reunión nuestro jefe nos pregunta por qué no la hemos fichado nosotros, que no se diga que por lo menos no lo hemos intentado».

Si Rick no se hubiera fijado en vosotros, si no hubiera espoleado el interés de todas esas discográficas, ¿crees que habierais acabado dando el salto a una multinacional?

No, porque no habríamos contado con la baza de Rick. Si sabes lo que quieres y cuentas con una baza para obtenerlo... Así es como conseguimos un contrato por dos discos con RCA, como pudimos conservar nuestros derechos sobre los vinilos, como logramos el mismo porcentaje de derechos de autor que teníamos en Fat y como obtuvimos los derechos mecánicos sobre trece canciones cuando la norma en el sector son diez.

Así que Rick fue vuestro as en la manga.

Rise Against terminaron en Universal, porque DreamWorks quebró o la vendieron o algo así. Acabaron con una mujer que se llamaba Polly Anthony, que falleció hace unos años. Universal tenía tantas ganas de integrar American en su estructura que nos utilizaron como moneda de cambio. Nos ofrecieron la puta luna. Nos enviaron el contrato y Rick Rubin dijo: «No me convence. No puedo dejar que lo firméis». Y nosotros: «Bueno, este es el contrato que queremos. Nos permite trabajar contigo. Creemos que deberíamos firmarlo». Y él respondió: «Bien, si lo hacéis, no contéis conmigo».

¿Qué aspectos del contrato no le gustaban?

Lo que nos dijo fue: «Tendréis que vender un millón de discos para que os tengan en consideración y no me parece justo que cualquier cifra inferior a esa se vea como un fracaso. Estoy mirando por vuestra carrera. Esto puede acabar con el grupo. Haréis un disco y después os darán la patada». Él sabía que el sector de la música hacía aguas por todas partes. Las señales de alarma eran evidentes. Así que le llevamos ese contrato a Matt Marshall, de RCA, y, sabiendo que Rick no iba a acceder de ningún modo, le dijimos: «Si igualas estas condiciones, firmamos con vosotros hoy». Conque utilizamos una baza que no existía para que RCA nos fichara. Redactaron un contra-

to igual y lo firmamos. Teníamos dos opciones: firmar un contrato más tradicional con una gran discográfica por mucho menos dinero, mucho menos control, pero con Rick Rubin, o engañar a esta otra discográfica para que pensara que Rick Rubin se estaba interponiendo en nuestro camino.

¿En ese momento confiabais en la banda o creíais que os estabais aprovechando de la coyuntura?

En esas situaciones, Pat [Thetic, batería] tiene una confianza de la hostia porque se la sopla. Él no se dedica a la música porque le guste tocar la batería o el *rock 'n' roll*; se dedica a la música porque quiere conocer gente y difundir sus ideas. A mí me gusta el *rock 'n' roll* y que el público me aplauda. Tengo mucho ego, aunque procuro controlarlo. Te voy a poner un ejemplo de lo que te he comentado sobre Pat. Más o menos por esa época conocimos a Jimmy Iovine. El despacho de Jimmy está detrás de una estantería de libros. Literalmente. Sacas un libro y se abre la puerta. Cuando entramos, estaba sonando «Hollaback girl», que estaba a punto de publicarse. La quitó y dijo: «Esa era la nueva canción de Gwen Stefani. Va a ser un bombazo. Sentaos, chicos». Típico comportamiento de directivo forrado de multinacional. Nos sentamos en unas elegantes sillas de cuero y nos sirvió unas bebidas. Empezó a preguntarnos sobre el grupo y los valores que defendíamos. Mientras le respondíamos, nos interrumpió y dijo: «Entiendo, como Bono y U2. Escuchad esto». Se acercó al aparato de música y puso la canción esa del «uno, dos, tres, catorce», que tampoco se había publicado todavía. Subió tanto el volumen que Justin se puso unos auriculares pequeños que llevaba en el bolsillo. Entonces Pat le hizo un gesto con la mano a Jimmy y le dijo: «Baja eso, por favor». *[Se ríe]*.

Esta es la única vez que me oírás criticar a Rick, y es por una cuestión que tiene que ver con el dinero. Por entonces él tenía a (International) Noise Conspiracy. Había producido su álbum y estaba tratando de encontrar un nuevo hogar para American para poder lanzarlo. Así que para nuestros amigos fue frustrante haber pasado dos años o el tiempo que fuera grabando un disco y que no pudieran

publicarlo. ¡A pesar de que su productor era el tío más poderoso del sector! Nos contaron cosas como que tardaba una semana en mezclar una canción. ¡Y un estudio cuesta entre quinientos y mil dólares al día!

Nuestro álbum más importante es *For blood and empire*, que fue nuestro debut en una gran discográfica. Contiene un puñado de canciones que funcionaron muy bien, pero un buen amigo mío con el que juego al hockey, que es un gran admirador de la labor de Rick Rubin como productor, una vez al año me dice: «¿Te imaginas si Rick Rubin hubiera producido “This is the end”? ¡Ahora tu vida sería distinta!». Tal vez tenga razón, pero eso es algo que escapa a mi control.

¿Cuál era, en tu opinión, el techo de la banda?

En el pasado, cada vez que el *mainstream* había mostrado interés por nosotros, la respuesta que habíamos recibido era: «No podemos hacer nada con esto; os llamáis Anti-Flag». Sabíamos que no éramos un grupo comercial. Cada vez que grabábamos un disco, había alguien que intentaba que las canciones sonaran en la radio, y yo pensaba: «Mejor dame el puto dinero para que me lo gaste en lotería». [*Serie*]. Nos decían: «No podemos mencionar el nombre del grupo en la emisora sin que la gente empiece a llamar y a gritarnos: “¡Comunistas hijos de puta!”». Era un gran obstáculo. En la radio por satélite no les importaba tanto y nos incluían en su programación, pero nuestras canciones no salían en la MTV como las de *American idiot*.

¿Os preocupaba que pensaran que os habíais vendido? ¿Cómo creíais que reaccionarían vuestros fans ante el hecho de que, llamándoos Anti-Flag, ficharais por RCA?

Lo que muchos grupos consideran que es una reacción negativa por parte del público del punk rock, como cuando los fans de Jawbreaker dejaron de ir a verlos o cuando a Against Me! les rajaban los neumáticos o la gente protestaba a las puertas de sus conciertos porque costaban quince dólares en lugar de los cinco habituales, algo de lo que yo fui testigo; muchas de esas cosas eran consecuencia directa

de las normas impuestas por los propios grupos. No es lógico que tu banda preferida te diga que quiere tocar por «un plato de comida y un lugar en el que descansar» y que tú tengas que gastarte veinte dólares para verla en directo. Yo entendía que el público reaccionara así. Against Me! eran los Fugazi de nuestra generación y creo que por eso su actitud sentó tan mal en la escena, en esa red de locales *underground* que habían empezado a prosperar gracias a ellos, a sus canciones, que eran la hostia. Cuando la gente les dio la espalda, me sentí mal por ellos. Habíamos salido de gira juntos y nos habían tratado como el culo, pero aun así me sentí mal. Entendía que la hubieran tomado con nosotros; entonces no eran más que unos críos que no sabían cómo asimilar todo lo que les estaba sucediendo.

Pero nosotros también tuvimos que aguantar lo nuestro. Actuamos en lugares en los que nos apuntaron con pistolas. Actuamos en lugares en los que los guardias de seguridad se daban la vuelta y nos escupían mientras estábamos tocando. Subirse a un escenario después del 11S con un nombre como Anti-Flag no fue fácil. En el año 2002 el sur daba miedo. Así que cada vez que llegábamos a algún sitio y veíamos a un grupo de chavales en el aparcamiento coreando canciones de Against Me! a las que les cambiaban la letra para insultarlos, yo pensaba: «¡Tampoco es para tanto! Ya podían tratarnos así a nosotros». Esto, lo de los fans cabreados de Against Me!, ocurrió en un local de Dallas llamado Trees. Tres años antes, habíamos tocado allí con Dropkick Murphys y nos lanzaron tal cantidad de botellines de cerveza que apenas se veía el suelo del escenario. Sin duda prefería a esos fans enfadados a los que les daba por cantar. Lo otro fue violencia pura y dura.

¿Dirías que, en general, vuestra experiencia en una gran discográfica fue positiva?

Sí, por supuesto. Estoy convencido de que es la razón por la que seguimos en activo. Creo que muchos de nuestros colegas que triunfaron a principios de siglo pero que no ficharon por un gran sello lo pasaron peor cuando el éxito quedó atrás y tuvieron que volver a tocar en locales más pequeños. En nuestro caso, lo bueno fue que no llegamos a petarlo.

MURDER BY DEATH

A PRINCIPIO DE LOS 2000, Eyeball Records publicó el álbum de debut de tres bandas nuevas muy interesantes. Thursday y My Chemical Romance, evidentemente, acabaron dando el salto a una multinacional, pero la tercera, Murder by Death, siguió su propio camino. Aunque nunca quisieron firmar un contrato con un gran sello, sí aceptaron una oferta de distribución que no solo ayudaría a que sus discos llegaran a un público más amplio, sino que también les permitiría conservar su autonomía artística. Como consecuencia de ello, Murder by Death no tuvieron el mismo éxito comercial que algunos de sus compañeros ni recibieron muchos elogios de parte de la crítica. Su peculiar fusión de punk gótico y *americana* lúgubre pasó desapercibida para los creadores de tendencias, por lo que nunca se estrellaron y se quemaron bajo el peso de las expectativas exageradas. En lugar de ello, han disfrutado de una trayectoria que abarca varias décadas, durante las cuales han tenido el control total y han contado con el favor de unos fans devotos; un camino que, según su líder, Adam Turla, ha estado sembrado de luces y sombras.

