



DENTRO DE

PINK FLOYD

El largo y extraño viaje hacia el éxito de un grupo mítico



Nick Mason
(integrante de la banda)

Lectulandia

UNA MIRADA IRÓNICA, SINCERA Y MUY POCO COMPLACIENTE CON AQUELLOS MARAVILLOSOS AÑOS DE ÁCIDO Y ROSAS ESCRITA POR UNO DE LOS FUNDADORES DE LA BANDA

Pocos negarán que Pink Floyd ha sido y es una de las bandas más creativas de toda la historia de la música popular. Representantes de la psicodelia más enfebrecida, sus coqueteos con el rock sinfónico a principios de los setenta los catapultó a la primera línea de la escena mundial, hasta el punto de convertirse en uno de los pocos nombres que pudieron medirse con los representantes de lo que más tarde se denominó *cultura oficial*.

Dentro de Pink Floyd da cuenta de los avatares por los que debieron pasar todos sus integrantes, si bien de una manera un tanto peculiar, ya que por primera vez un miembro de la banda ha escrito una visión personal sobre su historia. Nick Mason, uno de los fundadores, aporta una perspectiva única sobre los mejores y los peores momentos, desde la efervescencia del *underground* de finales de los años sesenta o el gran éxito mundial de *The Dark Side of the Moon*, uno de los álbumes más vendidos de la historia, hasta las desavenencias y tensiones dentro del seno de la banda. Inteligente, original y autocrítica, ésta es la historia de primera mano de una banda que se ha convertido con pleno derecho en uno de los referentes del último tercio del siglo pasado.

«Siguiendo el viaje de la banda desde esos comienzos primitivos a esas imágenes y sonidos que llenan los estadios y que es lo que son Pink Floyd hoy en día, los cambios en el rock'n'roll y su tecnología hacen que se trate de una lectura extrañamente fascinante.»

Sunday Express

«No deben quedar muchas historias en el rock que sean tan grandes como la de Pink Floyd. Y dudo que nadie pudiera contar esta historia tan bien como el hombre paciente y agudo que vio cómo se desarrolló todo desde su posición elevada detrás de su batería.»

PAUL DU NOYER, fundador de la revista Mojo

«Cualquier cosa excepto un himno de alabanza a los poderosos Floyd. El relato del batería Masón resulta generoso y alegremente irrespetuoso con respecto a la banda.»

ROBERT SANDALL, *Sunday Times*

Lectulandia

Nick Mason

Dentro de Pink Floyd

El largo y extraño viaje hacia el éxito de un grupo mítico

ePub r1.0

orhi y Meddle 27.04.2015

Título original: *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*

Nick Mason, 2004

Traducción: Jordi Planas

Editor digital: orhi y Meddle

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com



2º

Aniversario
Edición conmemorativa



La historia de la música popular en la segunda mitad del siglo xx podría contarse como si de una novela se tratase. Una novela de ritmo vertiginoso, protagonizada por personajes de toda clase y condición, e inmersos en fabulosas tramas que los arrastran en una vorágine de sexo, drogas y rock'n'roll. O al menos así nos lo han contado. Sin embargo, la realidad dista mucho de la ficción y, aunque todos conocemos anécdotas más o menos escabrosas sobre tal o cual músico, la vida transcurre por otros derroteros, a veces mucho más convencionales, que no siempre imaginamos.

Dentro de Pink Floyd es más que un ejercicio memorístico al uso. No suele darse con demasiada frecuencia la circunstancia de que uno de los protagonistas de ese pretendido relato tome la voz y decida dar su visión de los hechos. Si lo hace de manera irónica, muy poco complaciente y con el estilo necesario como para hacer que el libro valga la pena, es muy probable que nos encontremos ante un libro notable. Pero si, además, su autor es uno de los miembros fundadores de una de las bandas más legendarias del rock contemporáneo, a buen seguro estaremos ante una obra imprescindible.

A lo largo de sus páginas, Nick Mason desgana con el sentido del humor y el distanciamiento propios de quien ya está de vuelta de todo, las vicisitudes por las que debió pasar con sus compañeros, en especial con Syd Barrett, Roger Waters y David Gilmour, geniales, encantadores... e insufribles, tanto a la hora de afrontar la tarea creativa como de dirigir a uno de los dinosaurios más influyentes de la historia del rock.

«Me reí a carcajada limpia tantas veces que mi mujer pensó que tenía el síndrome de Tourette. Está muy bien escrito, lleno de detalles... Una autobiografía de rock and roll inteligente y culta, llena de ingenio.»

ALAN PARKER

«Un auténtico placer —una gran historia divertida y fascinante—. Nick es un guía maravillosamente mordaz y lacónico.»

PETER GABRIEL

uno:

Época universitaria

Roger Waters no se dignó a hablarme hasta después de haber pasado seis meses juntos estudiando en la facultad. Una tarde, mientras intentaba acallar el murmullo de cuarenta compañeros estudiantes de arquitectura para así poder concentrarme en el dibujo técnico que tenía ante mí, la larga e inconfundible sombra de Roger se cernió sobre mi mesa de dibujo. Aunque me había ignorado deliberadamente hasta ese momento, Roger finalmente había reconocido en mí un espíritu musical afín atrapado en un cuerpo de arquitecto en ciernes. Los caminos desventurados de Virgo y Acuario habían dictado nuestro destino, y obligaban a Roger a buscar una manera de unir nuestras mentes en una gran aventura creativa.

No, no, no. Mi memoria me juega malas pasadas. La única razón por la que Roger se había molestado en dirigirse a mí era que quería que le prestase el coche.

El vehículo en cuestión era un Austin Seven «Chummy» de 1930 que había conseguido por veinte libras. La mayoría de los demás adolescentes de esa época probablemente hubieran decidido comprar algo más práctico, como un Morris 1000 Traveller, pero mi padre me había inculcado su amor por los coches antiguos, y había elegido este coche en particular. Con su ayuda, aprendí cómo mantener el «Chummy» en buen funcionamiento. No obstante, Roger debía de estar desesperado para querer que se lo prestara. Aquel Austin era tan lento que incluso en una ocasión tuve que recoger a un autostopista por pura vergüenza; de hecho, yo iba tan lento que él creyó que me estaba parando para ofrecermelo a llevarle. Le dije a Roger que el coche estaba fuera de circulación, lo que no era totalmente cierto. Una parte de mí era reacia a prestárselo a nadie, pero creo que también veía en Roger un cierto riesgo añadido. Poco después, cuando me pilló conduciendo el Austin le mostré por vez primera mi tendencia a situarme a medio camino entre la hipocresía y la diplomacia.

En una ocasión anterior, Roger se había dirigido a Rick Wright, que también era un estudiante de nuestra clase, y le pidió un cigarrillo, a lo cual Rick rechazó rotundamente. Aquello fue un primer indicio de la legendaria «generosidad» de Rick. Aquellos primeros triviales contactos sociales —durante la primavera de 1963— contenían las semillas de las relaciones que disfrutáramos y mantendríamos a lo largo de los años venideros.

Pink Floyd emergió de dos grupos de amigos coincidentes: uno estaba radicado en Cambridge, de donde eran Roger, Syd Barrett, David Gilmour y otras personas que en el futuro tendrían relación con los Floyd. El otro —Roger, Rick y yo— surgió durante el primer año de un curso de arquitectura en la politécnica Regent Street de Londres, que es donde empiezan mis recuerdos de nuestra historia en común.

De hecho, ya había dejado de ser un batería cuando llegué a la «poli» (rebautizada de manera bastante pomposa Universidad de Westminster). La facultad estaba entonces ubicada en la calle Little Titchfield, justo al lado de la calle Oxford, en el centro de la zona de West End. La poli, en retrospectiva, parece de una época remota, con aquellos paneles de madera pasados de moda que recordaban a una de esas enormes escuelas públicas. Por lo que recuerdo, no tenía verdaderas instalaciones *in situ*, aparte de algunos utensilios para hacer té, pero la poli —en el corazón del área de la industria de la confección alrededor de las calles Great Titchfield y Great Portland— estaba rodeada de cafés donde ofrecían huevos, salchichas y patatas fritas hasta el mediodía, y cuyo *menú du jour* (menú del día) consistía en bistec, pastel de riñones y brazo de gitano con mermelada.

La escuela de arquitectura estaba en un edificio donde se impartía también otras disciplinas relacionadas, y se había convertido en una institución respetada. Aún había un enfoque bastante conservador en la manera de enseñar: para historia de la arquitectura venía un profesor y dibujaba en la pizarra una representación inmaculada del diseño del suelo del templo de Jonsu, en Karnak, el cual se suponía que teníamos que copiar, al igual que llevaban haciendo los alumnos durante treinta años. Sin embargo, la escuela había empezado a contratar profesores que también trabajaban en otros colegios, e invitaba a varios arquitectos que estaban en la vanguardia en cuanto a nuevas ideas, entre ellos Eldred Evans, Norman Foster y Richard Rodgers. La facultad, sin duda, tenía buen ojo para escoger el contenido de sus clases.

Me matriculé en arquitectura sin grandes ambiciones. Sin duda, me interesaba la materia, pero no me sentía especialmente comprometido con ella como carrera. Creo que consideraba que ser un arquitecto podría ser una manera de ganarme la vida tan buena como cualquier otra. Pero, del mismo modo, tampoco me pasaba el tiempo en la facultad soñando con llegar a ser músico. En cuanto tuve mi permiso de conducir, mi pasión adolescente por la música pasó a un segundo plano.

Aunque carecía de una ardiente vocación, la carrera ofrecía una variedad de disciplinas —que incluían bellas artes, artes gráficas y tecnología— que me acabaron dando una educación completa, y que probablemente explica por qué Roger, Ricky yo, en mayor o menor grado, compartíamos el entusiasmo por las posibilidades que ofrecían la tecnología y los efectos visuales. Años después nos implicaríamos mucho en aspectos como la iluminación, el diseño de las carpetas de los álbumes y el diseño de estudio y escenarios. Nuestra educación en arquitectura nos permitió el lujo de hacer comentarios relativamente bien fundamentados cuando traíamos a auténticos expertos.

Para aquellas personas interesadas en las conexiones sutiles, puedo decir que mi interés en la mezcla de lo técnico y lo visual provenía probablemente de mi padre, Bill, un director de documentales. Cuando yo tenía dos años, él aceptó un trabajo para el departamento de filmación de la Shell, así que nos mudamos del suburbio de Edgbaston, en Birmingham, donde yo había nacido, al norte de Londres, donde pasé

mis años de formación.

Aunque mi padre no era aficionado a la música, sin duda tenía interés en ella, especialmente cuando tenía relación directa con alguna de sus películas. En esos casos, mostraba bastante pasión por la música, desde las bandas de percusión jamaicanas a la música de cámara, el jazz o los más extravagantes desvaríos electrónicos y sónicos de Ron Geesin. También se sentía fascinado por los equipos de grabación, los discos de prueba del estéreo, los efectos de sonido y los coches de carreras, en diversas combinaciones, intereses que acabé heredando.

