



Studio Instrument Rentals. Santa Monica Boulevard, Hollywood. Aquí se grabaría *Tonight's the Night*, prácticamente en su totalidad, en 1973. «¿Os importa si hago un agujero en la pared?», preguntó Briggs. © James Vapor

Tras reclutar a Ben Keith y Nils Lofgren como apoyo a la sección rítmica de los Horse, Young regresó a Sunset Sound, donde había grabado en el pasado éxitos de la talla de «I Believe in You». Pero al cabo de un día, «me di cuenta de que aquello no iba a ninguna parte», comentaba Briggs. «Todo sonaba demasiado rígido. Dije: “Tío, si las cosas no marchan en este puto estudio, tenemos que dejar de lado los estudios convencionales. Me fui a S.I.R., que estaba a la vuelta de la esquina, y les pregunté: “¿Os importa si hago un agujero en la pared?”.»

Studio Instrument Rentals estaba regentado por Ken, el hermano de Bruce Berry, y tenían un inocuo edificio negro y gris en Santa Monica Boulevard que utilizaban como local de ensayo. Briggs colocó una unidad móvil de grabación en el callejón contiguo al edificio, y luego alguien hizo literalmente un agujero en la pared con un mazo de once kilos. Enfilaron por allí los cables para que llegaran hasta un estrecho cuartucho del tamaño de un armario donde

guardaban el equipo, que hacía las veces de sala de control. La banda tocaba en un pequeño escenario y todo se grababa en directo. Era como un concierto sin público, a excepción de Briggs. «Cuando estoy en la sala, soy uno más del grupo», comentaba.

«Estaba con nosotros al pie del cañón todo el tiempo», señalaba Nils Lofgren. «Briggs ejercía de maestro de ceremonias, hacía de gogó, meneaba las piernas, chasqueaba los dedos, dándole forma a la música mientras tocábamos. Él era el videoclip.» Briggs y Young no permitían que los músicos escucharan nada de lo que habían grabado hasta que todo estuviera terminado. Si Briggs quedaba satisfecho con una toma en particular, salía a mezclarla en la unidad móvil.

Comenzaba a perfilarse una imagen, y venía cargada de nuevas canciones. «No fuimos allí en plan: “Vamos a grabar un disco de mal rollo”», comentaba Briggs. «El álbum fue evolucionando por sí solo.» Tim Foster, uno de los miembros del equipo, recuerda que el tema que da título al álbum salió de un comentario que había hecho Young, sin venir a cuento, el primer día de las sesiones. «Empezaron a trabajar en un tema a capela, todos por ahí sentados, aporreando las mesas con los dedos. Al día siguiente aparece Neil con la letra aquella sobre Bruce Berry.»

Las sustancias psicoactivas —con el alcohol a la cabeza de la lista— fueron un elemento fundamental en este viaje tan particular. Ben Keith marcó el tono a seguir al quitarle el tapón a una botella de tequila y lanzarlo al aire. «Ya no lo vamos a necesitar», bromeó. «Un velatorio irlandés lleno de borrachos», así definía Billy Talbot aquellas sesiones.

Tardaron algún tiempo en soltarse. En los másters grabados en dos pistas, al principio Young suena nervioso y se muestra impaciente con la banda, en concreto con los coros de temas como «World on a String». Pero a medida que pasaban los días y fluía el tequila, la música hacía lo propio.<sup>171</sup>

171. Cuando Joel Bernstein y yo escuchamos las cintas de las sesiones de *Tonight's the Night* en 1996, hacía más de veinte años que nadie las escuchaba y se produjo una de esas extrañas coincidencias que casi parecen ser la norma en el universo de Neil Young. «Hostia, tío, tengo la sensación de estar en 1996», farfulla Young entre canción y canción en la cinta grabada el 26 de agosto de 1973. «Lo digo en serio.» [N. del A.]

«No es que fuéramos a gatas ni nada por el estilo», recuerda Ralph Molina. «Llegamos a un punto en el que nos salió como una especie de aura, una aura; la cabeza funcionaba de puta madre, tío. Cuando bebes y te metes farla es cuando consigues que te salga esa aura.» La banda se dedicaba a jugar al billar y a alimentar el aura hasta las tantas de la madrugada, y luego empezaba a grabar. «Nadie tenía que decir: “Venga, vamos a tocar”, todos sabíamos cuándo era el momento adecuado. Nunca hablábamos de lo que hacía cada cual en las canciones, de quién tocaba qué y esas chorradas. Todo era la hostia de emotivo, no parecía que estuviéramos en las sesiones.»