Entiendo que My Chemical Romance y Thursday, que eran de Nueva Jersey, ficharan por Eyeball Records, pero vosotros, siendo de Indiana, ¿cómo llegasteis a la discográfica?

ADAM TURLA: La historia es un poco rocambolesca. Nuestro séptimo bolo fue en una librería anarquista. Thursday iban a actuar en Indianápolis —creo que aquella era su primera gira—, pero el concierto se canceló, como ocurría con todo en 2001. Entonces les dijimos que podían tocar con nosotros y que les daríamos nuestro dinero, porque íbamos a cobrar solo sesenta pavos o así. A Geoff le gustaba mucho nuestro grupo y a nosotros ellos nos flipaban. Acababan de grabar *Full collapse* y me pasó una copia. Nos animaron a tomarnos el grupo en serio, así que les debemos mucho. Aquel era nuestro séptimo concierto y nos dijeron: «Deberíais grabar un disco y deberíais publicarlo en este sello». Eso nos dio mucha confianza.

Podría decirse que Eyeball se puso de moda después de que Thursday y My Chemical Romance ficharan por una multinacional. ¿En algún momento fuisteis arrastrados a ese mundo?

En cierto sentido, sí. Tuvimos la suerte de hacernos amigos de esos tíos cuando éramos muy jóvenes y dimos con ellos aquellos conciertos, en los que aprendimos un montón. Como sus teloneros, fuimos testigos de cómo la popularidad tanto de My Chemical Romance como de Thursday aumentaba cada día. En los conciertos había mucho público y, de pronto, empezaron a acudir representantes del sector. Nosotros procedíamos de un mundo muy independiente y punk, y despreciábamos a esa gente, supongo que porque pensábamos que jamás íbamos a captar su atención. Éramos una banda rarita que no pertenecía a ninguna escena. Había peña, los de Eyeball y demás, que nos decía: «Vais a llegar lejos», y nosotros siempre respondíamos: «¿En serio?». Al final sí que hubo alguna discográfica que se interesó por el grupo y recibimos alguna que otra caja de *whiskey*.

Pero no encontramos ningún sello que estuviera dispuesto a dejarnos hacer lo que quisiéramos y que nos tomara en serio como los artistas rebeldes que creíamos ser. Al menos a Thursday y a My Che-

mical Romance podían etiquetarlos como emo o punk. Tenían un sonido que otros ya estaban emulando. Ellos definieron su estilo de una manera muy clara, mientras que, en nuestro caso, era como «No creo que haya mucha gente formando grupos *indie* góticos con cellos». Así que, cuando se empezó a hablar de nosotros, no le dimos mucha importancia. Lo único que queríamos era tocar a nuestra manera y poder vivir de ello.

¿Recibisteis ofertas que merecieran la pena?

Hubo de todo. Recibimos algunas muy buenas, pero no conseguimos llegar a un acuerdo con ninguna de las discográficas que creíamos que sabrían qué hacer con el grupo. Lo que ocurrió fue que, probablemente gracias a My Chemical Romance, que estoy seguro de que hablaron bien de nosotros, porque eran unos tíos majísimos, en 2005 acabamos firmando un contrato con ADA, una distribuidora que pertenecía a Warner Bros. Así lanzamos *In boca al lupo*. Era lo mismo que había hecho Lucero. Era como jugar en segunda división. No iban a asignarnos a sus mejores empleados. Simplemente te daban un presupuesto y te dejaban libertad para comercializar tu álbum a tu manera. Financiaban tu creatividad.

En nuestro caso, la duda siempre fue si llegaríamos a ser una banda de culto popular. Eso era a lo más que podíamos aspirar. Sabíamos cuáles eran nuestras limitaciones y nuestros puntos fuertes. Y lo logramos, no del modo en el que pensé que sucedería, pero sin duda lo logramos. Hemos tenido mucho más éxito y una carrera mucho más larga de lo que nunca soñé.

¿Crees que fichar por una multinacional como hicieron My Chemical Romance o Thursday os hubiera impedido progresar?

Creo que nos habría perjudicado, sí. Yo estaba empeñado en hacer un disco que no sonara como nada de lo que se hacía en esa época. En 2005, no había una escena de bandas de *americana*. Entonces triunfaba un sonido más agresivo, como el *screamo*, pero el *indie rock* estaba empezando a ablandarse, con grupos como Death

Cab for Cutie. Esa música era mucho más... No me sale la palabra. ¿Sensiblera?

¿Cursi?

¡Sí, eso, cursi! Toda la música independiente que empezó a petarlo en 2005 era un poco cursi y nosotros no lo éramos. Nosotros nos habíamos curtido tocando con bandas de punk y, con un nombre como Murder by Death, no podíamos ser cursis. Así que ¿cómo iba nadie a saber qué hacer con nuestro disco? Para bien o para mal, era una explosión de creatividad en estado puro. Nuestra progresión fue tan gradual porque nunca tuvimos un momento de gloria.

El tiempo parece haber demostrado que ese es el mejor camino, ¿no?

Es difícil decirlo. Es algo que no se puede saber a ciencia cierta.

DASHBOARD CONFSSIONAL

NO ES CASUALIDAD QUE EL PUNK Y EL EMO cobraran nueva vida en la época en la que internet se convirtió en algo habitual en los ordenadores domésticos. Estas comunidades, tradicionalmente desconectadas, pudieron congregarse fácilmente en foros y chats a principios de los 2000. Esto hizo que el interés en este tipo de música a menudo creciera demasiado rápido para los responsables de satisfacer la demanda. En los albores del siglo, Vagrant Records era una discográfica independiente relativamente nueva que contaba con un gran número de grupos en alza, como Alkaline Trio, The Get Up Kids y Saves the Day. Su extensa nómina de artistas hubiera supuesto una considerable carga de trabajo para cualquier sello pequeño, pero fue la incorporación de un solista acústico lo que realmente puso a prueba a Vagrant.

Chris Carrabba, cuyo nombre artístico era Dashboard Confessional, hizo numerosas giras para apoyar el lanzamiento, en 2001, de su primer álbum con Vagrant, *The places you have come to fear the most*. Se dejó la piel en la carretera, gracias a lo cual su popularidad en la escena comenzó a aumentar. No era difícil entender el motivo. Carrabba era un chico atractivo, con los brazos llenos de coloridos tatuajes y un arsenal de canciones conmovedoras que invitaban a ser coreadas. Después de un año dedicado a hacerse con una base de seguidores en los círculos punk y emo, en 2002 a Carrabba se le pre-

sentó la insólita oportunidad de actuar en *MTV Unplugged*, tras lo cual, prácticamente de la noche a la mañana, se ganó el favor del gran público. Tanto *The places you have come to fear the most* como su siguiente álbum, *A mark, a mission, a brand, a scar*, ambos publicados por Vagrant, fueron disco de oro.

Pero el abrumador éxito de Dashboard Confessional y de otros artistas de Vagrant puso a la discográfica independiente en una situación comprometida. En un número de 2002, *Punk Planet* informó de que los fundadores de Vagrant, Rich Egan y Jon Cohen, se habían visto obligados, muy a su pesar, a llegar a acuerdos con sellos y con distribuidoras más grandes para satisfacer la demanda del mercado, lo que no hizo sino enredarlos en batallas legales y disputas contractuales. Pero a pesar de que las multinacionales hacían cola para llevarse al sumamente comercial Carrabba a un hogar más estable, el compositor se mantuvo fiel a la familia de Vagrant durante años. Con el tiempo, Vagrant se asociaría con Interscope para que esta asumiera parte de la carga de trabajo y de las responsabilidades. Según Carrabba, debido a eso, él pudo conocer lo mejor y lo peor de ambos mundos.

Cuando llegaste a Vagrant, las cosas les iban muy bien. Tenían a Saves the Day, The Get Up Kids y Alkaline Trio. ¿Podrías describir cómo era el ambiente que se respiraba en el sello en esa época?

CHRIS CARRABBA: Por entonces empezaron a fichar a muchas bandas y yo tenía muy buena relación con casi todas. Face to Face me flipaban, y el resto también. La sensación que me dio fue la de que era un sello dispuesto a posicionarse a la izquierda del centro en un género que ya se encontraba a la izquierda del centro. Estoy seguro de que recuerdas esos tiempos, cuando comprabas lo que publicaba una discográfica porque confiabas en su criterio.

El logo tenía su significado.

Así es. En Vagrant sentían que eran ellos contra el mundo. Estoy hablando estrictamente como fan. Si creían en un artista, lo respal-

daban. En otros sellos, muchos de sus grupos hubieran sido la excepción.

Después de que tu primer álbum con Vagrant, *The places you have come to fear the most*, se publicara, parece que despegaste bastante rápido. ¿Puedes decirme qué recuerdas de esa época?

El éxito no fue inmediato. Requirió mucho esfuerzo. Cuando publicas un disco, las cifras de la primera semana son importantes, y recuerdo que me dijeron que el mío no se estaba vendiendo muy bien. Tardó más de lo que parece en alzar el vuelo.

¿Qué crees que fue lo que más ayudó a impulsarlo?