Sin embargo, había cierta herencia musical dentro de la familia: mi abuelo por parte materna, Walter Kershaw, tocaba en una banda de banjos con sus cuatro hermanos y tenía un tema musical publicado, titulado «The Grand State March». Mi madre, Sally, era una pianista competente, cuyo repertorio incluía la ahora muy políticamente incorrecta «Golliwog's Cakewalk», de Debussy. La selección de discos de 78 revoluciones que había en casa era aún más ecléctica; entre ellos había piezas clásicas, canciones de trabajadores comunistas interpretadas por el Red Army Choir, «The Teddy Bears' Picnic» y «The Laughing Policeman». Pueden encontrarse claros indicios de estas influencias en algún lugar de nuestra música (dejo esa búsqueda a otras personas con más energía). Tomé algunas clases de piano, así como de violín, pero los profesores fracasaron intentando descubrir en mí a un prodigio musical, y acabé dejando ambos instrumentos.

También confieso una misteriosa atracción por Fess Parker cantando «The Bailad Of Davy Crockett», un single editado en Gran Bretaña en 1956. Incluso en esos días, la impía relación entre la música y el *merchandising* ya existía claramente, ya que pronto llevé una elegante gorra de piel de mapache exquisitamente realizada por su cola lateral.

Debía tener unos doce años cuando la música rock afectó a mi conciencia por primera vez. Recuerdo como me esforzaba por seguir despierto mientras escuchaba las exhortaciones de Horace Batchelor sobre su increíble instalación de piscinas, esperando para poder escuchar «Rocking to Dreamland». Contribuí a que «See You Later Alligator», de Bill Haley, alcanzara el Top Ten de Gran Bretaña en marzo de 1956 comprando un ejemplar de 78 revoluciones en la tienda de electrodomésticos del barrio, y a finales de ese año gasté todo mi dinero en «Don't Be Cruel», de Elvis Presley. Ambos discos sonaron en el nuevo gramófono familiar, de lo más moderno, un aparato eléctrico que encajaba en un mueble parecido a un híbrido entre los armarios hechos en la época de Luis XIV y el salpicadero de un Rolls-Royce. A los trece años tuve mi primer LP: *Rock'n'Roll*, de Elvis. Este álbum seminal fue también el primer LP que se compraron al menos otros dos miembros de los Floyd y casi toda nuestra generación de músicos de rock. No sólo se trataba de una música nueva fantástica, sino que para un adolescente rebelde tenía el atractivo añadido de no ser precisamente del agrado de los padres.

Fue por entonces cuando me deshice de mi mochila, y con pantalones cortos de

franela y chaqueta de escolar —esta última de color rosa con un ribete negro y una insignia de hierro en forma de cruz— fui a ver una actuación de Tommy Steele en un espectáculo de variedades en el este de Londres. Iba solo. Por lo visto ninguno de mis amigos del colegio estaba tan entusiasmado como yo. Tommy era la atracción principal, y el resto eran malísimos. Cómicos, malabaristas y otros refugiados de diversas salas inglesas competían por hacer que se vaciara el local antes de que saliera Tommy, pero yo aguanté. Tengo que decir que estuvo tremendo. Cantó «Singing The Blues» y «Rock With The Caveman», y tenía el mismo aspecto que cuando apareció en *The Six-Five Special*, el original programa de pop de la televisión británica. No era Elvis, pero sin duda iba a ser la nueva gran estrella.

En un par de años, me junté con un grupo de amigos del barrio que también habían descubierto el rock'n'roll, y nos pareció una idea excelente formar juntos una banda. El hecho de que ninguno de nosotros supiera tocar era sólo un contratiempo menor, ya que tampoco teníamos instrumentos. En consecuencia, decidir quién tocaría qué instrumento era algo parecido a una lotería. Mi única conexión con las baterías era que Wayne Minnow, un amigo periodista de mis padres, me había traído una vez un par de escobillas. Tras el fracaso de mis anteriores lecciones de piano y violín, esto parecía una razón perfectamente legítima para convertirme en batería. Mi primera batería, que adquirí en Chas. E. Foote, en la calle Denman, en el Soho, incluía un bombo Gigster, una caja de edad y marca indeterminadas, un charles, platos y un libro de instrucciones sobre los misterios de los diversos redobles y ritmos (los cuales aún estoy intentando desentrañar). Equipado con este apabullante arsenal me uní a mis amigos para formar The Hotrods.



The Hotrods; de izquierda a derecha: Michael Kriesky (bajo), Tim Mack (guitarra solista), yo, William Gammell (guitarra rítmica) y John Gregory (saxo). Por ahora no hay planes de una gira de retorno.

El grupo incluía a Tim Mack, a la guitarra solista, Wilfiam Gammell, a la rítmica, y Michael Kriesky, al bajo. También alardeábamos de saxofonista, John Gregory, aunque su saxo, que era anterior a la estandarización de los saxos para conciertos a 440 ciclos por segundo, era medio tono más alto que los modelos nuevos, y por consiguiente no podía tocarse en un conjunto. Michael, con nuestra ayuda, se había construido el bajo desde cero. Francamente, hubiésemos tenido más éxito los sajones construyendo una sonda espacial, pero al menos conseguimos el vago aspecto exterior de un instrumento. Aunque pudimos conseguir algunos amplificadores, éstos eran tan penosos que cuando posamos para una sesión de fotos, nos vimos obligados a simular la caja de un Vox utilizando una caja de cartón y un bolígrafo.

Gracias al trabajo de mi padre como director de documentales tuvimos acceso a una grabadora Grundig estéreo nueva. En vez de malgastar el tiempo ensayando, inmediatamente nos lanzamos a nuestra primera sesión de grabación. La técnica de estudio que utilizábamos era a base de probar y fallar, colocando dos micrófonos en cierto lugar entre la batería y el amplificador. Desgraciadamente, esas cintas aún existen.

The Hotrods realmente nunca fueron más que versiones interminables de la sintonía principal de la serie de televisión *Peter Gunn*, y mi carrera musical parecía abocada al fracaso. Pero ahora había pasado de la escuela privada a Frensham

Heights, una escuela mixta independiente en Surrey. Aquí había chicas (allí conocí a mi primera mujer, Lindy) y un club de jazz, y podías llevar pantalones largos después del tercer curso. Sí, ésta era la vida sofisticada que había estado buscando.

Comparado con la escuela anterior, realmente disfruté de mi estancia en Frensham (la escuela estaba en una gran casa de campo con extensos patios, cerca de Hindhead, en Surrey). Aunque era bastante tradicional —en cuestiones de uniformes y exámenes— aquel centro tenía un enfoque mucho más liberal respecto a la educación, y tengo gratos recuerdos tanto de los profesores de arte como de lengua inglesa. También empecé a aprender los entresijos de la negociación. Como la escuela estaba al lado de Frensham Ponds, pude hacerme con una canoa, y a cambio de prestársela al profesor de deportes, pude escaquearme incluso de tener que jugar a críquet. Como prueba de esto, la ropa del inventario incluía un caro suéter de críquet, pero el mío nunca salió de su envoltorio original de celofán...

La escuela usaba la sala de baile de la casa de campo para asambleas y otras funciones, pero normalmente se utilizaba para su propósito original, cuando bailábamos valeses, foxtrots y veletas. No obstante, durante mi estancia en Frensham, los bailes de salón eran éstos de dar saltos, y estoy seguro de que fue por esta razón por lo que nos dejaron un espacio reservado para que pudiéramos poner allí los últimos singles, lo cual venía a ser un intento de la escuela de limitar la invasión de música pop. Sin embargo, teníamos un club de jazz. No lo crearon los profesores, sino un grupo informal de alumnos: Peter Adler, el hijo del gran intérprete de armónica Larry, estaba en la escuela. Lo recuerdo tocando el piano, y seguramente ambos intentamos tocar jazz juntos en algún momento. Resultaba difícil escuchar incluso nuestros propios discos de jazz, ya que la escuela sólo tenía un tocadiscos; y sólo acabaríamos teniendo nuestro propio tocadiscos hacia el final de mi estancia allí. El club probablemente era más una oportunidad para escaquearnos de algo más arduo y menos agradable, pero al menos representaba un interés creciente en el jazz. Más tarde pasaría tiempo en Londres yendo a sitios como el 100 Club para escuchar a los líderes del movimiento de jazz tradicional en Inglaterra, músicos como Cy Laurie y Ken Colyer. Sin embargo, nunca me gustó la parafernalia de buena parte del jazz tradicional —todos esos bombines y chalecos— y me pasé al *bebop*. Aún me entusiasma mucho el jazz moderno, pero cuando era adolescente las técnicas avanzadas de interpretación requeridas suponían una barrera insuperable. Volví a perfeccionar la parte de batería de «Peter Gunn».

Tras dejar Frensham Heights y pasar un año en Londres mejorando mis estudios, llegué a la politécnica de Regent Street en septiembre de 1962. Estudié un poco, hice varias obras para mi portafolio y asistí a numerosas clases. Sin embargo, me mostré muy aplicado a la hora de intentar cultivar la imagen correcta, con una predilección por las chaquetas de pana y las trencas. También probé a fumar en pipa. Fue en algún momento durante mi segundo trimestre en la facultad cuando me junté con lo que las generaciones mayores solía llamar un «mal sujeto», de nombre Roger.

Quizá nuestra primera conversación frustrada sobre el Austin «Chummy» nos llevó, de manera sorprendente, a una mayor amistad, basada en gustos musicales compartidos. Otro vínculo de amistad que se desarrolló entre nosotros fue una afición común por cualquier cosa que nos sacara de la escuela, ya fuera para vagabundear arriba y abajo por Charing Cross Road mirando baterías y guitarras, acudir a las sesiones matinales de los cines de West End, o ir a Anello y Davide's, los fabricantes de zapatillas de ballet en Covent Garden, que por entonces también hacían botas de cowboy con tacón cubano por encargo. La perspectiva de pasar un fin de semana en la casa de Roger en Cambridge, a veces, también incluía el mismo viernes una escapada anticipada de los rigores del trabajo de las clases.

Políticamente compartíamos unos orígenes bastante similares. La madre de Roger había pertenecido al partido comunista y era una firme partidaria de los laboristas, igual que mis padres: mi padre se había metido en el partido comunista para combatir el fascismo y, luego, con el estallido de la guerra, abandonó el partido comunista y se hizo enlace sindical en el ACT, la Asociación de Técnicos Cinematográficos. Este tipo de ambiente también lo compartíamos con nuestras respectivas novias que se convertirían más tarde en nuestras mujeres, Lindy y Judy. Roger había sido el presidente de la sección juvenil de la Campaña para el Desarme Nuclear (CDN) en Cambridge, y tanto él como Judy participaron en varias marchas de esta asociación desde Aldermaston hasta Londres. Lindy y yo nos unimos al menos a una de esas marchas en las afueras de Londres el último día, y ella posteriormente participó en la manifestación de Grosvenor Square, que fue disuelta con bastante mano dura. La verdad es que no diría que esto pueda reflejar probablemente de manera precisa mi propio compromiso con la política, ligeramente a la izquierda, con algo de entusiasmo y con sólo algún estallido ocasional de buena conducta.