La música que se gestaba en S.I.R. empezó a invocar fantasmas. «Aquella sensación se palpaba en el ambiente; se podía cortar con unas tijeras», comentaba Lofgren. «No era necesario que Neil hiciera nada para contagiarnos aquella sensación. La muerte de Danny Whitten y Bruce Berry era algo que nos había afectado a todos, a cada cual a su manera. Esa era la finalidad del disco, y no sentarnos allí a lamentarnos en plan: “¡Oh, Dios, qué lástima!”. Era la oportunidad de aunar fuerzas y superar todo aquello.»

*Lo que hacíamos en cierto modo era imitarlos... A ver, yo no soy ningún yonquí, y ni se me pasa por la cabeza probar de qué va la cosa; pero nos poníamos muy ciegos: bebíamos mucho tequila, nos poníamos al límite, y sabíamos que estábamos tan cocidos que no nos hubiera costado nada caernos redondos... Estábamos superreceptivos... Superreceptivos...*

*Fui capaz de desdoblarme para hacer este disco, de pasar a ser el intérprete de las canciones, más que el compositor. Esa es la diferencia fundamental: cada una de las canciones fue interpretada.*

*Ya no me apetecía ser el tipo solitario de la guitarra o lo que sea que ve la gente a veces en mí. No me sentía nada tranquilo.... Así que pensé que mejor olvidarse de toda esa película y... acabar con ella.*

ENTREVISTA CON BUD SCOPPA, 1975

Esta música —espontánea, desgarrada y autodestructiva— era la propuesta más arriesgada que Young había probado hasta el momento. «En *After the Gold Rush*, a pesar de grabarse en directo en la medida de lo posible, al menos ensayamos las canciones y las teníamos controladas antes de grabar», explicaba Lofgren. «En *Tonight's the Night*, Neil

fue un paso más allá, era como si se rebelase contra todo. Recuerdo que una vez me dijo: “Mira, he grabado discos en los que todo se analiza al milímetro y se repite miles de veces hasta que queda perfecto, y ya estoy hartó; quiero hacer un disco que sea lo más básico posible. Crudo. No quiero hacerle ningún tipo de arreglo” .»

Entre canción y canción, Young y el grupo se ponían a divagar, soltando unas peroratas etílicas divertidísimas por regla general. «Lo único que quiero es tocar, me importa una mierda», farfulla Young antes de arremeter con una fluida versión de «Everybody’s Alone». «Tío, me la suda que esté desafinada, vamos a tocar y punto. A tomar por culo... Quita eso, ¿quieres? Ese “A tomar por culo”. Quítalo, no sea que alguien se ofenda, el “a tomar por culo”... Elimina hasta la última letra de la puta frasecita.»

La banda se apiñaba en la sala de ensayo, se ponía como una cuba y sin quitarse las gafas de sol en toda la noche se dedicaba a tocar etílicos sets de temas nuevos para un público inexistente. «Si no hubiera sido del grupo y hubiera entrado a echar un vistazo, habría pensado: “Hostia, ¿qué cojones pasa aquí? ¿Quiénes son estos colgados?”», comentaba Molina. «Era como trabajar encerrados en una botella, pero menuda botella», explicaba Briggs. «No era como estar en el escenario, donde si te pasas de la raya haces el ridículo en medio de un montón de gente; nos ayudaba a liberar la presión que supone grabar un disco.»

Los que iban de visita a las sesiones se quedaban atónitos con aquel ambiente tan inmundo, digno de cine negro. «Allí dentro siempre reinaba la oscuridad más absoluta, independientemente de la hora que fuera», comentaba Joel Bernstein, encargado de hacer las fotos de visado de la banda para una gira japonesa que les habían propuesto. «Tenía que hacerlas con luz de día. Fue como grabar un documental sobre animales nocturnos y tenerlos que sacar de debajo de las piedras. Eran como esos pequeños roedores, cuando les alumbras con el foco en los ojos.»

Un día Art Linson —el socio de Briggs en la discográfica Spindizzy— se presentó allí con Mel Brooks. El cineasta observaba bastante desconcertado cómo los músicos se iban poniendo progresivamente más ciegos conforme avanzaba la jornada y, de repente, a medianoche soltaban la botella y se ponían a trabajar. «¿Me estás

diciendo que primero hacen eso, y luego esto?»), le preguntó Brooks a Linson, incrédulo.