Las giras y Napster. Antes de fichar por Vagrant, mi primer álbum, *The Swiss Army romance*, fue editado por la discográfica de mi gran amiga Amy [Fleisher Madden], Fiddler Records, que después se lo vendió a Drive-Thru. Nadie se encargó de su distribución. Aunque quisieras, era imposible encontrarlo. Eso es lo que hizo Napster, convirtió a cada persona en distribuidora de los grupos que le gustaban.

Es curioso que digas eso, porque en el sector de la música Napster no tiene muy buena prensa.

Bueno, reconozco que se cargó el mercado, pero a nivel personal, yo no disponía de los medios para llegar al público. Napster era como una emisora de radio universitaria, un número de *Maximum Rockn-roll* y una distribuidora en uno. A veces ofrecía un concierto y cuando la gente se iba a su casa, se descargaba el disco en Napster y se lo enviaba a sus amigos. Al día siguiente yo actuaba en otra ciudad que se encontraba a cuatro horas y alucinaba cuando veía que el público se sabía mis canciones.

Un año después de lanzar ese primer álbum con Vagrant, actuaste en *MTV Unplugged*, que parecía un programa reservado para artistas consagrados. ¿Cómo conseguiste ese honor siendo prácticamente un novato?

El creador del programa es un tipo llamado Alex Coletti. Alex es un fanático de la música. Siempre está buscando artistas nuevos, por lo que va a muchísimos conciertos. Así que un día vino a uno de los míos, a uno que ofrecí en un local del centro de Nueva York que tenía un Volkswagen dentro.

El Wetlands.

El Wetlands, sí. Vino y se acercó a saludarme. Me dijo: «Tengo un programa llamado *MTV Unplugged*». Recuerdo que lo dijo así, como si nadie lo conociera, como si no fuera un programa importante. Me comentó que cuando lo creó, imaginó al público coreando las canciones, como hacía en mis conciertos. Me ofreció participar, aunque eso supusiera un riesgo para su carrera. Yo acepté y no tuve que esperar mucho para grabarlo. Antes hablábamos de tener éxito de la noche a la mañana; después de eso las cosas sí que se aceleraron.

Parece que una de las mayores desventajas de pertenecer a una discográfica independiente es que a menudo no son capaces de lograr que sus artistas suenen en la radio. Pero tú fuiste un caso excepcional, ya que sonabas en la radio y salías en la MTV. ¿Por qué se abrieron esas puertas para ti mientras que para otros compañeros permanecieron cerradas?

Buena pregunta. He reflexionado sobre ello, pero todavía no tengo una respuesta, aunque es cierto que la gente de Vagrant tenía contactos en algunos de esos lugares, como la MTV.

Pero aun así, parecía que tú tenías un tipo de popularidad diferente al de tus compañeros. En concreto, estoy pensando en la famosa portada de *SPIN* que protagonizaste al año siguiente. Te convertiste en una especie de símbolo sexual emo.

Hubo muchas cosas a las que nos negamos. Como tú bien sabes, es habitual que los grupos de *indie rock* y punk tengan trayectorias complicadas. Había una filosofía, unas normas, que debíamos respetar. Por eso nos prestábamos a hacer tan pocas cosas. No queríamos exponernos demasiado. Hasta mucho más tarde, no me di cuenta de que eso resultaba atractivo. Yo no me veo de esa manera. Para ser sincero, era bastante inseguro. Pero luego aprendí a sacarle partido a esa inseguridad. He visto mucha televisión, sabía cómo poner una mirada seductora. [*Se ríe*]. Así que me lancé a la piscina. No fue por arrogancia. Estaba muy verde y no era consciente del riesgo que suponía. Como cualquier chaval de la escena, era reacio a los cambios.

¿Qué era lo que más te preocupaba? ¿Perder tu credibilidad?

No mi credibilidad, sino la confianza que se crea con un público que has conquistado gracias al boca a boca. No quería comerciar con ella ni decepcionar a mis seguidores. Era una cuestión personal. No quería defraudar a nadie, pero también quería triunfar como músico. Creo que se pueden conseguir ambas cosas, aunque no es fácil.

¿Cuáles son los problemas a los que ha de enfrentarse una estrella en alza?

Bueno, para empezar, a los detractores. Había mucha gente a la que no le gustaba lo que hacía y que ponía todo su empeño en que yo lo supiera. Eso era nuevo para mí. Fue muy desagradable. También me fastidiaba que tanto a mis compañeros como a mí se nos exigiera tanto. Me parece que a New Found Glory y My Chemical Romance les ocurrió lo mismo. Nos hicieron creer que sería fantástico que les abriéramos las puertas a otras bandas, pero al mismo tiempo fue como si nos dijeran: «No la caguéis, porque si no destruiréis la escena».

Hace poco me enteré de que tu fama en aquella época era tal que necesitabas guardaespaldas.

No quiero referirme a ellos como guardaespaldas. Eran dos tíos que se ocupaban de la seguridad. No creímos que fuera necesario contratar a nadie hasta que en varias salas nos topamos con algunos seguratas muy violentos que pegaban a los chavales que estaban haciendo pogos de buen rollo. No es habitual hacer pogos con mi música, aunque sí que invita a saltar un poco. Recuerdo que estaba en San Diego y vi a un tipo de seguridad coger por el cuello a un chico de diecisiete años. Pensé: «Madre mía, tenemos que encontrar una manera de proteger a estos críos». Fue eso sumado al hecho de que nuestro número de seguidores estaba aumentando a ojos vistas. No podía entrar ni salir de un club sin que alguien me protegiera. También hubo una época en la que no podía ir al cine, no podía ir al centro comercial, no podía ir al supermercado. A mí no me importa pararme a hablar con la gente, pero no poder hacer nada en todo el día se convirtió en un problema.

No me cabe duda de que, debido a la naturaleza de tu música, esas interacciones tenían un carácter bastante personal.

Sí, tienes razón. A mí se me da bien escuchar. Sé que hay muchos que no se sienten cómodos en esas situaciones, pero a mí me gusta interactuar con la gente. No me resulta embarazoso que alguien me diga cómo le hace sentir mi música, incluso si es por motivos tristes. Pero es cierto que, durante un año y medio o dos años, no pude dar un paso sin sentirme violento. Tampoco es que fuera como Gwen Stefani, y que cuando volvía a casa de una gira no pudiera caminar por la calle. Ocurría más cuando estaba en la carretera. Me da un poco de vergüenza hablar de eso ahora, pero sí, hubo momentos en los que lo pasé mal.

Supongo que con lo rápido que estabas progresando, las grandes discográficas se interesarían por ti. ¿Estoy en lo cierto?

Sí. Un montón de multinacionales se pusieron en contacto conmigo: Interscope, Atlantic, MCA, Geffen, DreamWorks, Warner Bros., Sony. No sé si me dejo alguna. Me llamaron de casi todas para invitarme a comer o a cenar.

¿Cómo fueron esos encuentros?

Siempre me mostré muy cauteloso. Yo no me veía como Green Day, sino más bien como Jawbreaker, las dos mejores bandas de la escena, en mi opinión. Si Jawbreaker no habían triunfado en una multinacional —como tampoco lo habían hecho Jawbox ni tantos otros grupos que lo habían intentado—, pensaba que yo tampoco lo conseguiría, que, de hecho, dar ese paso podría arruinar mi carrera. Pero [ahora] no lo veo así. Ojalá no hubiera tenido tanto miedo. Podría haber asumido más riesgos, aunque es muy posible que me hubieran tratado tan mal como a la mayoría. Por desgracia, yo procedía de un mundo en el que la gente decía: «[Las multinacionales] no quieren ayudarte, solo quieren aprovecharse de ti».

El respaldo de las grandes discográficas parece depender de lo bien que funcione el primer sencillo, pero tengo la sensación de que Vagrant era un sello más familiar que te hubiera apoyado pasara lo que pasara.

Mi trayectoria en Vagrant se puede resumir de la siguiente manera: éxito, más éxito y más éxito todavía. Todo ello gracias al esfuerzo de su equipo. Cuando compuse una canción que tenía posibilidades de sonar en la radio, lo vieron como si nos hubiera tocado la lotería. Tanto si conseguían que pincharan ese tema [en la radio] como si no, seguirían trabajando en el resto del disco. Y cuando lo consiguieron, tampoco lanzaron las campanas al vuelo, ya que nada garantizaba que eso pudiera repetirse, mientras que en el resto de las discográficas era lo que se esperaba.

Cuando te convertiste en el artista más vendido de Vagrant, ¿cambió la dinámica en la discográfica? ¿Suscitaste algún tipo de envidia?

Probablemente. Me sentí un poco marginado. En parte fue culpa mía. ¿Cómo lo llaman? ¿La culpa del nuevo rico? Pero en comparación con las multinacionales, sentí que cuidaban de mí sin importar cuántos discos vendiera. Allí cuidábamos los unos de los otros. A lo mejor éramos un poco ingenuos.

En un momento dado, el emo se volvió comercial y a muchos artistas les fue bien, pero muy pocos álbumes llegaron a ser disco de oro. Tu segundo trabajo con Vagrant, *A mark, a mission, a brand, a scar*, fue uno de los pocos en superar el medio millón de copias vendidas. ¿Qué se siente al tener un disco de oro? ¿Cambiaron las cosas para ti?

Es una gran alegría. Una alegría inmensa. No diré que lo conseguí sin hacer concesiones, aunque procuré no hacer muchas. Pero también soy consciente de que probablemente habría vendido más si hubiera transigido en ciertas cosas. Así que, por un lado, pienso que debería haber ido a por todas y haber vivido más en el presente en lugar de en la realidad paralela en la que temía encontrarme. En cuanto a lo de si las cosas cambiaron para mí, el disco de oro fue más bien un reflejo de cómo estaban cambiando las cosas para mí. Fue la prueba de que éramos una banda importante.