En parte, Roger había heredado su fuerte carácter de su madre, Mary, una profesora que había demostrado su propio coraje al educar sola a Roger y a su hermano mayor John después de que su marido Eric Waters (que también era profesor) muriera en Italia durante la Segunda Guerra Mundial. Roger había ido a la Cambridgeshire High School for Boys al mismo tiempo que Syd Barrett —entre sus colegas estaba Storm Thorgerson, quien más tarde desempeñaría un papel crucial en la historia de la banda como diseñador gráfico durante más de tres décadas—. La escuela también le suministró a Roger la materia prima para crear ese tipo de profesor intimidante que más tarde aparecería como una caricatura en *The Wall*.

Las actividades musicales de Roger no eran especialmente diferentes a las de cualquier otro adolescente de esa época: rasgar un poco la guitarra y coger *riffs* e ideas de viejos discos de blues. Al igual que yo, era un ávido oyente de Radio Luxembourg, así como de la American Forces Network.



Con Roger, en nuestro primer año en la politécnica de Regent Street.

Cuando vino a la facultad de Londres, su guitarra viajaba con él. Una primera señal de que había aprovechado la educación recibida era la manera en que usaba el Letraset, que entonces era una herramienta de diseño especializada, para imprimir la frase «creo en mi alma» en el cuerpo de la guitarra. Para nosotros tenía un aspecto bastante elegante.

Aparte de su guitarra, Roger mostraba una actitud especial. Igual que algunos estudiantes de la clase, ya tenía algunos meses de experiencia laboral al haber trabajado en un despacho de arquitectos antes de entrar en la facultad. Esto le había proporcionado una visión ligeramente más sofisticada de a dónde podría conducirle esta formación, y él lucía una expresión de desprecio hacia la mayoría de nosotros, lo que creo que incluso el profesorado encontró desagradable.

Un colega estudiante, Jon Corpe, tiene un claro recuerdo de la impresión que le causaba Roger en la politécnica: «Alto, flaco, con una piel en mal estado, proyectaba una imagen en plan *High Plains Drifter*^[1]. Llevaba su guitarra, que tocaba sin hacer ruido en el estudio o con firmeza en la sala de los estudiantes intérpretes (era la

oficina del club de teatro de la politécnica, una de nuestras salas de ensayo). Para mí, Roger siempre se mostraba distante, cantando canciones sobre pérdidas morbosas».

Ocasionalmente nos llamaban para formar equipos y realizar una tarea asignada, por lo que en algún momento, durante nuestro primer año, Roger y yo unimos nuestras fuerzas junto a Jon Corpe para diseñar una pequeña casa. Nuestro diseño del edificio fue bastante bien recibido, a pesar del hecho de que no resultaba práctico en absoluto, pero esto se debía fundamentalmente a que Jon era un excelente estudiante que parecía feliz concentrándose en la arquitectura, mientras que Roger y yo gastábamos el dinero de su beca en curry e instrumentos musicales.

Trabajar con Roger no era fácil. Habitualmente, para encontrarme con él, yo viajaba desde Hampstead, al norte de Londres, donde aún vivía, y atravesaba la ciudad, para al final encontrarme una nota de Roger pegada a la puerta: «Me he ido al Café des Artistes». Su manera de vivir era normalmente inestable; durante un tiempo vivió en un antro en mal estado justo al lado de King's Road en Chelsea. Sin agua caliente, sin teléfono y con otros *okupas* absolutamente inestables, esta experiencia probablemente le proporcionó una ventaja para afrontar la vida en las giras, pero a un nivel práctico le resultaba extremadamente difícil montar una mesa de dibujo.

Aunque la visión, los sonidos y los aromas de los apartamentos de Roger han permanecido conmigo, tengo pocos recuerdos claros de Rick de esa época, y él no parece tenerlos más claros que yo. Creo que se percató tan pronto como llegó a la facultad de que la arquitectura no era lo suyo —según él mismo se trataba de una opción totalmente arbitraria sugerida por un profesor— pero la politécnica también necesitó un año entero para llegar a la misma conclusión. Una vez ambas partes alcanzaron este entendimiento mutuo, Rick la abandonó para buscar una ruta alternativa, acabando en el London College of Music.

Lo que la historia documenta es que Rick había nacido en Pinner, que su padre Robert era el bioquímico jefe de Unigate Dairies, y que su casa familiar estaba en Hatch End, en las afueras de Londres: allí Rick acudió a la Haberdashers' Aske's Grammar School. Rick tocaba la trompeta en la escuela, y asegura que tocaba el piano antes de poder empezar a caminar..., pero luego añade que no empezó a caminar hasta los diez años. De hecho, fue una pierna rota a los doce años —que le obligó a pasar dos meses en cama— lo que le dejó con una guitarra como única compañía, y sin ningún tutor. Rick aprendió solo a tocar usando su propia digitación, y más tarde, animado por su madre galesa, Daisy, utilizó el mismo enfoque para el piano. Este método autodidacta dio lugar al sonido y estilo peculiares de Rick, y probablemente evitaron que acabase ganándose la vida como profesor de técnica en un conservatorio.

Después de un breve flirteo con el *skiffle*^[2], Rick había sucumbido a la influencia del jazz tradicional, tocando el trombón, el saxo y el piano. Siento decir que también ha confesado haber utilizado un bombín como sordina para el trombón. Fue a ver a Humphrey Lyttelton y Kenny Ball, en Eel Pie Island, y a Cyril Davies, uno de los

padres del R&B británico, en el Railway Tavern, en Harrow. También hacía autostop o iba en bicicleta a Brighton los fines de semana antes de que los *mods* fueran con sus motos y adoptaran su estilo juerguista en la vestimenta (camisa sin cuello, chaleco y, en ocasiones especiales, bombín). Antes de llegar a la politécnica pasó una breve temporada como ayudante de reparto de la Kodak, donde su experiencia laboral se había basado en observar a los conductores escaqueándose al mediodía para ir a jugar a golf antes de volver al almacén a las ocho de la noche para fichar y reclamar sus horas extra.

Mis impresiones de Rick en la facultad son las de alguien tranquilo, introvertido, con un círculo de amigos fuera de la politécnica. Jon Corpe recuerda que «Rick poseía un buen aspecto varonil, con largas pestañas atractivas que despertaban la curiosidad de las chicas».

Durante nuestro primer año, Rick, Roger y yo acabamos en una banda que montó Clive Metcalfe, otro estudiante de la politécnica que tocaba en un dúo con Keith Noble, uno de nuestros compañeros de clase. Estoy seguro de que Clive fue el motor original de la banda: de hecho sabía tocar un poco la guitarra y sin duda había invertido muchas horas para aprenderse las canciones. El resto fuimos reclutados en plan «sí, solía tocar un poco» más que por una ardiente ambición. Esta primera banda en la politécnica —los Sigma 6— consistía en Clive, Keith Noble, Roger, yo y Rick, además de Sheila, la hermana de Keith, que en ocasiones nos ayudaba con la voz. El puesto de Rick era un poco endeble, ya que carecía de teclado eléctrico. Sólo tocaba en pubs que tuvieran piano, pero sin amplificadores era poco probable que nadie pudiera oírle por encima de la batería y los amplificadores Vox. Si no había ningún piano disponible, amenazaba con traer su trombón.

La novia de Rick, y más tarde esposa, Juliette era más que nada una artista invitada, con un repertorio de varios temas de blues entre los que estaban «Summertime» y «Careless Love», los cuales cantaba especialmente bien. Juliette, que había estado estudiando lenguas modernas en la politécnica, se fue a la universidad de Brighton al final de nuestro primer año, al mismo tiempo que Rick se iba al London College of Music. Sin embargo, para entonces ya teníamos un común denominador musical como para continuar con nuestra amistad.

Creo que el grupo se estabilizó con los peores músicos, más que con los mejores. Tuvimos brevemente un guitarrista realmente dotado (sé que era bueno porque tenía un bonito instrumento y un buen amplificador Vox) pero se largó tras un par de ensayos. Mi recuerdo es que nunca intentamos formalizar el grupo: si se presentaban dos guitarristas, sencillamente se ampliaba el repertorio, ya que sin duda uno de ellos se sabría una canción que el resto de nosotros no nos habíamos aprendido. Llegados a este punto, Roger fue nombrado guitarrista rítmico. Se le adjudicó el bajo eléctrico más tarde, al rehusar gastarse dinero extra para una guitarra eléctrica, lo cual, combinado con la llegada de Syd Barrett, le obligó a asumir un lugar más bajo. Tal y como destacó más tarde: «Gracias a Dios que no me obligaron a tocar la batería».

Estoy de acuerdo con esa opinión. Si Roger se dedicaba a la batería, supongo que yo habría acabado siendo uno de los ayudantes...

Al igual que muchas bandas cuando empiezan, pasábamos mucho más tiempo hablando, haciendo planes y pensando en nombres que ensayando. Había pocos conciertos y estaban distanciados entre sí. Hasta 1965, ninguno de los conciertos que hicimos fue estrictamente comercial, en el sentido de que fueron organizados por nosotros o colegas estudiantes para funciones privadas en vez de públicas. Fiestas de cumpleaños, finales de trimestres y bailes de estudiantes eran la norma. Ensayábamos en un salón de té en el sótano de la politécnica, y, además de canciones idóneas para fiestas estudiantiles como «I'm a Crawling King Snake» y temas de los Searchers, también trabajamos en temas compuestos por uno de los amigos de Clive Metcalfe, un colega estudiante llamado Ken Chapman. Ken se convirtió en nuestro mánager/compositor. Tenía tarjetas impresas ofreciendo nuestros servicios para fiestas, y se organizó una gran publicidad utilizando una coqueta fotografía nuestra, con la ayuda de un artículo en el periódico estudiantil en el que expresamos nuestra fidelidad hacia el R&B por encima del rock, de cara a nuestra —afortunadamente breve— carrera como los Architectural Abdabs. Desgraciadamente, las letras de Ken tendían a ser demasiado blandas en plan balada con letras como «Have You Seen a Morning Rose?»^[3] (acompañada de la melodía de «Für Elise») y «Mind the Gap»^[4]. Pero finalmente tuvo oportunidad de hacer una maqueta con ellas y llevársela a un conocido editor, Gerry Bron, el cual vino a hacer una audición al grupo y a sus canciones. Ensayamos resueltamente para esa oportunidad pero no tuvimos mucho éxito. A Gerry le gustaron las canciones más que la banda (bueno, eso es lo que Ken nos dijo de todos modos), pero ni siquiera las canciones salieron adelante.

Al principio de nuestro segundo año como estudiantes, en septiembre de 1963, Clive y Keith habían decidido volar con sus propias alas como dúo, por lo que la siguiente versión de la banda empezó a reunirse en la casa que tenía Mike Leonard. Alike, que entonces tenía treinta y pico años, era profesor a media jornada en la politécnica, y aparte de su amor por la arquitectura, estaba fascinado por la percusión étnica y la interacción entre el ritmo, el movimiento y la luz, lo que mostraba con entusiasmo durante sus clases. En septiembre de 1963, Mike que por entonces también enseñaba en el Hornsey College of Art, compró una casa en el norte de Londres y buscó algunos inquilinos para obtener ingresos del alquiler.