A algunos músicos también les costó un poco pillar el rollo. «Era frustrante», explicaba Lofgren. «Tardé un buen rato en acostumbrarme a la idea. Al mismo tiempo que aprendíamos las canciones, las grabábamos. Yo estaba allí sentado, pensando: “Bueno, con tocarla cinco veces más ya me habré aprendido mi parte”, y entonces Neil soltaba: “Venga, siguiente canción”. Y yo le decía: “¡Para el carro, tío, para el carro!”.» Young le enseñaba al grupo los acordes, las letras, y planificaba las armonías; todo de manera simultánea. «Justo cuando empezábamos a aprender un tema nuevo, intentando cantar a la vez, ponía la cinta a grabar buscando ya la toma definitiva; nos sacaba a todos de quicio. Le decíamos: “Eh, tío, venga, vamos a ensayar primero un poco, vamos a aprendernos la canción”. Pero Neil iba del palo: “Yo ya me sé la canción, y eso es lo único que importa”.»

*Ellos ni siquiera conocían la canción, ¿se te ocurre algo mejor que eso?*

—¿Qué pensabas de la manera de hacer discos que tenían tus coetáneos en los setenta?

—Que todos la cagaron hasta el fondo.

—¿Por qué?

—Por culpa de la tecnología, por llevar un control excesivo, por no dejar fluir la creatividad lo suficiente durante el proceso de grabación, y luego invertir demasiado tiempo a la hora de mezclar. Se había perdido de vista la música y la interpretación; todo era muy pulido, con mogollón de overdubs. Eran los discos más asépticos, ridículos y con el sonido más pusilánime que se podían hacer... No podía soportar aquella mierda.

—¿De qué iba todo aquello? ¿De demostrar oficio?

—Sí. Se trataba de construir cosas, de pintar cuadros en vez de hacer fotos. Yo prefiero la idea de... capturar algo en el momento, de grabar algo que está ocurriendo. Soy músico, no quiero sentarme ahí a construir un disco, que ya construí un par en su momento. Ya ves tú qué cosa.

—Tom Waits dijo: «Una grabación es algo tan definitivo que es desesperante».

—Lo que le pasa es que no graba lo suficiente. Debería grabarlo todo, y así todo pasaría a ser desesperante y aprendería a vivir con ello; eso fue lo que hice yo. Me pasé años negándome a tocar si no estaba grabando la cinta. Lo grababa absolutamente todo: todas las giras, todo; de manera que al final

no existe ninguna diferencia entre tocar y grabar, todo es lo mismo. Así te olvidas de que estás grabando, porque al final te acabas dejando llevar por la música, te olvidas de lo que haces, y de repente caes en la cuenta: «Dios, hemos grabado eso». Ese es el rollo, esa es la manera de hacer las cosas. Así que se puede decir que me autoengañé para no tener que preocuparme por si estábamos grabando o no.

Yo no me preocupo del carácter definitivo que pueda tener el disco; eso es lo bueno que tiene mi manera de hacer las cosas. Lo grabas y ya está hecho, ya es demasiado tarde para cambiar nada, así que vas y grabas otro.

After the Gold Rush lo grabamos en un estudio que tenía en casa y entonces nos dimos cuenta de lo fácil que era construir un estudio en cualquier sitio. Construimos un estudio en S.I.R. Tonight's the Night fue el primer disco que grabamos en un estudio después de que muriera Danny.

«Tonight's the Night» me vino a la cabeza, la escribí sin ayuda de la guitarra; lo único que oía eran las partes de bajo. La mayoría de las otras canciones no recuerdo de dónde salieron. «World on a String» es una que me gusta, pero se me va la voz que no veas. Desafino muchísimo, es algo terrible. Intentamos arreglarlo, pero era imposible, je, je.

En Tonight's the Night, usé una Broadcaster para el disco entero. Buscaba un sonido diferente, que fuera muy funky, pero limpio. Estábamos disfrutando del rollo; todos nos llevábamos bien y no teníamos nada más que hacer, así que nos centramos en eso hasta que estuvo acabado. Era un ambiente muy peculiar. Todas las noches, al acabar, Briggs y yo pasábamos por Santa Monica Boulevard de vuelta al hotel y nos íbamos allí a comer hamburguesas y a beber tequila. Aquel tequila me relajaba mucho. ¿Sabes lo que pasa cuando te tiras dos días seguidos dándole al tequila? Es otro rollo. Tequila y hamburguesas; de eso vivía.

Cuando empecé a grabar el disco, no tenía ni idea de qué cojones hacía. Pero lo que sí que hice fue crear un personaje; no tengo ni puta idea de dónde salió, pero ahí estaba. Era parte de mí. Yo pensaba que me había metido en un personaje; pero a lo mejor fue el personaje el que se metió en mí.

Tenía veintisiete años cuando grabamos Tonight's the Night, vivía en L.A., no paraba de viajar... Entonces empiezas a plantearte: «Oye, esto no es exactamente lo que yo pensaba que sería». Te vas dando cuenta de las cosas más o menos a esa edad... Pero sigues teniendo energía suficiente para hacer locuras.