Supongamos que en ese momento pudieras haber sido disco de oro con Vagrant o de platino con una multinacional. ¿Qué habrías elegido?

En ese momento creo que habría elegido ser disco de oro con Vagrant. ¿Cómo es ese refrán? Cada oveja con su pareja. Creo que pasado un tiempo, Vagrant lo entendió: «Este chaval no nos va a dejar. Tenemos que ver cómo podemos consolidar su éxito». Empezaron a hacer planes en lugar de quedarse de brazos cruzados. Que-

rían ser como Sub Pop y Epitaph, y yo pensaba que podían [convertirse en ese tipo de discográfica]. Creo que tomé la decisión correcta.

Más adelante llegaste a un acuerdo con Interscope. ¿Cómo entraron ellos en escena?

La gente de Vagrant fue muy sincera conmigo: «Has progresado tanto que no podemos ocuparnos de ti sin ayuda y sin dejar de lado al resto de las bandas». Desconozco los detalles, pero posiblemente querían ser copropietarios del sello junto a Interscope, o al menos que la multinacional les echara una mano con la distribución. Me lo dijeron cuando yo estaba recibiendo ofertas de un montón de discográficas, incluida la propia Interscope, así que pensé: «Si puedo encontrar la manera de pertenecer a una multinacional y a la vez seguir trabajando con esta gente [de Vagrant], tal vez pueda evitar las trampas del negocio».

Esto ocurrió cuando Jimmy Iovine dirigía Interscope. ¿Cómo era tu relación con él?

Muy buena, sinceramente. Yo aprecio mucho a Jimmy, así que me gustó trabajar con él a ese nivel, lo cual no impidió que en aquel entorno me sintiera tan incómodo como pensaba que me sentiría.

¿Qué era lo que te hacía sentir incómodo?

Bueno, estaba claro que ahora la radio era una pieza clave del rompecabezas. Y otra cosa que me quedó muy clara fue que la persona que se encargaba de la promoción radiofónica creía que yo no tenía ningún tema apto para ninguna emisora. Así que, o bien les demostraba que estaban equivocados, o bien les demostraba que un álbum podía ser un éxito sin esa pieza, y creo que esto último lo conseguí.

Imagina que pudieras volver a 2001. Dashboard acaba de fichar por Vagrant. ¿Qué consejo le darías al joven Chris Carrabba?

Esa es una gran pregunta. Le diría que no pasa nada por disfrutar del momento.

Sin embargo, disfrutar del momento no siempre es posible. Saber apreciar las cosas mientras ocurren es muy difícil.

Así es. Pero mi consejo sería: sal a menudo con tu gente, con tu gente más cercana, y di: «¿No es alucinante?».

THE BRONX

JOBY FORD, GUITARRISTA FUNDADOR DE THE BRONX, dijo en una ocasión que su banda consiguió un representante después de su primer concierto y que en el segundo ya había cazatalentos al acecho. El sonido punk desenfrenado del grupo angelino y sus alborotadas actuaciones inmediatamente captaron la atención de las discográficas; llegó un momento en el que el interés por ellos era tal que no sabían qué hacer al respecto. Al final, sería Island Def Jam la que los convencería de dar el salto, pero para cuando su debut en una multinacional, *The Bronx*, se publicó en el verano de 2006, Island Def Jam se encontraba en una fase de transición y no puso mucho empeño en promocionarlo, dice Ford. La banda y la discográfica solo lanzaron un álbum juntas antes de separar sus caminos. Aunque la estancia de The Bronx en una *major* fue breve, exprimieron su contrato hasta el último dólar y compraron un estudio, lo que les permitió seguir grabando discos sin preocuparse de quién los publicaría.

Parece que no tardasteis mucho en fichar por un sello importante. Lanzasteis un álbum con Ferret y después os marchasteis a Island Def Jam. ¿Cómo surgió la oportunidad?

JOBY FORD: Habíamos grabado un disco y Island Def Jam básicamente le pagó a Ferret para cubrir el coste de la publicación, por-

que ya estaba terminado. Entonces nos ficharon para un segundo álbum. Yo nunca había estado en un grupo que perteneciera a una discográfica. Ni yo ni ninguno de mis compañeros. No nos lo podíamos creer. Antes de fundar The Bronx, tocaba en otra banda, Let-down. En Santa Mónica había un club llamado The Garage. Un colega mío reservaba la noche del martes, que era la noche punk, y actuábamos allí una o dos veces al mes. Éramos tan malos que salíamos al escenario los últimos, sobre las once y media. Como era martes, en el local no había más que un par de personas. Empezábamos a tocar y para la segunda canción ya se habían marchado. El camarero nos hacía gestos con la mano y nos decía: «Tíos, tíos, tíos. No hay nadie. ¿Qué os parece si recogemos y nos vamos pronto a casa?». [*Serrie*]. Así que pasé de ese tipo de conciertos a... Creo que recibimos ofertas de doce discográficas [como The Bronx].

¡Vaya! ¿Y a qué lo atribuyes?

A que nos movíamos mucho. Grabamos varias maquetas; estamos hablando de cuando empezó a utilizarse internet para hacer música; entonces era como el salvaje Oeste. Había un tío al que conocíamos que trabajaba en una discográfica, Jive Records, creo. Le enviamos una maqueta con tres canciones y él se puso en contacto con otro tío que se llamaba Jonathan Daniel, que es el representante de Fall Out Boy y Weezer, y que entonces llevaba a Gilby Clarke. Nos vio y le gustamos. Nos dijo: «Os voy a meter en el estudio con Gilby Clarke», y yo: «¿Cómo?!». Todo esto ocurrió en menos de una semana. Así que de repente teníamos un representante, y él fue el que se encargó de impulsar nuestra carrera. Tocamos en el Troubadour como teloneros de una banda que se llamaba The Dragons, que más adelante despidió a su guitarrista, que terminaría uniéndose a The Bronx. Conque [Daniel] básicamente juntó a un montón de cazatalentos en la sala y nosotros lo dimos todo. Así es como conseguía que ficharan a sus grupos.

Pero nosotros hacíamos muchas tonterías. Recibíamos correos electrónicos de las discográficas y pasábamos de ellos. Nos escribían y les respondíamos en código morse. Hacíamos muchas gilipolleces.

Lo único que nos importaba era conseguir discos gratis. «Si vamos a reunirnos con vosotros, queremos ese cofre de The Who». ¡Y nos lo enviaban!

¿Os los quedabais o los vendíais?

Yo me los quedaba.

Te lo pregunto porque he hablado con muchas personas que me han dicho que iban al edificio de Capitol Records y después vendían los cofres en Amoeba.

Sí, conozco a mucha gente que hacía eso, pero yo nunca pedí nada que no quisiera. Siempre te estaban regalando discos. Había un tío, creo que de Roadrunner, que nos decía: «Enviadme el rock»; así es como llamaba [a nuestra música]. Conque le pedí que nos diera su número de FedEx para mandarle un CD. Nos lo dio y nosotros llenamos una caja de FedEx de rocas. Hacíamos ese tipo de cosas. Supongo que estábamos intentando forjar nuestra leyenda.

¿Os comportabais de esa manera porque las ofertas no os interesaban o porque queríais haceros notar?

No lo sé. Éramos unos idiotas. Yo nunca imaginé que conseguiríamos un contrato discográfico ni que dieciocho años más tarde seguiría tocando la guitarra para ganarme la vida.

¿Por qué decidisteis fichar por Island Def Jam?

Nos gustaban sus artistas. Parecía el lugar apropiado para nosotros en esa época, pero un año después despidieron a todo el mundo y nombraron a un nuevo presidente. Cuando nuestro primer disco en una multinacional salió, pasaron de él.

¿A qué disco te refieres?

A nuestro segundo álbum. En el sello nadie hizo nada por él.

Oh, así que lo publicaron pero no lo promocionaron.

Eso es, lo publicaron, pero en esa época Island Def Jam se convirtió en una discográfica pop. L. A. Reid era el que dirigía el cotarro. La peña flipa cuando le digo esto, pero a The Killers y a nosotros nos ficharon a la vez, nos fichó el mismo tipo. Dimos muchos conciertos juntos, lo que sorprende a la gente, porque, obviamente, ellos se han hecho muy famosos. Incluyeron a nuestra banda de mariachis en giras multitudinarias. Hicimos una canción de Navidad juntos. Después de todos estos años, seguimos teniendo buena relación.

Fichar por un gran sello es una decisión importante, y luego, de pronto, despiden a vuestra gente. ¿Temisteis por vuestro futuro?

Sí, claro; pero entonces se me ocurrió una idea. Creo que nos gastamos doscientos setenta y cinco mil dólares en nuestro segundo disco. Un montón de pasta. Y después, para el tercer disco, ellos nos debían más por el modo en que estaba estructurado nuestro contrato. Así que les dije: «Mirad, si nos dais equis cantidad de dinero, podremos comprar un estudio». [*Se ríe*]. Conque nos compraron un estudio de grabación. O nos dieron el dinero y nosotros lo compramos. Pero después de que despidieran a nuestro A&R, Rob Stevenson, tuvimos otros dos que no se enteraban de nada, de modo que les pedí que nos dejaran marchar y ellos dijeron: «Sin problema». Así que Island Def Jam pagó por nuestro segundo disco, en el que apenas se implicó, nos compró un estudio de grabación, grabamos nuestro tercer disco y después nos dejó marchar. Yo no entendía nada.