El número 39 de Stanhope Gardens, en Highgate, es una de esas casas confortables de estilo eduardiano con habitaciones espaciales y techos altos. Mike estaba en proceso de convertirla en un apartamento en la planta baja con unas habitaciones bastante exóticas y su oficina de dibujo en la planta superior. Había abierto la zona básica del tejado y había creado un gran espacio que era ideal para convertirlo en una sala de ensayo, pero afortunadamente para él las escaleras eran demasiado empinadas y rara vez tuvimos la energía suficiente para cargar con todo el equipo hasta arriba.

Mike también necesitaba algo de ayuda a media jornada en su oficina, en la que estaba trabajando para el London County Council proyectando la zona para los retretes en las escuelas, lo cual le permitió financiar el diseño y la creación de máquinas de luces que fabricaba en su misma casa; éstas tenían discos de metal o cristal perforados con elementos de plexiglás que giraban gracias a motores eléctricos que proyectaban formas de luz sobre la pared. La sugerencia de Mike de que fuéramos sus inquilinos parecía un acuerdo ideal, así que Roger y yo nos mudamos allí. A lo largo de los siguientes tres años Rick, Syd y otros conocidos vivieron allí en diversas épocas; la atmósfera del lugar fue retratada en un documental del programa de televisión de la BBC «Tomorrow's World», que mostraba una de las máquinas de luces de Mike en acción mientras nosotros ensayábamos abajo (el programa predijo de manera osada que en los años setenta cada sala de estar del país poseería su propia máquina de luces).

Mike tenía dos gatos llamados Tunji y McGhee —uno era birmano, el otro siamés— que eran muy queridos tanto por él como por Roger. Como consecuencia, Roger mantuvo una buena relación con los gatos durante años. Creo que encontraba reconfortante su arrogante agresividad. Las paredes de la casa estaban cubiertas de arpillera y después de arrastrar un arenque ahumado por toda la tela, Mike indicaba los horarios de comidas a los gatos utilizando un viejo claxon. Los gatos volvían corriendo tras aterrorizar al vecindario, saltaban a través del buzón y luego empezaban un viaje alocado subiendo por las paredes y a lo largo de los alféizares de las ventanas hasta que encontraban el arenque, que a veces colgaba del techo de la oficina de dibujo.

Stanhope Gardens supuso una auténtica diferencia para nuestras actividades musicales. Teníamos nuestra propia sala permanente para ensayar, gracias a un casero indulgente: de hecho, usamos el nombre de Leonard's Lodgers^[5] durante un tiempo. Los ensayos tenían lugar en la sala de estar del apartamento donde todo el equipo estaba montado permanentemente. Desgraciadamente, esto dificultaba el hecho de estudiar y ya no digamos de dormir, ya que también era el dormitorio de Roger y mío. Los vecinos, naturalmente, se quejaban, aunque la amenaza de mandamiento judicial por el ruido nunca se materializó, pero por si acaso, algunas veces terminábamos con su malestar alquilando una sala de ensayo en la cercana Railway Tavern, en Archway Road.

Nunca hubo quejas por parte de Mike. De hecho, se convirtió en un miembro activo. Era un pianista competente, y le convencimos para que comprara un órgano eléctrico Farfisa Duo y se convirtiera en nuestro teclista durante un tiempo. Mike aún tiene el Farfisa. El otro gran plus era que Mike nos dio acceso a experimentos de luces y sonido que tenían lugar en el Homsey College. Roger, en particular, pasó muchas horas trabajando con las máquinas de luces allí y, de hecho, se convirtió en una especie de ayudante de Mike.

Así pues, a lo largo de nuestro segundo año en la facultad, vivimos en Stanhope

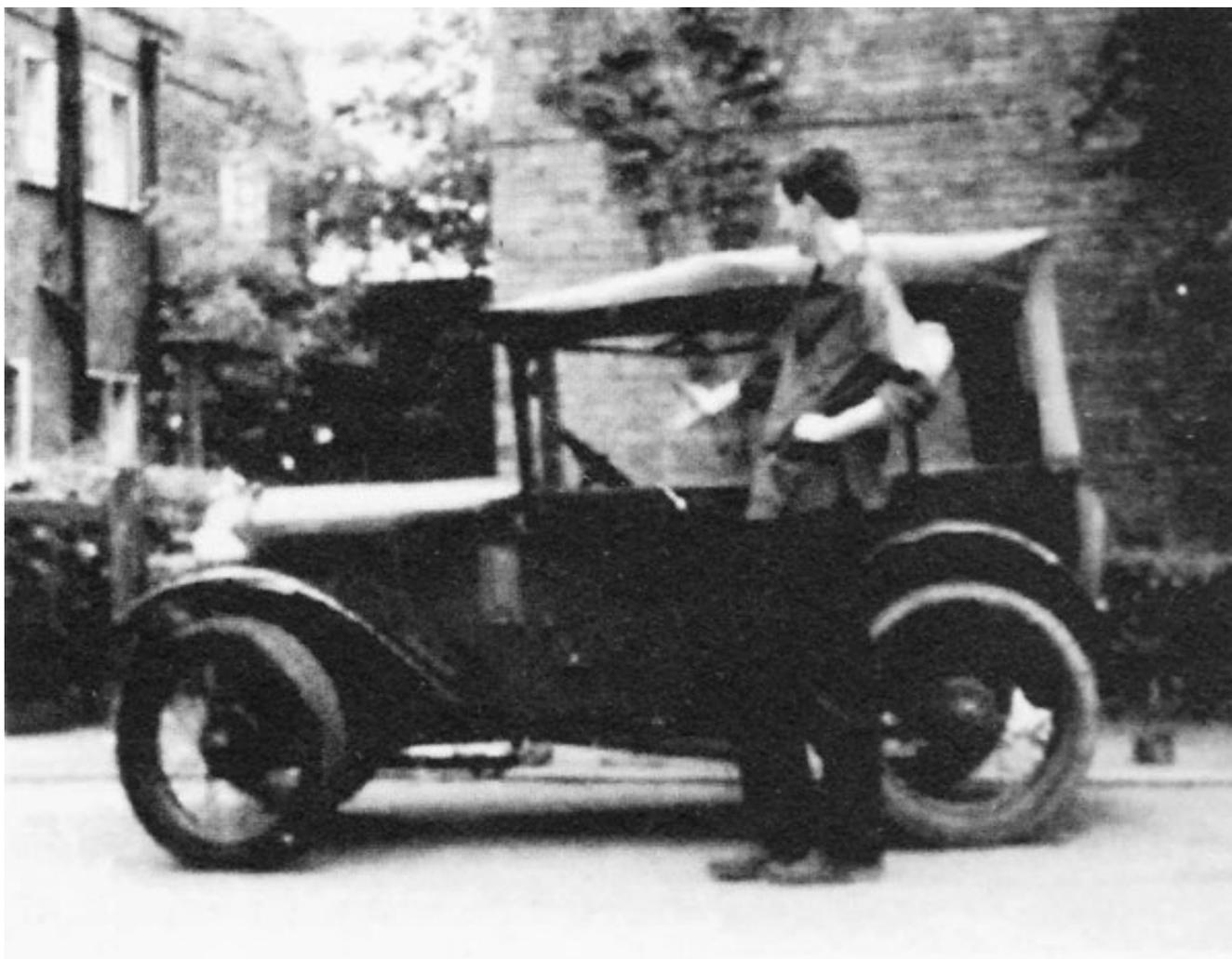
Gardens, ensayamos, dimos algunos conciertos y seguimos con nuestros estudios de manera irregular. El siguiente cambio realmente significativo en nuestra suerte fue la llegada de Bob Klose en septiembre de 1964. Bob, otro producto de la Cambridgeshire High School for Boys, vino a Londres con Syd Barrett y se apuntó a la escuela de arquitectura dos cursos por debajo de nosotros. Bob pudo mudarse directamente a Stanhope Gardens debido a que yo me había marchado del apartamento durante el verano y había vuelto a casa, en Hampstead. Resultaba bastante obvio que si yo me iba a quedar en la politécnica, lo que entonces me parecía una buena idea, tendría que trabajar un poco, y estudiar en Stanhope Gardens era imposible.

La reputación de Bob como guitarrista era bien conocida y merecida. Ir a una tienda de guitarras con él era una delicia, ya que incluso los altaneros vendedores se quedaban impresionados por sus acordes de jazz de Mickey Baker y su sorprendente digitación, aunque desde nuestro punto de vista, desgraciadamente, prefería las guitarras semiacústicas más conservadoras que la Fender Stratocaster. Con Bob nos sentíamos más seguros musicalmente, pero debido a que tanto Keith Noble como Clive Metcalfe habían dejado la politécnica y el grupo, estábamos desesperados por encontrar un cantante. La conexión con Cambridge funcionó una vez más, y Bob nos puso en contacto con Chris Dermis. Era un poco mayor que el resto de nosotros, y había formado parte de algunas de las mejores bandas de la escena musical de Cambridge. Chris era un ayudante dental de la RAF^[6] situado en Northolt. No tenía coche (normalmente yo era el chófer —seguía conduciendo el Austin «Chummy»), pero tenía su propio equipo de voces Vox que consistía en dos torres y un amplificador separado con canales individuales para los micrófonos. Cuando insistíamos también podíamos enchufar las guitarras en el equipo de voces. Por supuesto, con todo aquel equipo automáticamente se le garantizó a Chris el puesto de cantante.

Como líder de la banda —que ahora se llamaba The Tea Set— Chris tenía una inoportuna tendencia a ponerse la armónica sobre el labio, imitando los bigotes de Hitler, y a decir seguidamente: «lo siento, colegas», y anunciaba todas las canciones («con mortal aplomo», según afirma Bob Klose) con el título de «Looking Through The Knotholes In Granny's Wooden Leg» («mirando a través de los agujeros de la pierna de madera de la abuela»). Si Chris hubiera permanecido en el grupo, sospecho que esta rutina hubiera acabado siendo una carga cuando los Floyd se convirtieron, lo sé por fuentes fidedignas, en los favoritos de la intelectualidad *underground* de Londres.

Nos separamos de Chris poco tiempo después, cuando Syd Barrett empezó a tocar con nosotros de manera regular. Roger conocía a Syd de Cambridge —la madre de Roger había dado clases a Syd en la escuela primaria— y habíamos estado planeando que se uniera al grupo incluso antes de que llegara a Londres para estudiar en el Camberwell College of Art. Al final, la cosa fue que Syd fue uniéndose al grupo, y no

que él lo formará. Bob Klose recuerda bien ese momento: «Recuerdo el ensayo que marcó el destino de Chris Dennis. Fue en el ático de Stanhope Gardens. Chris, Roger, Nick y yo estábamos trabajando en algunas de nuestras canciones favoritas de R&B de entonces. Syd, que llegaba tarde, observó en silencio desde lo alto de las escaleras. Después dijo: “Sí, ha sonado genial, pero no veo qué podría hacer yo en el grupo”».



Mi primer coche, un Austin «Chummy» de 750 cc de 1930 aparcado fuera de la casa familiar en Hampstead Garden Suburb.