Es como si en esa época lo único que les preocupara fuera reducir las pérdidas. Geoff, de Thursday, dijo lo mismo, que tenían que grabar otro álbum con Island, pero que fue a hablar con L. A. Reid, le pidió que los dejara marchar y se despidieron con un apretón de manos.

Sí, entonces las discográficas despilfarraban mucho dinero, aunque eso estaba a punto de cambiar. Fue una experiencia interesante. Me alegro de haber hecho un disco de gran presupuesto con una multinacional, porque no creo que volvámos a tener esa oportunidad. Mola poder decir: «Para comer quiero atún de aleta amarilla. ¿Me puedes traer también una botella de tal bebida?». *[Se ríe]*.

En los noventa, cuando más grupos dieron el salto a una gran discográfica, existía el temor a sufrir represalias por haberse vendido. ¿Era un tema que os preocupara?

Desde luego, porque nosotros nos habíamos criado en esa época. Si la gente reaccionaba de una forma tan negativa y daba la espalda a las bandas por venderse era porque todo el mundo se estaba forrando, también las bandas independientes. Los artistas de SST Records vendían un montón de discos. Los primeros lanzamientos de Epitaph vendieron millones de copias. Pero luego, si un grupo daba permiso para que utilizaran una canción suya en un anuncio, lo tachaban de vendido total. Hoy en día, si cedes una canción para un anuncio o una película, a la gente le da igual. De hecho, diría que está hasta bien visto.

Cuando fichasteis por Island, ¿cuál fue la reacción de vuestros fans? ¿Se enfadaron con vosotros?

Sí, claro. En algunos conciertos se metieron con nosotros, aunque hay bandas que han sufrido las consecuencias durante años. Recuerdo que salimos de gira con Thursday y Piebald eran los teloneros. Entonces, los de la discográfica venían y empapelaban con carteles de tu disco la sala en la que ibas a actuar, y yo pensaba: «Hostia, esto es

excesivo». Pero Travis [Shettel], de Piebald, me dijo: «Ojalá alguien hiciera eso por nuestro grupo». Estaba un poco enfadado conmigo. Ese tipo de cosas.

Si pudiera volver atrás, seguramente haría lo mismo. Fue una buena época.

CAVE IN

CAVE IN SE FORMÓ EN 1995, en una próspera ciudad de Massachusetts, y pasó varios años labrándose una reputación en la escena *hardcore* de Boston entre otras bandas nuevas y prometedoras, como Converge. El aguerrido grupo de adolescentes de Methuen pulió su estilo mientras lanzaba algunos trabajos aislados en Hydra Head Records, el sello independiente de la zona. Después, en 1998, con una formación recién consolidada —compuesta por el guitarrista principal Stephen Brodsky, el guitarrista rítmico Adam McGrath, el batería J.R. Connors y el bajista Caleb Scofield— llamaron la atención con *Until your heart stops*, un primer álbum tan potente que hizo temblar el suelo de Nueva Inglaterra. Era un original y caótico asalto musical que fusionaba descomunales y vertiginosos *riffs* con llamativos solos metaleros, todo ello engarzado por unos rugidos profundos que golpeaban al oyente como una explosión sónica.

Pero dos años después de prácticamente haber revolucionado el *hardcore* con *Until your heart stops*, Cave In sorprendieron al mundo con su siguiente álbum, *Jupiter*, un giro musical de ciento ochenta grados en el que se desprendieron de los gruñidos atronadores y los *riffs* inflamados que tanto gustaban a los fans del género. Era un trabajo más melodioso y onírico, y carecía de las contundentes partes instrumentales que podían servir de banda sonora a los saltos del público desde el escenario. Aunque *Jupiter* dividió a sus fans, las

grandes discográficas se interesaron por su nuevo sonido, más comercial. Al final, el grupo firmó con RCA Records para el lanzamiento, en 2003, de *Antenna* y pasó dos meses en los Cello Studios de Los Ángeles con el productor Rich Costey, tratando de dar forma a su identidad musical, todavía en desarrollo, y adaptarla a las exigencias de la radio.

A pesar de ello, Cave In no estuvieron a la altura de su potencial comercial con *Antenna*. Después de que su primer sencillo, «Anchor», no calara entre los oyentes de la radio, RCA decidió que no merecía la pena invertir más recursos en el álbum ni financiar un segundo disco. El grupo volvió a Hydra Head para lanzar su siguiente trabajo, *Perfect pitch black*, un monstruo de Frankenstein compuesto por una mezcla de elementos contrapuestos procedentes de sus dos épocas, tan marcadamente distintas. Cave In han mantenido su identidad independiente durante las dos décadas que han transcurrido desde sus días en una multinacional, período en el que han publicado varios álbumes con los que han puesto a prueba los límites del género. El bajista Caleb Scofield, que con su contundente bajo y su voz estentórea ayudó a convertir a Cave In en una fuerza destructiva, falleció de manera trágica en 2018, pero sus compañeros mantienen viva su memoria cada vez que se suben a un escenario, tocando con una intensidad tal que parece que quisieran abrir un agujero en la tierra.

En *Jupiter* hicisteis un cambio de sonido bastante drástico. ¿Cómo se lo tomó vuestro público?

J. R. CONNERS: Se pilló un rebote de la hostia. Recuerdo que cuando actuamos en el Palladium, nos escupieron y nos lanzaron de todo al escenario.

ADAM McGRATH: *Jupiter* causó mucha división. *Until your heart stops* tenía muchos fans. Hasta nuestros amigos estaban desconcertados. Pero nosotros lo teníamos muy claro. Cuando Caleb se unió al grupo, sentimos que la formación era lo bastante sólida como para probar cosas nuevas. Es evidente que perdimos algunos seguidores, pero también ganamos otros. Y hubo muchos que estuvieron siem-

pre a nuestro lado. Ese disco también nos abrió muchas puertas, nos permitió tocar con grupos muy distintos. De repente estábamos actuando con Jets to Brazil, Neurosis, Rainer Maria o Rival Schools.

¿Cuándo empezaron a interesarse por vosotros las grandes discográficas?

A. M.: Durante las giras que hicimos para promocionar *Jupiter*, la gente empezó a husmear. En Boston, se nos acercaron varios individuos que afirmaban pertenecer al sector o que decían que eran abogados y que podían ponernos en contacto con determinadas personas.

Cuando os reuníais con los A&R, ¿os entendían como banda?

A. M.: Entonces éramos muy jóvenes y lo único que queríamos era tantear el terreno. Algunos eran muy simpáticos y otros solo nos veían como un producto y no tenían ni idea de cuál era nuestra filosofía. Nosotros siempre tratábamos de sonsacarles, de hacerles hablar de sus tropiezos, de las apuestas que habían hecho a lo largo de su carrera y no habían salido bien, porque ellos solo querían hablar de sus aciertos.

STEPHEN BRODSKY: Sí, lo único que hacían era presumir de sus éxitos. Lo demás era como si no hubiera pasado. Recuerdo una cena en la que el ambiente fue bastante relajado, pero cuando estábamos terminando, el tipo aquel se emocionó y empezó a decir que se moría por ficharnos. Nos soltó una especie de perorata y después exclamó: «¡Iría al fin del mundo por vosotros, chicos! ¡Iremos al fin del mundo juntos!». Eso se nos quedó grabado y más adelante lo usamos en nuestra canción «Trepanning».

¿Qué discográficas mostraron interés?

A. M.: Hablamos con Virgin, Capitol, con unas cuantas. Entonces todavía se gastaban dinero en invitarte a cenar y en llevarte de compras; te decían cosas como «¿Qué os hace falta, chicos?» o «¿Ne-

cesitáis que os compremos unos vaqueros?». Ese tipo de gilipolces que ves en las películas. Estábamos dudando entre Capitol y RCA, lo que nos parecía surrealista. Nos llevaron desde Boston en avión para que nos reuniéramos con un representante de Capitol. Tenían mucho interés en reunirse con nosotros. Nos citamos con un caballero en el Chelsea Hotel y se quedó sobado en mitad de la conversación. *[Se ríe]*. No es que lo aburriéramos, es que el tío había estado trabajando. O de fiesta, no sé. Se suponía que ese encuentro era para demostrarnos lo mucho que deseaban ficharnos, pero el tío se quedó dormido. Fue muy incómodo.

J. C.: También oímos que Capitol estaba llevando a cabo una gran reestructuración y que mucha gente se estaba marchando. RCA parecía una compañía mucho más sólida.

¿Qué fue lo que, en última instancia, os convenció de RCA?

S. B.: Nuestro A&R, Bruce Flohr. Había logrado un gran éxito con Foo Fighters y Dave Matthews Band, que aunque no era un grupo que nos entusiasmara, vendía un montón de discos y atraía a un montón de público a sus conciertos.

J. C.: También había descubierto a Hum, que era una de mis bandas favoritas.

S. B.: Y llevaba catorce años en la discográfica; era el director del Departamento de Artistas y Repertorio. Era un tío que inspiraba confianza.

A. M.: Yo tenía la impresión de que nos iba a dejar hacer lo que quisiéramos, aunque en esa época no sé si sabíamos siquiera qué era lo que queríamos hacer. Nos decía: «Necesitamos un “Black hole sun”». Nosotros no éramos más que unos críos de Methuen que estaban encantados de salir por Los Ángeles a costa de otros. Actuamos para productores muy importantes. Grabamos con Mark Trombino en Sunset Sound, en la sala en la que grababa Van Halen. Vi la sala que habían utilizado Prince, The Doors y The Rolling Stones. Fuera había una canasta de baloncesto y un día [Flohr] me dijo: «Si encestas, te doy quinientos dólares». Y encesté y el tío sacó quinientos pavos del bolsillo ¡y me los dio!

¿Os preocupaba que vuestros fans renegaran de vosotros por haber fichado por una multinacional?

S. B.: Ya habíamos pasado por eso con *Jupiter*.

J. C.: Yo pensé: «Ya tenemos fans que nos odian y nos aman. A estas alturas, no creo que le importe a nadie». Siempre me acuerdo de aquello que dijo Jason Newsted: «Sí, nos hemos vendido. Pero también vendemos todas las entradas de todos los sitios en los que actuamos». Se convirtió en una especie de broma entre los grupos que fichaban por una multinacional. A mí me importaba tres cojones la opinión de los demás. Solo pensaba: «Vamos a probar. Si sale bien, será la hostia. Si no, éramos una banda mucho antes de que esto pasara y lo seguiremos siendo después. Conque ¿por qué no intentarlo?». Cuando eres joven, no puedes evitar pensar en cómo será pertenecer a una gran discográfica, en cómo será que te pase algo así.

S. B.: Y te diré una cosa sobre Boston: Boston, durante mucho tiempo, fue una ciudad de segunda. Una ciudad en la que los Red Sox parecían incapaces de ganar la Serie Mundial. En la que generaciones de habitantes seguían esperando a que eso ocurriera. Así que cuando empezó a correrse la voz de que íbamos a fichar por una gran discográfica, la gente se portó muy bien con nosotros, nos apoyó, sobre todo la vieja guardia. Todo el mundo se alegró de que a una banda de la ciudad le pasara algo bueno.

¿Cómo fue contar con el presupuesto y los recursos de una multinacional para grabar *Antenna*?

J. C.: Nos consiguieron un local de ensayo en Los Ángeles para hacer trabajo de preproducción, para pulir las canciones, que ajustamos, acortamos y modificamos. Recuerdo que las tocamos tantas veces que llegó un momento en el que ya no parecían las mismas.

¿Por qué las cambiasteis tanto?

J. C.: Diría que para hacerlas más comerciales. La discográfica quería que, en lugar de cinco o seis minutos, duraran tres y medio.

A mí me pareció una buena idea; me gustó ver lo concisos que podíamos llegar a ser.

S. B.: Por un lado, era emocionante comprobar lo mucho que se podía simplificar nuestro sonido, pero había veces en las que nos poníamos a tocar una canción y decíamos: «Espera, ¿qué versión es esta?». Le dimos tantas vueltas a cada tema que el germen, la magia que lo había generado, estaba a dos, tres, cuatro, cinco, seis arreglos de distancia. A veces resultaba muy confuso.

A. M.: Como experimento estuvo bien, pero, si lo pienso ahora, creo que parte de lo que hace que nuestro grupo sea especial se perdió durante el proceso. No del todo; en *Antenna* hay algunas canciones que son bastante buenas, pero con tanto arreglo, hubo cosas que se perdieron.

¿Ese proceso hizo que os arrepintierais de haber firmado con una multinacional o las sugerencias de la discográfica os parecieron atinadas?

S. B.: Lo que hizo ese proceso fue volvernos más susceptibles a la hora de elegir al productor. Nuestra identidad estaba en juego, así que queríamos a alguien resolutivo. Teníamos tantas dudas que queríamos un productor que supiera lo que hacía. Nos presentaron varias opciones interesantes y al final creo que Rich [Costey] hizo un disco muy bueno y nos ayudó a resolver muchos de nuestros problemas.

J. C.: Nosotros estábamos acostumbrados a grabar un álbum en uno o dos fines de semana y, de repente, para este teníamos casi dos meses. Íbamos al estudio cada día y no avanzábamos mucho, pero estábamos siempre ocupados.

S. B.: Nos convertimos en unos jugadores cojonudos de *Grand theft auto*.

¿En algún momento tuvisteis la sensación de que disponíais de demasiado tiempo?

S. B.: Empezamos a preguntarnos por qué teníamos que pasar tantas horas en el estudio. Empezamos a preguntarnos si determina-

das cosas se hacían solo para consumir tiempo y que así todo el mundo pudiera cobrar. Al principio también se produjo un retraso, cuando estuvimos en Cello Studios, en esa inmensa sala, que parece una puta cancha de baloncesto pequeña, en la que habían grabado «California dreamin'». A Rich se le ocurrió montar la puta batería en la cabina en la que se iban a grabar las voces, que es el espacio más reducido del maldito estudio, porque no quería que sonara demasiado limpia. Lo probamos durante una semana y entonces Rich dijo: «Bueno, creo que esto no funciona». Y cuando habíamos grabado como el ochenta por ciento de las guitarras, viene un día y nos suelta: «Tíos, he descubierto este amplificador, el Diezel. Tenemos que volver a grabar todas las guitarras con él».

J. C.: En el estudio había un técnico de baterías que tenía como quince cajas diferentes y tres baterías completas preparadas. Les dijimos que no necesitábamos nada de eso, pero nos respondieron que allí las cosas se hacían así.

¿Cuál fue vuestra reacción cuando escuchasteis el disco terminado?

S. B.: La verdad es que yo me emocioné mucho. Oírlo todo con tanta claridad, tan immaculado y tan bien mezclado, después de todos esos meses de trabajo; el haberlo terminado por fin, el poder sentarnos y escucharlo sin querer cambiar nada de los arreglos fue muy emocionante. Casi se me saltan las lágrimas.

¿Y qué le pareció el álbum a la discográfica?

A. M.: No sabría decirte. Cuando salió a la venta, Bruce Flohr tenía un pie fuera. A algunos les gustó, pero estaban en un período de transición. Después de publicar «Anchor», no pasó mucho más. Yo siempre pensé que había otras canciones que podríamos haber lanzado antes como sencillo, pero ellos dijeron: «No, vamos a ofrecer una pequeña muestra con “Anchor”, que será el que le abra la puerta a “Inspire”». Pero al final no lanzaron «Inspire».

S. B.: Ellos pensaban a largo plazo, pero nadie se dio cuenta de que el plazo estaba a punto de expirar. Bruce vino al estudio y escu-

chó «Anchor» y se puso a saltar como un niño pequeño, en plan: «¡Esta canción es una pasada! ¡Lo va a petar!». Pero al final, todo ese entusiasmo se quedó en nada.

¿Aparte de llevar el álbum a la radio, la discográfica hizo alguna otra cosa para promocionarlo?

S. B.: Había una empresa, creo que se llamaba Streetwise, que se asoció con RCA para hacer promoción en la calle. Se nos ocurrió que repartieran CD con dos o tres canciones nuestras. Un amigo nuestro trabajaba como mensajero en bicicleta en Boston y un día pasó por el centro y vio que había un montón de CD de Cave In por el suelo. ¿Los repartían entre la gente y la gente los tiraba o eran los propios empleados de esa empresa los que los tiraban? No teníamos ni idea. No era fácil saber qué estaba ocurriendo.

A. M.: Bruce nos dijo que el sencillo no estaba funcionando bien en Boston, y si un sencillo no funciona bien en tu ciudad, apaga y vámonos. Para mí, «Anchor» era la peor canción del álbum. No me podía creer que la hubieran lanzado como sencillo. Pero como ya he comentado, Bruce tenía un pie fuera de la discográfica.

¿Cómo os sentisteis cuando vuestro A&R se marchó?

S. B.: Firmamos con RCA en 2001 y nuestro disco salió en 2003. Hubo un período de luna de miel de dos años, durante el cual se produjeron muchos cambios. Cuando Bruce se fue, nos quedó claro que él era la principal razón por la que nos habían fichado. No habíamos entablado amistad con nadie más del sello. No nos asignaron un nuevo A&R, supongo que porque querían deshacerse de nosotros. Habían invertido un montón de dinero en ficharnos, en el álbum, en promocionarlo y en apoyar la gira. Y luego, cuando el álbum no funcionó, ningún A&R quiso asumir la responsabilidad de la gigantesca deuda que habíamos acumulado.

A. M.: Cuando Bruce se marchó, perdimos nuestra identidad. Se nos metió en la cabeza que debíamos transmitir la sensación de estar muy ocupados. Dimos conciertos muy raros. Tocamos con Ben

Folds Five, con los que no pegábamos ni con cola. Actuamos en varias universidades. Parecía que no dábamos abasto, pero solo era una ilusión. Tocamos en Minneapolis y un mes después estábamos allí otra vez.

J. C.: Estuvimos de gira por Estados Unidos y luego por Europa durante un mes; a continuación volvimos y actuamos de nuevo en los mismos lugares. Hicimos eso durante un año y medio. Los de RCA se quejaban porque cada vez venía menos gente a vernos, y nosotros: «¿No me digas?».

¿Cómo fue vuestra relación con RCA a partir de entonces?

A. M.: Clive Davis asumió el control de la compañía y el cambio se notó. Como habíamos fracasado con ese disco, nos sentíamos señalados, como si nos dijeran: «Más os vale hacerlo mejor con el siguiente».

S. B.: Eso fue muy frustrante, sobre todo porque habíamos hecho todo lo que nos habían pedido.

A. M.: Querían enseñarle nuestro segundo álbum a Clive Davis. Entonces yo ni siquiera sabía quién era Clive Davis. Así que empezamos a grabar maquetas, que se convertirían en *Pitch perfect black*, y no le gustaron a nadie.