Aunque Syd no estaba seguro de cómo podría encajar, sentíamos que debía unirse a nosotros. Como resultado, los días de Chris Dennis y su equipo de sonido estaban contados. Como Bob había sido el responsable de buscar a Chris, Roger decidió que en consecuencia también debía encargarse de echarlo, lo que Bob asumió haciéndole una llamada desde un teléfono público en la estación de metro de Tottenham Court Road. Al final resultó que destinaron a Chris al extranjero, así que, en parte para suplir esa ausencia, Syd se convirtió en el cantante de la banda.

Al no tener conocimientos de la infancia de Syd sólo puedo decir que la primera vez que le vi en 1964 fue muy agradable. En una época en la que todo el mundo iba de enrollado de un modo muy adolescente y tímido, Syd era extrovertido a la vieja

usanza; lo que más recuerdo de nuestro primer encuentro es el hecho de que se molestara en acercarse a mí y se presentara él mismo.

La educación de Syd en Cambridge probablemente había sido aún más bohemia y liberal que la de todos nosotros. Su padre, Arthur, un patólogo que trabajaba en la universidad y en un hospital, y su madre, Winifred, siempre le habían animado con la música. Habían permitido e incluso acogido con agrado los ensayos de las primeras bandas de Syd en la sala de estar. Esto era un comportamiento muy avanzado para los padres a principios de los años sesenta. Además de la música, el interés de Syd y su talento por la pintura fue evidente durante su estancia en la Cambridgeshire High School, que dejó para estudiar Bellas Artes en la Cambridge Tech, justo después de la muerte de su padre. Un viejo conocido suyo, David Gilmour, también estaba allí, estudiando lenguas modernas. Los dos se llevaban bien —se reunían a la hora de la comida con las guitarras y las armónicas para improvisar— y más tarde pasaron un verano en el sur de Francia, haciendo autostop y tocando en la calle.

Syd no siempre se llamó Syd (en realidad fue bautizado como Roger Keith Barrett), pero en el Riverside Jazz Club, un pub de barrio de Cambridge, uno de los incondicionales era un batería llamado Sid Barrett. Los habituales del club inmediatamente le pusieron el apodo de «Syd» al recién llegado, pero con una «y» para evitar la confusión con Sid, y así es cómo lo conocimos siempre.

Storm Thorgerson recuerda a Syd como un miembro interesante, pero no necesariamente el más interesante, de un grupo de amigos con talento que vivían en Cambridge, todos entusiasmados con la elegancia y la cultura de la ciudad y el campo de los alrededores. Syd era bien parecido, encantador, divertido, tocaba un poco la guitarra y fumaba algún canuto de vez en cuando. Sin duda, cuando se unió al grupo en Londres, no se produjo una súbita transición en nuestros gustos musicales. Syd se sentía bastante cómodo con las versiones de Bo Diddley y los Stones y con el R&B que formaban el grueso de nuestro repertorio. Storm también recuerda que Syd adoraba a los Beatles, en una época en la que la mayoría de sus amigos prefería a los Stones.

Al igual que Stanhope Gardens fue la solución a nuestros problemas de ensayos, la politécnica también instaló, como caída del cielo, una sala de actuaciones. La impresión que tengo es que de hecho tuvimos que trabajar mucho en la facultad. El curso de arquitectura requería una cantidad significativa de tiempo de estudio fuera de las clases, y pasábamos tardes en casa —y más tarde en los apartamentos en los que vivimos— trabajando, o al menos intentando evitar cualquier otra distracción. Pocas veces, o ninguna, íbamos a clubes o bares entre la semana, pero cuando llegaba el viernes por la noche podíamos relajarnos en el pub, y los fines de semana normalmente había actuaciones en la poli. Éstas tenían lugar en una gran sala que tenía la apariencia de un gimnasio. En un extremo había un escenario, donde tenían lugar varias funciones y ocasionales producciones teatrales. Los bailes eran sencillos, con un tocadiscos a todo volumen con los últimos éxitos, pero de vez en cuando se

contrataba una banda en directo.

Como éramos la única banda del lugar, conseguimos en unas cuantas ocasiones hacer de teloneros del grupo principal. Esto supuso una mejora significativa para nosotros, aunque nos lo tuvimos que currar para conseguir esa oportunidad. Probablemente nos pagaran algo, pero no demasiado; era la perspectiva de tocar lo que resultaba excitante. No nos amedrentaba la idea de actuar —en cualquier caso, sólo íbamos a salir y tocar algunas versiones para que la gente bailara— pero nos sentíamos abrumados por la profesionalidad del grupo principal. La manera en que tocaba su repertorio hacía patente el abismo que había entre una banda que tocaba de manera habitual para ganarse la vida y un grupo de estudiantes a tiempo parcial como nosotros.

Recuerdo especialmente cuando hicimos de teloneros para los Tridents, que por entonces tenían a Jeff Beck como guitarrista. Los Tridents era la primera banda de enfoque comercial de Jeff, y había conseguido una reputación razonable; más significativo que el hecho de que Jeff dejase a los Tridents fue el hecho de que ocupara el puesto de Eric Clapton en los Yardbirds, lo que hizo crecer su reputación como uno de los grandes guitarristas de blues rock, pero además fue capaz de crear ese clásicoailable en las fiestas titulado «Hi Ho Silver Lining».

Alrededor de las Navidades de 1964 fuimos al estudio por primera vez. Lo conseguimos gracias a un amigo de Rick que trabajaba en el estudio de West Hampstead, el cual nos permitió usarlo gratis algunas horas. En esa sesión grabamos una versión de un viejo clásico de R&B, «I'm A King Bee», y tres canciones escritas por Syd: «Double O Bo» (una mezcla entre Bo Diddley y el tema central de 007), «Butterfly» y «Lucy Leave». Éstas se convirtieron en el material de nuestra maqueta, grabadas en una cinta de 1/4 de pulgada y copiada en una edición en vinilo limitada, y fue inestimable, ya que muchas salas nos la pedían antes de hacernos una prueba en directo.

Curiosamente, por entonces Rick tenía una canción titulada «You're the Reason Why», publicada y editada como cara B en un single titulado «Little Baby» de un grupo conocido como Adam, Mike & Tim, por lo que recibió en concepto de anticipo 75 libras, años antes de que cualquiera de nosotros supiera lo que realmente significaba el concepto «estafar»...

Conseguimos ser el grupo fijo en el Countdown Club al final de la primavera de 1965, un sótano situado en 1A Palace Gate, justo al lado de Kensington High Street. El Countdown Club estaba debajo de un hotel o bloque de apartamentos, lo que por supuesto trajo problemas por el nivel de ruido que salía desde el club. El Countdown no tenía ninguna decoración temática o ambiente en concreto. Era un lugar pensado para la música, con una clientela relativamente joven, y las bebidas eran bastante baratas. Creo que la idea era que, dada la falta de publicidad, los propietarios esperaban que grupos como el nuestro se trajeran un montón de amigos para apoyarlos, y que ellos aplacarían su sed en el bar del club.

Tocábamos desde más o menos las nueve de la noche hasta las dos de la madrugada, con un par de descansos. Al hacer tres pases de noventa minutos cada uno, era inevitable empezar a repetir canciones hacia el final de la noche, ya que nos quedábamos sin canciones y el alcohol afectaba al público a corto plazo. También fue cuando empezamos a comprender que las canciones podían alargarse con extensos solos. Empezamos a juntar una gran variedad de canciones, así como un pequeño pero leal grupo de seguidores. Aunque inicialmente usábamos amplificadores, sólo habíamos tenido dos o tres noches con éxito cuando el club recibió un mandamiento judicial por culpa del ruido. Estábamos tan desesperados por el trabajo (por entonces era el único lugar donde nos pagaban) que nos ofrecimos para tocar de manera acústica. De alguna manera Roger consiguió un contrabajo, Rick le sacó el polvo al piano de pared, Bob y Syd tocaron guitarras acústicas y yo usé un par de escobillas. Sé que el repertorio incluía «How High the Moon», una de las melodías representativas de Bob, y «Long Tall Texan», pero las otras canciones ya han sido olvidadas hace mucho tiempo.

Al mismo tiempo, hicimos pruebas de cara a hacer de potenciales teloneros. Una de dichas pruebas fue en un club llamado Beat City. Publicaron un anuncio en el *Melody Maker* buscando grupos, la publicación semanal que —hasta que cerró en el año 2000— ofrecía información sobre «músicos disponibles y buscados» («Un acordeonista capacitado...») fue el primer anuncio durante años). Vimos el anuncio de Beat City y allí nos dirigimos, interpretando una selección de nuestras canciones. Nos rechazaron.

Otra prueba fue para «Ready Steady Go!», que era el show musical definitivo del momento, en el que se podía ver a chicos enrollados bailando al son de bandas jóvenes enrolladas. Emitido por la cadena ITV, el nuevo canal de televisión, podía ser un poco más radical de lo que se hubiera atrevido la BBC. Desgraciadamente, incluso los productores de «Ready Steady Go!» consideraron que éramos *demasiado* radicales para los espectadores en general, y sugirieron que les gustaría escucharnos de nuevo, esta vez tocando canciones con las que estuviéramos más familiarizados. Pero al menos habían mostrado algo de interés, y tuvieron la decencia de invitarnos de nuevo ante el público del estudio la semana siguiente. Esto me dio una buena razón para dirigirme a Carnaby Street y comprar unos pantalones acampanados a cuadros blancos y negros de los que se llevan a la altura de la cadera, ya que al público se le veía haciendo aspavientos delante de las cámaras. También fue una oportunidad de ver a bandas en directo como los Rolling Stones y los Lovin' Spoonful.

Otra excelente idea para potenciar nuestra carrera era acudir a concursos de rock. Participamos en dos. Uno era un evento local en el Country Club en el norte de Londres. Habíamos tocado allí un par de veces, y teníamos un pequeño grupo de fans, así que llegamos a la final sin demasiada dificultad. Sin embargo, llegados a este punto dimos con un obstáculo. También íbamos a participar en un evento más grande, el *Melody Maker* Beat Contest (el término Beat se usaba muy a menudo esa década).

Habíamos enviado nuestra maqueta de manera precipitada con algunas fotos del grupo tomadas en el jardín trasero de la casa de Mike, que destacaban por nuestro uniforme de grupo con camisas de cuello americano y corbatas italianas azules de punto, todo de Cecil Gee's, de Charing Cross Road.

La maqueta y las corbatas de punto parecieron surtir efecto. Al haber podido participar en el concurso vimos que nuestra eliminatoria tenía lugar la misma noche que la final en el Country Club. La final no se podía cambiar, ni tampoco nuestra eliminatoria, ya que el concurso de *Melody Maker* era una plataforma ideal para que un promotor hiciera dinero vendiendo un gran número de entradas a los seguidores de cada grupo en un intento de hacer un pucherazo. Finalmente conseguimos negociar con otra banda que nos dejaran salir primero. Éste fue sin duda el peor puesto posible (y aunque tampoco afectó en nada, nuestro nombre estaba mal escrito, «Pink Flyod»). El puesto que intercambiamos al final resultó ser para los ganadores, los St Louis Union, que no podían creerse su suerte (y que al final ganaron el primer premio nacional). Tras tocar, fuimos corriendo al Country Club, aunque fuimos descalificados ya desde el principio por haber llegado tarde. Esto supuso que una banda llamada los Saracens lograra la oportunidad de hacer carrera.