S. B.: Nos decían: «Esperad, ¿volvéis a cantar como el Monstruo de las Galletas? Esto es un paso atrás».

A. M.: La gente empezó a abandonar el barco. Nuestro abogado nos dejó. Supongo que le vio las orejas al lobo. Se dio cuenta de que no queríamos seguir en la discográfica. ¿Actuamos contra nuestros propios intereses? No lo sé.

S. B.: Estábamos reconectando con nosotros mismos y empezando a dar forma a una nueva identidad musical, que era una combinación de lo que habíamos aprendido durante la época de *Jupiter* y *Antenna* y la energía de *Until your heart stops*. Para ellos, ese nuevo sonido era una involución. No creo que nadie sacase la cara por nosotros cuando decidieron darnos la patada.

Si echáis la vista atrás, ¿hay algo que desearíais haber hecho de forma diferente?

A. M.: Una de las cosas que me gustaría haber hecho, sobre todo ahora que Caleb ya no está, es haber disfrutado más. Desearía haber disfrutado más del sol de Santa Mónica; ojalá hubiera salido a correr todas las mañanas por la playa.

S. B.: A veces miro al pasado con tristeza, deseando que las cosas hubieran sido un poco distintas. Pero también entiendo que tuvo que pasar lo que pasó para que yo tenga esa percepción. Ese es el extraño dilema de la vida.

CURSIVE

MENOS DE DOS AÑOS DESPUÉS DE SU GIRA con At the Drive-In, los miembros de Cursive tuvieron que hacer frente a sus propios problemas en la carretera. Para 2002, la promoción de *Domestica*, el álbum que habían publicado en el año 2000, había dejado a los de Omaha sin fuerzas y se vieron obligados a cancelar el resto de una gira estival después de que su líder, Tim Kasher, sufriera una atelectasia pulmonar. Una vez en casa, se dedicaron a canalizar su agotamiento en un nuevo disco, que se convertiría en *The ugly organ*, editado en 2003. El álbum los muestra en su mejor momento como compositores y fue aclamado por gran parte de la crítica y los fans como una obra maestra impecable. Sin embargo, aunque sus cifras de ventas eran impresionantes para un sello independiente como el suyo, Saddle Creek, Cursive nunca dieron el salto a una multinacional. De hecho, no solo siguieron siendo una banda independiente, sino que ningún A&R se puso nunca en contacto con ellos, afirma Kasher. Así pues, mientras que en esos años muchos de sus compañeros fueron fichados por grandes discográficas, Cursive resistieron en una escena *indie rock* que los adoraba.

Me sorprende mucho que digas que Cursive nunca tuvo la oportunidad de hacer un álbum con un sello importante.

TIM KASHER: Creo que nunca fuimos muy comerciales, pero había muchas otras bandas que tampoco parecían muy accesibles y a pesar de ello ficharon por una multinacional. Aunque recuerdo que cuando salimos de gira para promocionar *The ugly organ*, despertamos cierto interés y algún que otro A&R se dejó caer por nuestros conciertos. Aquellas cosas que se decían sobre Saddle Creek, que éramos como una familia, que valorábamos nuestra independencia por encima de todo, que habíamos levantado el sello nosotros mismos... Todo eso resultaba un poco intimidante. Bueno, no sé si *intimidante* es la palabra adecuada.

Daba la sensación de que no estabais en venta.

Exacto. Y lo cierto es que no lo estábamos. Había más gente implicada que se dedicaba a hablar en nuestro nombre. Es decir, a nosotros nadie nos preguntó, pero oíamos que tal o cual sello estaba entusiasmado con el grupo y que si alguna vez nos lo planteábamos, ellos estarían encantados de ficharnos. Pero eso es a lo más que llegamos. Tal vez se debiera a que Robb [Nansel], de Saddle Creek, iba diciendo por ahí que no nos interesaba.

¿Crees que si se os hubiera presentado la oportunidad de hacer un disco con Atlantic o Capitol os habría interesado? Y de ser así, ¿cómo crees que se lo hubieran tomado en Saddle Creek?

En Saddle Creek no les hubiera importado, porque en última instancia no habrían podido hacer mucho al respecto; imagino que habríamos abordado el asunto como los amigos que éramos. Si hubiéramos querido dar el paso, lo habríamos dado. Pero en ese momento nuestra independencia era muy importante para nosotros. Recuerdo que las pocas veces que el tema salía en nuestras conversaciones, lo único que nos provocaba era indiferencia.

¿Por qué?

Porque admirábamos tanto a Merge y a Dischord que estábamos muy orgullosos de pertenecer a una discográfica parecida, así que para nosotros dar el salto a una multinacional no era una necesidad.

Entonces, entre vender doscientas mil copias de vuestro disco con Saddle Creek o setecientas mil con Atlantic, ¿os quedaríais con la primera opción?

No. Pero en esa época, sí. Hace quince años, había una zona gris entre las multinacionales y los sellos independientes, pero [hoy en día] eso no le importa a nadie. Cuando yo era joven era un tema trascendental; de hecho, tu libro va de eso. Conor [Oberst] tenía una actitud muy pasota, pero a mí me costó años empezar a pensar como él. [Se ríe]. Seguí respetando la filosofía del «hazlo tú mismo» durante mucho tiempo. Pero al final te das cuenta de que no tiene mucho sentido. A menos que vayas a lanzar un disco por tu cuenta y a venderlo en tu furgoneta al margen del sistema, te sirves del sistema o el sistema se va a servir de ti. Así que ¿por qué preocuparse?

THRICE

LAS RESPECTIVAS EXPERIENCIAS DE THRICE Y THURSDAY en una *major* discurrieron en paralelo, cada una en una costa del país. Como sus colegas de Nueva Jersey, Thrice ficharon por Island Def Jam en la época en la que el sello empezó a adentrarse en el *post-hardcore* bajo la dirección de Lyor Cohen y Julie Greenwald. El A&R Rob Stevenson se fijó en ellos cuando vio el tirón que tenían en su ciudad natal, Irvine (California), y lo bien que se había vendido su segundo larga duración, *The illusion of safety*, publicado por la discográfica independiente Sub City, una filial de Hopeless Records. También como Thursday, Thrice lanzaron dos álbumes con la multinacional — *The artist in the ambulance* en 2003 y *Vheissu* en 2005— antes de que el magnate del pop L. A. Reid asumiera el control de la compañía, momento en el que quedó patente que Island Def Jam ya no era un hogar adecuado para ellos. Comenzaron a trabajar en un vanguardista álbum conceptual compuesto por cuatro partes con el que, tal vez de manera inconsciente, esperaban poder liberarse de su contrato. Y funcionó: Island Def Jam los dejó marchar y volvieron a la escena independiente, en la que han permanecido desde entonces. Y aunque no alcanzaron fama mundial, el batería Riley Breckenridge cree que su breve paso por una *major* contribuyó a elevar su estatus lo suficiente para permitirles disfrutar de una longeva carrera musical.

¿Cómo surgió el interés de las grandes discográficas cuando pertenecíais a Sub City?

RILEY BRECKENRIDGE: Antes de publicar *The illusion of safety*, Rob Stevenson, que acabó siendo nuestro A&R en Island, ya sabía de nuestra existencia. Vino a Chain Reaction a vernos actuar. Nosotros tocábamos allí siempre que podíamos. Parecíamos la banda residente. Tocábamos en la noche emo, en la noche punk, en la noche *ska* y en la noche *hardcore*. No encajábamos en ninguna parte, pero poco a poco fuimos haciéndonos con un grupo de seguidores en cada una de esas escenas. Por eso, cuando por fin empezamos a actuar como cabezas de cartel allí, los conciertos eran la hostia; estaban petados y el público era muy entusiasta. Y eso, no sé cómo, llegó a oídos de Rob.

¿Era solo Rob o había otros sellos interesados?

Rob sin duda fue el primero. En su primera semana, comparado con otros lanzamientos de Sub City, nuestro álbum se vendió muy bien. Teníamos la sensación de que estábamos empezando a despegar, al menos a nivel local. Después de que Rob comenzara a rondarnos, como suele ocurrir, los demás le siguieron. Vinieron todos: Capitol, Columbia, MCA, American. En febrero de 2002, dos semanas después de la publicación del disco, salimos de gira con Anti-Flag y Against All Authority, y lo que más recuerdo de la experiencia es que, tras la prueba de sonido, siempre teníamos que reunirnos con alguien. Todos los días había algún tío que quería ficharnos esperando para invitarnos a cenar. Por las noches, en la furgoneta, comentábamos lo raro que era todo. No parecía una gira de verdad.

Imagino que no todos los A&R con los que os reunisteis serían iguales.

No, claro. Se notaba que Rob estaba muy interesado, porque fue detrás de nosotros desde el principio. Procedía del *hardcore* neoyorquino y conocía a Gorilla Biscuits y a CIV y había fichado a Rival

Schools, así que sabía de qué iba la cosa. Pero nos reunimos con algunos tipos que no entendían nada. No entendían nuestra música, no entendían qué pretendíamos como grupo, no entendían qué tipo de personas éramos. Algunas de esas reuniones fueron muy muy incómodas.

¿Hubo alguna que destacara como la peor de todas?

Sí, una con un representante de Columbia. No me acuerdo de cómo se llamaba, pero sí recuerdo que nos tuvo un buen rato esperando. Cuando su ayudante por fin nos llevó a su despacho, tenía puesto *The illusion of safety*, y va el tío y nos dice: «¡Vaya! No sabía que ibais a venir, chicos». En serio. Nos sentamos y nos preguntó: «¿Conocéis al grupo Refused?», y nosotros: «Sí, claro». Y él: «¿Y conocéis a Crazy Town?», y, no lo dijimos en voz alta, pero a todos nos parecía una banda malísima. Y él: «¿Sabíais que Crazy Town ha hecho una versión de Refused? Oíd». Y nos puso la versión de «New noise» a todo meter mientras nosotros estábamos allí sentados, flipando. Menudo patán. No veía el momento de largarme de allí.

¿Qué buscabais cuando acudíais a esas reuniones? ¿Había algo con lo que os pudieran convencer para dar el salto?

Acudíamos a esas reuniones porque teníamos interés; parecía de tontos no ir. Nosotros nunca dijimos: «¡Vamos a ser estrellas del rock! ¡Queremos ser la banda más grande de la historia!». Nuestra intención era ir paso a paso, conque si el siguiente paso parecía lógico, estábamos dispuestos a probar suerte. Que alguien mostrara interés ya era motivo suficiente para asistir a una reunión. Lo que no queríamos era cambiar. Queríamos seguir haciendo lo que hacíamos, pero también tener la capacidad de llegar a más gente. Así que cualquier sello que se mostrara de acuerdo con nuestro planteamiento era una opción a tener en cuenta.

¿Os preocupaba que vuestros fans os dieran la espalda si fichabais por una gran discográfica?

No, porque llevábamos aguantando mucha mierda desde el principio. Cuando fichamos por Sub City, la gente se nos echó encima. Cuando empezamos a experimentar con tempos distintos a los de las bandas de Fat Wreck Chords, nos llamaron vendidos. Cuando compusimos temas un poco más melódicos, también dijeron que nos habíamos vendido. Así que no, eso no nos preocupaba.

Resulta curioso que los fans se resistan a aceptar que su artista favorito pueda cambiar o evolucionar.

Sí. A nosotros nos sigue pasando. Estamos tocando alguna canción nueva que es un poco más lenta y la gente se pone a gritar el título de otra de hace veinte años.

¿Llegasteis a conocer a Lyor Cohen?

Sí. Él fue el motivo por el que firmamos con Island. Yo me crié escuchando mucho hiphop ochentero, así que fue como «Hostia, Lyor Cohen. EPMD, Eric B. & Rakim, LL Cool J, Run DMC; este tío es un gigante de la música». Y en persona era muy carismático. Recuerdo que una vez, durante una cena, estábamos hablando del lanzamiento de *Artist in the ambulance*, manteniendo una conversación de lo más civilizada, cuando, de repente, golpeó la mesa con el puño y dijo: «¡Los vamos a aplastar!». Y nosotros: «¡De puta madre!». Molaba que se implicara tanto. Y Julie era muy entusiasta y cariñosa. Siempre me preguntaba por mi familia. Lyor ponía el nervio y Julie, la empatía. Formaban un buen equipo. Así que cuando abandonaron el sello fue como, tío, nos reunimos con toda esa gente para ver cuál era la mejor opción para nosotros y ahora estamos atrapados con alguien a quien nunca hubiéramos elegido.

¿Cómo fue hacer un disco de gran presupuesto?

No recuerdo la cifra exacta, pero nuestro presupuesto era parecido [al de Thursday]. Habíamos hecho *The illusion of safety* con Brian McTernan, así que cuando llegó el momento de grabar *Artist in the ambulance*, dijimos: «Queremos volver a trabajar con Brian, punto. Eso no es negociable. Nuestra experiencia con él fue muy positiva, solo necesitamos más tiempo». Brian consiguió a Michael Barbiero como ingeniero. Había trabajado en ... *And justice for all*, de Metallica. Es un megaprodutor. Fuimos a Bearsville Studio, al norte del estado de Nueva York, y tenía las paredes forradas de discos de oro y platino. Nosotros, que no éramos más que un puñado de veinteañeros, alucinamos. Grabamos la batería y el bajo en Bearsville durante dos semanas. Después nos trasladamos a Beltsville (Maryland), al estudio de Brian, donde estuvimos seis semanas.

¿En algún momento os preocupó disponer de demasiado tiempo?

Creo que podríamos haber pasado menos horas en el estudio y haber dedicado unas cuantas más a componer. Estábamos de gira para promocionar *The illusion of safety* y todo iba bien. Después, por algún motivo, empezaron a meternos prisa y no teníamos nada escrito. Recuerdo que volvimos a casa de la gira y sentimos mucha presión, porque, de repente, solo disponíamos de un par de meses para componer nuestro debut en una gran discográfica. Fue todo muy precipitado. Queríamos expandir nuestro sonido, pero no pudimos experimentar lo suficiente para hacerlo.

¿Conocisteis a L. A. Reid cuando se hizo cargo de la discográfica?

El recuerdo más nítido que tengo de L. A. Reid es muy similar a lo que cuenta Geoff Rickly en el libro. Le pusimos el segundo sencillo de *Vheissu*, titulado «Red sky», para que lo escuchara. Es una especie de balada que suena un poco como los primeros trabajos de Coldplay. Estábamos los cuatro en su despacho, que era muy ostentoso. Su escritorio era muy elegante y había pieles de animales por

todas partes. Tenía una secretaria que llevaba muy poca ropa, que no hacía más que entrar y salir para llevarle bálsamo labial y cosas por el estilo. Le pusimos la canción, que empezó a sonar a todo meter en sus modernos altavoces. Yo ni siquiera les pongo nuestros discos a mi familia ni a mis amigos. Me hace sentir incómodo. Nos dijo que le gustaba, pero era evidente que estaba fingiendo. Entonces supimos que ese no era el lugar adecuado para nosotros. Apreciábamos mucho a Rob, pero los que estaban por encima de él no nos entendían.

¿Hubo algo que esperabais obtener de la discográfica pero que se os negó?

No sabría decirte. Dimos ese paso con la intención de seguir actuando de la manera más ética posible, pero las cosas no salieron como esperábamos. Creíamos que podríamos hacer el disco que queríamos, para bien o para mal, pero teníamos la sensación de que habíamos defraudado sus expectativas. Tratamos de seguir las reglas, pero ese no era nuestro sitio. Nosotros no escribíamos sencillos, no trabajábamos con otros compositores, no trabajábamos con los productores de moda. No queríamos tener que pelearnos a todas horas con una discográfica que estaba empeñada en convertirnos en una «banda de rock». Conque tal vez cometimos un error.

¿Por cuántos álbumes era vuestro contrato?

Por tres y la opción de grabar un cuarto, creo. Así que después de *Vheissu* hicimos un disco conceptual de veinticuatro canciones reparatidas en cuatro EP.

Algo que a las discográficas les encanta.

¡Sin duda! A todas, incluso a las independientes. [*Se ríe*]. Los temas giraban en torno a los cuatro elementos y tenían un sonido muy lírico. Aunque ni siquiera lo comentamos entre nosotros, creo que todos estábamos convencidos de que así conseguiríamos que nos dejaran marchar. Haciendo un disco conceptual de mierda. Pensábamos que se

lo entregaríamos y nos preguntarían: «¿Qué cojones es esto?». Y eso es exactamente lo que ocurrió, aunque me parece que Rob tenía la esperanza de que entre las veinticuatro canciones hubiera un sencillo. Pero no había ninguno. Luchó por nosotros todo lo que pudo, pero cuando grabamos ese álbum conceptual, nos dijo: «No puedo seguir dando la cara por vosotros, chicos. Ya no me compensa».

¿Cómo os liberasteis del contrato?

Hubo algunas disputas legales para conseguir los derechos de ese disco. Como banda, también atravesábamos un momento delicado. Dustin [Kensrue, vocalista] y Teppei [Teranishi, guitarrista] tenían hijos y estaba claro que cada vez les apetecía menos dedicarse al grupo a tiempo completo, estar de gira doscientos ochenta días al año. Pero por suerte logramos quedarnos con ese disco, así que empezamos a hablar con distintos sellos independientes. La gente de Vagrant se puso en contacto con nosotros y nos dijo: «Dádnoslo y lo publicaremos».

¿Calificarías vuestra experiencia en una multinacional de complicada?

Lo único que recuerdo es que estaba agotado y estresado a todas horas. Nuestra continuidad parecía depender de cada concierto. «Ha venido no sé quién de no sé qué emisora» o «Ha venido no sé quién de no sé qué tienda de discos». Yo soy bastante nervioso, así que si hay mucho en juego, me afecta. Recuerdo que estaba muy cansado y agobiado y que apenas comía. Perdí bastante peso y me costaba mucho conciliar el sueño. Pero al mismo tiempo alucinaba con que eso nos estuviera pasando a nosotros.

Si pudieras volver a esa época y darte un consejo a ti mismo, ¿cuál sería?

Que disfrutara o que me relajara. Pero ¿cómo vas a relajarte cuando estás en medio de esa vorágine? No hay tiempo. Y cuando tienes un día libre, lo único que quieres es dormir.

Si echas la vista atrás, ¿hay algo que hubieras hecho de otra manera?

No creo. Eso nos sirvió para impulsar nuestra carrera. Hizo que nuestra música llegara a más gente, que nuestro público aumentara. Evidentemente, ese público ahora ya no es tan numeroso, pero los que han permanecido a nuestro lado durante los últimos veinte años saben lo que van a obtener de nosotros, saben de dónde venimos y que no hemos cambiado. Así que el salto a una multinacional nos ayudó a llegar a más oyentes. El hecho de que sigamos dedicándonos a la música a mí me sigue pareciendo una locura.