Bob Klose dejó el grupo durante el verano de 1965 ante la insistencia tanto de su padre como de sus profesores universitarios. Tocó unas cuantas veces más con nosotros a escondidas, pero incluso aunque perdimos a la persona que considerábamos como nuestro músico más competente, no nos pareció un contratiempo importante. Esta notable clarividencia —o absoluta falta de imaginación— acabó por convertirse en una especie de costumbre.

Estaba a punto de empezar un año de prácticas trabajando para el padre de Lindy, Frank Rutter, en su despacho de arquitectos cerca de Guildford. Debo agradecerle a Roger el haber llegado tan lejos en ese curso, ya que me ayudó con los misterios de las matemáticas estructurales cuando estaba en peligro de suspender el examen al que me presentaba por segunda vez. Roger, por otro lado, iba un año retrasado, y prefirió tener algo de experiencia práctica, a pesar de recibir una recomendación de un examinador externo. Creo que el profesorado finalmente reaccionó al hecho de tener que aguantar tanto tiempo el desdén de Roger, unido a su creciente falta de interés en asistir a las clases. Su decisión quizás fuera pura venganza, o podría ser que simplemente necesitaban descansar de Roger.

Frank era un buen arquitecto práctico, pero también era admirador de las nuevas tendencias, y tenía un fuerte sentido de la cultura y la historia de la arquitectura. En cierto sentido, representaba una especie de rol modélico al que yo podría haber aspirado si hubiera seguido con la carrera de arquitectura. Había acabado recientemente la universidad en Sierra Leona y acababa de empezar a trabajar en una universidad en la Guayana británica, que era el proyecto en el que trabajé cuando llegué siendo el más joven de todos. Aunque mi implicación era bastante menor, me di cuenta de que había hecho tres años de formación arquitectónica pero no tenía ni

idea de cómo trasladar los planos de la mesa de dibujo a la realidad. Era una especie de golpe a la confianza que yo tenía en mí mismo.

Me alojaba en casa de los Rutter en Thursley, al sur de Guildford, que era lo suficientemente grande como para albergar la oficina de dibujo para las prácticas de Frank, así como una gran familia e invitados. Los sustanciosos terrenos nos permitían la opción bastante refinada de jugar a críquet sobre la hierba a la hora de la comida. Casualmente, Frank vendió más tarde la casa a Roger Taylor, el batería de Queen.

Seguimos tocando a lo largo del otoño, normalmente con el nombre de Tea Set, pero ahora teníamos un nombre alternativo, creado por Syd. El nombre había surgido bajo presión. Estábamos tocando, como los Tea Set, en una base de la Real Fuerza Aérea Británica, probablemente en Northolt, justo a las afueras de Londres, cuando, mira por dónde, descubrimos que extraordinariamente había otra banda llamada Tea Set que habían contratado para actuar. No estoy seguro de si los otros Tea Set tenían prioridad por si salían antes o después, pero tuvimos que pensar rápidamente en una alternativa. Syd dio, sin más, con el nombre de los Pink Floyd Sound, usando los primeros nombres de dos venerables músicos de blues, Pink Anderson y Floyd Council. Aunque seguramente nos fijamos en ellos por algunos discos de blues de importación, no estábamos especialmente familiarizados con esos nombres; fue básicamente idea de Syd. Y así se quedó.

Resulta extraordinario cómo una decisión espontánea puede llegar a ser algo permanente con lo que nos sentimos cómodos, con implicaciones perdurables a largo plazo. Los Rolling Stones dieron con su nombre en una situación bastante similar, cuando Brian Jones tenía que darles el nombre de su banda a la revista *Jazz News*, y él miró hacia abajo y leyó el tema «Rollirí Stone Blues» en un álbum de Muddy Waters. De ahí surgen décadas de *merchandising*, juegos de palabras y asociaciones. En nuestro caso, cuando nos convertimos en una de las bandas fijas del *underground*, tuvimos suerte de que la muy abstracta combinación de Pink (rosa) y Floyd (voladora) tenía unas connotaciones adecuadas y vagamente psicodélicas que quizás no habría ofrecido un nombre que contuviera los nombres de Howlin' Crawlin' King Snakes.

Muy ocasionalmente salíamos de Londres para tocar en conciertos en que nos pagaban por actuar. Tocamos una vez en una gran casa de campo llamada High Pines en Esher, Surrey, y en octubre de 1965 en una gran fiesta en Cambridge para el 21.º cumpleaños de la novia de Storm Thorgerson, Libby January, y su hermana gemela, Rosie. Entre los que también actuaron esa noche estaban los Jokers Wild (incluido un tal David Gilmour) y un joven cantante de folk llamado Paul Simon. Storm recuerda que esta fiesta representó la división polarizada entre las generaciones de la época. Los padres de Libby habían organizado la fiesta e invitado a muchos amigos suyos, que acudieron con trajes informales y vestidos de cóctel. Libby y los amigos de su hermana, básicamente estudiantes, llevaban ropa suelta y muy hippy, y preferían la música a todo volumen. Poco tiempo después, el padre de Libby, que desaprobaba al

joven Thorgerson, le ofreció a éste un cheque en blanco para que se ausentara (de manera permanente).

Aunque no era obvio en ese momento, nuestro siguiente paso importante fue dar un concierto en el Marquee en marzo de 1966. Antes de esto, nuestra fama se había basado en la combinación de Syd como cantante principal y nuestra conexión con los misteriosos tejemanejes en el taller de luces y sonido en el Hornsey College. No debíamos tener más de cuatro o cinco canciones propias, la mayoría de las cuales se habían grabado cuando hicimos la maqueta en Broadhurst Gardens.

El único concierto que quizás nos habría aportado una mayor repercusión tuvo lugar en la Universidad de Essex. En su fiesta benéfica, compartimos el cartel con los Swinging Blue Jeans, que acabaron tocando, y Marianne Faithfull, que estaba anunciado que actuaría, si es que conseguía volver a tiempo de Holanda. No sonaba muy prometedor. Aún nos llamábamos Tea Set por entonces, aunque debimos dar la impresión de que estábamos haciendo la transición hacia la psicodelia, ya que a pesar de tener «Long Tall Texan» en nuestro repertorio, donde todos cantábamos acompañados de guitarras acústicas, alguien había preparado diapositivas líquidas y un proyector de cine. Me imagino que alguien que estaba allí o el subsiguiente boca a boca fue responsable de llevarnos al Marquee.

Pensamos que el hecho de que nos contrataran en el Marquee sería una gran oportunidad de introducirnos en el circuito de clubes, aunque al final se supo que el concierto era una función llamada The Trip (El viaje), un evento totalmente independiente para el que el club había sido reservado en privado. Tuvo lugar una tarde de domingo y había, sin duda, ninguno de los clientes habituales del Marquee habría soñado con acudir.

Toda la sesión fue bastante extraña. Estábamos acostumbrados a tocar en fiestas de R&B en las que el precio de la entrada era traer cerveza de barril. De repente nos vimos actuando para un «happening», y se nos animaba a desarrollar los solos alargados que realmente sólo habíamos metido en las canciones como relleno cuando tocábamos de forma regular en el Countdown Club. Los organizadores nos pidieron que volviéramos al Marquee para alguna sesión similar algún domingo por la tarde, lo que posteriormente acabó conociéndose como el *Spontaneous Underground*. Fue algo fortuito, ya que de otra manera nunca hubiésemos conocido a Peter Jenner.

Peter se había licenciado recientemente en Cambridge, aunque no se había tropezado nunca con ningún miembro del círculo de Pink Floyd durante su estancia en la universidad (aún había una considerable división entre ciudadanos corrientes y universitarios). Trabajaba en el Departamento de Administración Social de la London School of Economics (LSE), dando clases de sociología y economía a trabajadores sociales, y también estaba implicado en un sello discográfico llamado DNA. Era, en sus propias palabras, «un fanático de la música», especialmente del jazz y del blues y había montado DNA con John Hopkins, Felix Mendelssohn y Ron Atkins, para reflejar su amplio espectro de intereses musicales: «Queríamos que DNA fuera algo

vanguardista en aquello que se propusiera: jazz, folk, clásica o pop».

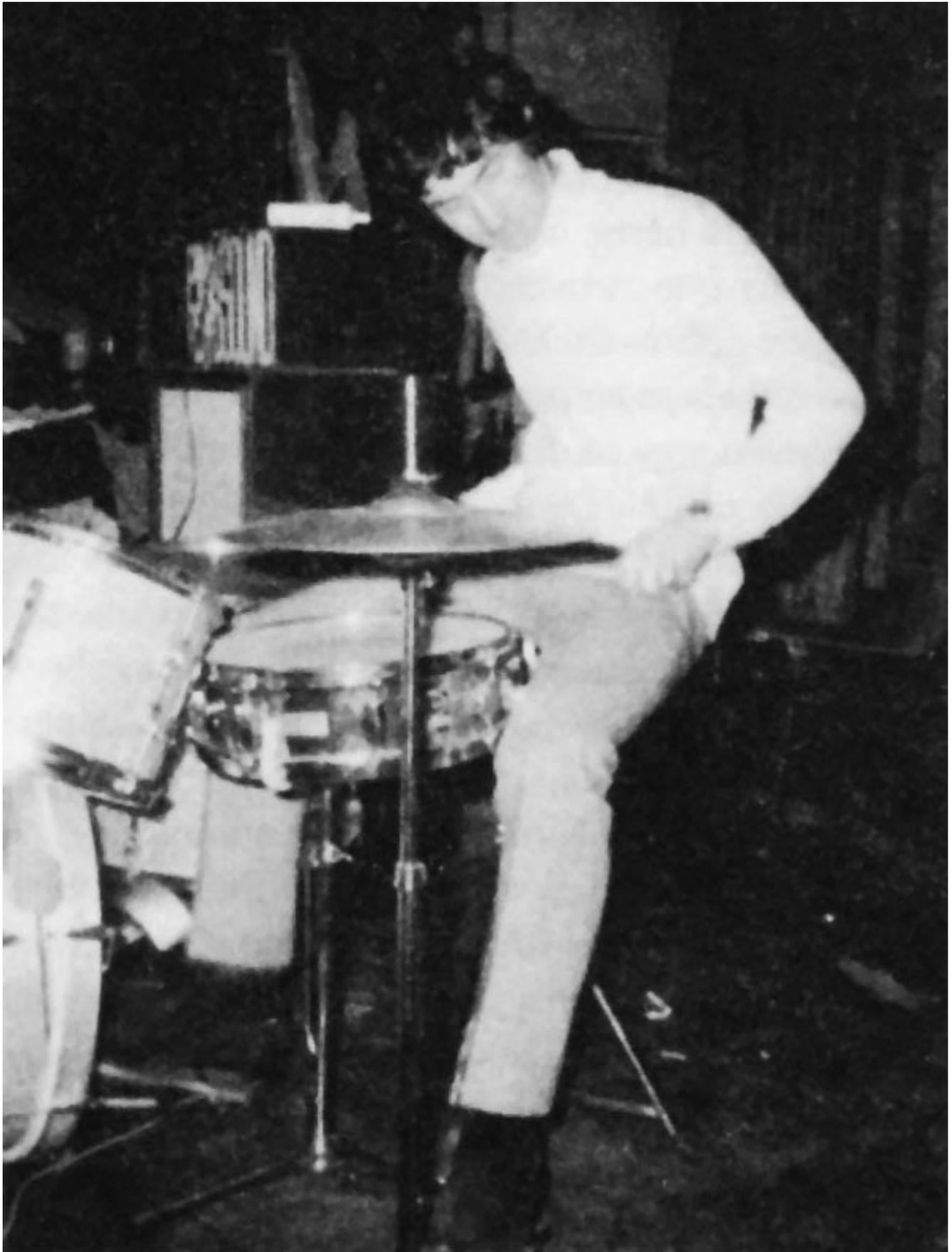
Al final del año académico, un domingo, Peter estaba archivando un montón de papeles y había llegado a un punto en el que necesitaba salir a tomar aire fresco. Decidió salir de la LSE en Holbom y dirigirse al Marquee, en la calle Wardour, donde sabía que tenía lugar un concierto privado. Se enteró a través de un conocido llamado Bernard Stollman, cuyo hermano Stephen dirigía ESP, un sello americano con pretensiones artísticas, que incluía grupos como los Fugs y que había servido de inspiración a la hora de montar DNA.

Peter recuerda que «DNA» había trabajado un poco con el grupo de improvisación libre AMM, grabando un álbum en un solo día en la calle Denmark. El trato económico era pésimo: un 2 %, del cual tenía que pagarse el tiempo de estudio, y probablemente a los artistas, y como economista llegué a la conclusión de que un 2 % de un álbum de 30 libras eran sólo 7 peniques, por lo que se necesitaría una enorme cantidad de 7 peniques para poder ganar 1.000 libras, lo cual era mi idea de una fortuna. Decidí que si DNA iba a funcionar debíamos tener una banda de pop. Eso fue cuando vi a los Pink Floyd Sound en el Marquee Club ese domingo. Pensé que la parte del «Sound» de su nombre era bastante soso.

«Recuerdo con mucha claridad el día que vi el show. La banda básicamente estaba tocando R&B, cosas como “Louie Louis” y “Dust my Broom”, cosas que todo el mundo tocaba entonces. No podía entender las letras, pero nadie podía oír las letras en esos días. Pero lo que me intrigaba fue que en vez de solos de guitarra en plan gemidos a mitad de las canciones, ellos hacían este ruido extraño. Durante un rato no pude lograr entender qué era. Y resultó que eran Syd y Rick. Syd tenía su Binson Echorec y estaba haciendo cosas extrañas con el *feedback*. Rick también estaba haciendo algunos acordes extraños, largos y cambiantes. Nick utilizaba mazas. Eso fue lo que me atrajo. ¡Esto era vanguardia! ¡Adjudicado!»

Peter quería contactar con nosotros, y lo hizo a través de Bernard Stollman. Vino a vernos a Stanhope Gardens: «Roger abrió la puerta. Todos los demás se habían ido de vacaciones, ya que era el fin del curso académico. Así que dijimos: “¡Nos vemos en septiembre!” El sello discográfico era un capricho mío, un hobby, por lo que no tenía ningún problema en esperar. Roger no me había enviado a tomar por culo. Sólo me dijo “Nos vemos en septiembre”...».

Cuando Peter se pasó por Stanhope Gardens, yo estaba fuera en un viaje de bajo presupuesto en Estados Unidos. Mi viaje a América lo consideré como parte de mi educación arquitectónica, una oportunidad de ir a ver algunos de los grandes edificios de Estados Unidos, más que una peregrinación en busca de la música de raíces. Lindy estaba en Nueva York —preparándose para ser bailarina con la compañía de danza de Martha Graham— lo que fue otra buena razón para ir, ya que ella tenía algo de tiempo libre durante el descanso veraniego (Juliette, la novia de Rick, casualmente también estaba allí al mismo tiempo).



En el Marquee Club, donde tocamos como los Pink Floyd Sound, con la batería Premier y los pantalones de Carnaby Street

Volé en un PanAm 707 y pasé un par de semanas en Nueva York. Hice algo de

turismo cultural y arquitectónico —el Guggenheim, el MOMA, el edificio Lever— pero también fui a escuchar música en directo. Vi a los Fugs, y fui a ver a algunos artistas de jazz como Mose Allison y Thelonious Monk en directo en el Village Vanguard y los demás clubes de jazz de Greenwich Village. Pasé algún tiempo yendo a tiendas de discos. Mucha de la música de importación no estaba disponible, y las rígidas carátulas de los álbumes americanos, que tenían un aspecto muy elegante en comparación con sus equivalentes británicos, bastante endebles, eran trofeos muy preciados.

Por 99 dólares Lindy y yo adquirimos un bono de autobús Greyhound con el que podíamos viajar sin límite durante tres meses, y nos dirigimos hacia el oeste en un larguísimo viaje —para nosotros— de casi 5.000 km, de costa a costa, sin parar, excepto para repostar alguna vez y descansar un poco. En el autobús conocimos a una pareja norteamericana de recién casados —el novio estaba a punto de irse a Vietnam, lo que significaba poco para nosotros en 1966; el significado de esto no me golpeó hasta más tarde, y a veces aún me pregunto si sobrevivió.

San Francisco aún no era la capital del mundo del «Verano del Amor». Haight-Ashbury aún era simplemente un cruce. La ciudad estaba mucho más enfocada al turismo (viajes a Alcatraz) y a la gastronomía del marisco. Desde allí cogimos el autobús Greyhound del este para ir a Lexington, Kentucky, y nos encontramos con nuestro amigo de la politécnica Don McGarry y su novia Deirdre. Don se había comprado un Cadillac de finales de los años cincuenta, con frenos poco fiables, lo que hizo que los puertos de montaña fueran bastante excitantes. Nos dirigimos casi inmediatamente —con algún que otro desvío para alguna visita arquitectónica— a Ciudad de México, donde conseguimos arreglárnoslas, antes de pasar algún tiempo en Acapulco, sorprendidos de lo barato que era todo fuera de temporada: las habitaciones costaban un dólar la noche. A ello le siguió otro viaje épico más a Lexington, antes de volver a Nueva York y regresar atravesando el Atlántico.

Los Pink Floyd Sound no habían penetrado demasiado en mi conciencia durante aquel viaje. Simplemente pensé que, cuando llegase septiembre, volvería a la rutina académica. Sin embargo, en Nueva York, me topé con un ejemplar del periódico *East Village Other*, con un reportaje de Londres sobre las bandas más recientes, donde mencionaban a los Pink Floyd Sound.

Encontrarme este nombre tan lejos de casa realmente me dio una nueva percepción de la banda. Mostrando esa ingenua y conmovedora confianza que hace que te creas todo lo que lees en los periódicos, aquello hizo que me diera cuenta de que la banda tenía el potencial de ser algo más que un simple vehículo para nuestra propia diversión.

dos:

La movida underground

Cuando los miembros del Pink Floyd Sound nos reunimos en Londres tras las vacaciones de verano de 1966, Peter Jenner aún seguía esperando. Volvió a Stanhope Gardens y dijo: «Nos encantaría teneros en nuestro sello». Roger le dijo que no necesitábamos ningún sello, pero sí un mánager.

Esto reavivó inmediatamente nuestras vagas fantasías de éxito, ilusiones que de otro modo quizá hubieran desaparecido con el final del verano. Algo sorprendidos por su insistencia, pero ansiosos por aprovechar cualquier oportunidad, finalmente acordamos que Peter y su socio Andrew King deberían gestionar el grupo. En una ocasión, cuando tuvimos una discusión acerca de la administración, Andrew recuerda que dije: «Nadie más quiere gestionar el grupo, así que quizá vosotros...». Entendimos que su implicación podría suponer un paso adelante para nosotros, dándonos la oportunidad de adquirir diversos artículos, todos fundamentales si llegaba el momento en que pudiéramos pasar de ser simples aficionados a profesionales, lo cual suponía un trabajo remunerado y regular, un cierto nivel de credibilidad y un equipo decente.

Peter y Andrew se conocían desde el colegio, en Westminster. Sus padres eran ambos párrocos: cuando Andrew estaba a punto de empezar su último curso, sus padres tuvieron que mudarse de Londres y decidieron encontrar un buen hogar cristiano en el que su hijo pudiera alojarse durante los trimestres escolares. Por consiguiente, Andrew había vivido con los Jenner, en Southall, en la casa del párroco de St. George. Peter era un año más joven que Andrew, razón por la cual no se conocieron en la escuela, sino viviendo en la misma casa, lo que les llevó a compartir diversos intereses. Desgraciadamente, no recuerdo haber recibido ningún consejo espiritual que se derivara de la impía alianza fruto de su amistad. Sin embargo, Andrew opina que ese cuidado pastoral es una herramienta de gestión útil en la industria musical: «En una parroquia has de estar preparado para enfrentarte a cualquier cosa y cualquier persona que entre por la puerta».

En el año en que se debatieron entre hacer los exámenes de Oxbridge y seguir adelante en otoño, Andrew y Peter se fueron a Estados Unidos, gracias a otra conexión clerical (esta vez episcopaliana), y trabajaron en una destilería de whisky en Peking (Illinois) durante seis meses; desde allí tenían a un tiro de piedra la ciudad de Chicago, adonde iban los fines de semana para tener la oportunidad de absorber una generosa mezcla de blues eléctrico, jazz y música gospel.

Ambos habían seguido en contacto durante sus respectivas estancias en sus universidades (Peter, en Cambridge; Andrew, en Oxford). Cuando Peter decidió ser

nuestro mánager, llamó a su viejo amigo Andrew para que le ayudara y, lo que es más importante, para pedirle dinero. Andrew tenía un trabajo en una empresa que aplicaba principios científicos a la enseñanza mediante una máquina que pedía a los estudiantes que escogieran respuestas en un cuestionario múltiple presionando unas palancas. Tras escribir un programa para la máquina sobre termodinámica (materia de la que sólo tenía unos conocimientos rudimentarios), Andrew fue contratado por la BEA (British European Airways) para ayudar a motivar a su personal. Cada empresa pensaba que Andrew estaba en las oficinas de la otra, cuando lo más probable es que estuviera en la cama o haciendo origamis con algunas hojas de papel Rizla... Ni el personal de la compañía aérea ni el propio Andrew parecieron mostrar demasiada motivación en absoluto, y la llamada de Peter parecía una proposición mucho más atractiva.

Peter recuerda: «Eramos buenos colegas y habíamos ido a ver muchos conciertos juntos. Pensábamos: “¿Por qué no hacemos de mánagers de esta banda? Podría ser interesante.” Andrew había dejado su empleo y estaba sin trabajo. Pensé que seguiría siendo un buen hobby». Juntos montaron Blackhill Enterprises, nombre que surgió de Blackhill Farm, una propiedad en Brecon Beacons que Andrew había comprado con parte del dinero de una herencia. La mitad del resto de la herencia la dedicó a vivir a lo loco y la otra mitad para comprar el equipo que tanto necesitábamos los Pink Floyd Sound.

Anteriormente, en las pocas ocasiones en las que de hecho nos habían pagado por tocar, cualquier ingreso se había invertido en actualizar nuestros respectivos instrumentos: Roger había adquirido un bajo Rickenbacker y yo había pasado de mi batería original provisional a una batería Premier. Tras romper con Chris Dennis, o bien tomábamos prestado otro equipo de sonido o bien nos las arreglábamos con el sistema que tuvieran las salas donde tocáramos, que normalmente ofrecían una calidad de sonido que incluso la persona encargada de anunciar las llegadas y salidas de trenes en una estación habría considerado confuso. Blackhill rectificó la situación inmediatamente, y nos llevó a Charing Cross Road para comprar un equipo de sonido Selmer, así como nuevos amplificadores de bajo y guitarra.

Al principio, Peter tenía la intención de seguir dirigiendo DNA, así como de dar clases y ser nuestro mánager, mientras que Andrew se concentraba en Pink Floyd; pero cuando se hizo patente que DNA no era un negocio próspero, Peter se centró en nosotros. De los dos, Peter era el más dinámico —y diplomático— y sabía hacerse entender en un trato. Peter se describe a sí mismo entonces como «un fanfarrón de primera clase» (y añade, «¡y aún lo soy!»); él tenía el plus añadido de su conexión con la escena *underground*. Andrew era el más relajado y el más divertido, pero sus ganas de pasarlo bien a veces le hacía carecer de formalidad. Sin embargo, él rebatía el mito de que todo el dinero ingresado por caja en una gira por los países escandinavos desapareciera después de una noche de juerga especialmente buena. De hecho, dice, sacó algún dinero suelto de su bolsillo y algunas coronas cayeron por

una alcantarilla. Fue mala suerte que los ojos de lince de Roger detectaran ese momento.

Aparte del tiempo que habían pasado en Illinois, que les permitió observar la escena musical de Chicago en acción, ninguno de los dos tenía realmente experiencia en el negocio musical. Sin embargo, ante nuestros aún más inexpertos ojos, ellos parecían tener suficientes contactos como para buscamos más y mejor trabajo, así como para empezar a negociar con las discográficas. Habría sido una locura por nuestra parte intentar negociar un contrato discográfico por nuestra cuenta ya que, deslumbrados por las visiones de los «números uno» de nuestros singles, habríamos firmado por una miseria con la primera compañía que nos hubiera hecho una oferta. Peter y Andrew, como mínimo, habrían dudado de manera educada al menos durante un momento.

Además de la promesa de más trabajo y la realidad del nuevo instrumental, el equipo de Jenner-King nos proporcionó un enlace con el incipiente movimiento *underground* de Londres a través del contacto de Peter con la London Free School, una escuela alternativa a la educación tradicional. La Inglaterra de 1966 estaba pasando por algunos cambios destacables. El Gobierno laborista de Harold Wilson estaba en camino de presentar una serie de leyes que tenían que ver con la obscenidad, el divorcio, el aborto y la homosexualidad. La píldora anticonceptiva ya estaba disponible. La emancipación de la mujer se desarrollaba de tal manera que ya no era una teoría, permitiendo a mujeres como Germaine Greer y Caroline Coon (la fundadora de Release, la primera línea telefónica mundial para aconsejar sobre drogas y otros temas legales) participar en términos igualitarios.

También fue una época de cambios culturales. Los Beatles habían hecho que se disparara un fenómeno en el que, de repente, las bandas inglesas dominaban la escena musical internacional. A raíz de los Beatles, las bandas inglesas habían sido adoptadas por el mercado musical norteamericano. Era la versión original de la «Cool Britannia»^[7] de Tony Blair. Esto vino acompañado de una floreciente moda inglesa, innovaciones en el comercio, modelos y fotógrafos, llevando a la palestra nombres como Mary Quant y Ozzie Clark, Carnaby Street y Biba, Twiggy, Jean Shrimpton, Bailey y Donovan. Incluso el fútbol inglés estaba en auge tras la victoria de la Copa del Mundo de 1966.

Esta explosión comercial fue paralela a otro estallido similar de actividad en el terreno de la educación. Buena parte tuvo lugar en las escuelas de arte, las cuales no sólo producían grandes diseñadores y fotógrafos, sino también una generación de músicos de rock con talento, entre los que estaban Ray Davies, Keith Richards, John Lennon y Pete Townshend. El aumento de becas disponibles había propiciado no sólo la ampliación de estudios, sino también una excelente manera de posponer el aciago día en que tener que empezar a ganarse la vida. Había relativamente muchos trabajos y carreras a largo plazo disponibles, lo que daba a los estudiantes muchas opciones, incluyendo simplemente la opción de abandonar los estudios (y volver a reanudarlos)

de manera ocasional. De hecho, resulta sorprendente pensar lo preocupados que estábamos por lo que íbamos a hacer con todo el tiempo libre una vez que los robots de «Tomorrow's World»^[8] lo hicieran todo por nosotros.

La única auténtica desventaja de todos estos cambios era que no volverían a producirse en los siguientes trece años. En el nuevo mundo alternativo y feliz, muy de clase media, la política imperante era bastante descuidada. Para cuando la gente se dio cuenta, ya era demasiado tarde. Los adolescentes tímidos, que habían sido excluidos de toda la diversión de los años sesenta, se vengaron durante los años ochenta tomando el control del país y destrozando el sistema sanitario, la educación, las bibliotecas y cualquier otra institución cultural en la que pudieran meter mano.

En 1965, uno de los momentos más significativos que marcó de alguna manera el movimiento *underground* intelectual fue un recital de poesía organizado en el Albert Hall en junio, con un cartel en el que figuraban Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso. Los organizadores esperaban como mucho unos cuantos cientos de personas; al final hubo 7.500 asistentes. Este floreciente *underground* intelectual empezó a forjarse en la librería Indica. El dinero para Indica había sido desembolsado por el hermano de Jane Asher, Peter, el cual también era mi viejo amigo de Peter Jenner y Andrew King desde la escuela. Los otros fundadores de Indica fueron Miles, el escritor y periodista, y John Dunbar, un amigo de Rick que más tarde se casó con Marianne Faithfull. Originalmente, la librería era propietaria de una galería de arte en Mason's Yard, al lado de St. James, antes de trasladarse a Southampton Row. Era un sitio en el que podían promocionarse las ideas y la literatura experimentales mediante la importación de la obra de poetas norteamericanos, algo en lo que el cruce con Estados Unidos estaba bien afianzado. El nombre de Indica provenía del nombre botánico *Cannabis indica*, aunque la versión oficial es que era la abreviatura de «indicación». Andy Warhol vino desde Estados Unidos a la librería Better Books para dar un recital de poesía, e iba acompañado por un séquito que incluía a Kate Heliczer, la estrella del filme de Warhol *Couch*, quien trajo las primeras cintas de la Velvet Underground que se escucharon en Gran Bretaña.

Ambas tiendas abrieron una vía para el tipo de música rock norteamericana de vanguardia, como los Fugs y los Mothers of Invention, que de otra manera nunca hubiéramos escuchado la mayoría de nosotros. A veces, los nombres de estas bandas norteamericanas, que nos parecían muy extraños, sugerían que se trataba de grupos alternativos, pero su música acababa siendo bastante convencional. Escuchando a muchos de estos grupos, como Joe Country & The Fish o Big Brother & The Holding Company, a menudo nos sorprendía descubrir que su música se inspiraba de hecho en la música country o el blues norteamericano, aunque el contenido de sus letras era lo suficientemente radical para ellos como para que se consideraran bandas *underground*.

Algunas de las personas involucradas en la librería Indica también colaboraban en

la London Free School. Esta escuela, que había sido fundada por un grupo en el que figuraba Peter Jenner, suponía una manera de aportar una educación adicional en Notting Hill. Uno de los principales motores del *underground*, John Hopkins — conocido por todos como Hopsy— había sacado la idea de la Free University de Nueva York, y esto en parte había encendido la mecha de toda esta empresa. (Hopsy había sido uno de los primeros en abandonar deliberadamente una carrera, dejando su trabajo en el Harwell Atomic Research Establishment a principios de los años sesenta para convertirse en un fotoperiodista *freelance*).

Peter dice que «la London Free School era una propuesta de educación alternativa para las masas. En retrospectiva, se trató de una operación de clase media increíblemente pretenciosa. Todos proveníamos de un entorno privilegiado y habíamos recibido una buena educación, pero no estábamos contentos con lo que habíamos aprendido. Habíamos sido educados con una gran estrechez de miras». La Free School era una respuesta al hecho de que la gente se sentía alienada con el sistema educativo, y planteaba que, al enseñar a otras personas, el profesor también podría aprender de los alumnos. Tuvo una vida breve pero intensa, de un año más o menos, y luego desapareció (todos los rectores estaban demasiado ocupados en otros asuntos, desde el periodismo hasta la dirección de diversos eventos). La LFS y el movimiento psicodélico estaban en parte inspirados por el multiculturalismo de Notting Hill. Peter señala que la gente no recuerda la monotonía de la Inglaterra de la posguerra: «Era una época lúgubre. La psicodelia era algo para combatir la monotonía».

La London Free School estaba ubicada en una vieja casa en Tavistock Crescent, en el barrio de Notting Hill (ahora derribada), que pertenecía a Rhaunnie Laslett, fundador del carnaval de Notting Hill. La Free School necesitaba dinero para sobrevivir, y los organizadores también querían editar un periódico con noticias e información diversa para hacer saber a todo el mundo lo concerniente al nuevo *underground*. Peter Jenner y Andrew King dieron con la solución: como todos los buenos hijos de párrocos, sabían que, si querías recaudar dinero, o bien organizabas un certamen de *whist*^[9] o un baile. El *whist* parecía inapropiado, así que la LFS alquiló la sala de una iglesia local (también derrumbada) en All Saints, en Powis Gardens (Notting Hill), y presentó a los Pink Floyd Sound como parte de «un baile pop» (nosotros habíamos decidido quedarnos con el nombre que le dio Syd al grupo durante nuestro período en el Marquee Club).

Probablemente no estábamos rebosantes de alegría ante esa perspectiva: tocar en salas de iglesias no era lo que esperábamos que buscaran nuestros mánagers. Pero, de hecho, resultó ser una de las mejores salas que podíamos haber encontrado, ya que el distrito W11 de Londres rápidamente se consolidó como el eje del movimiento alternativo. Todo el distrito de Notting Hill se estaba convirtiendo en la zona más interesante de Londres, donde se mezclaban alquileres bajos, residentes multiculturales, actividades como la de la London Free School y un próspero

comercio de drogas ilegales. Para combatir esto último, la policía local también había desarrollado habilidades muy creativas, que fundamentalmente tenían que ver con la falsificación de pruebas. Esto era algo nuevo para los intelectuales radicales: aparte de las marchas del CDN (marcha Contra el Desarme Nuclear), la clase media rara vez se había enfrentado con la cara más oscura de la ley.

La sala de All Saints era bastante corriente. Con un techo muy alto, tablonos de madera en el suelo y un estrado elevado en un extremo, era igual que multitud de edificios de iglesias de todo el país. Pero el acontecimiento cobró personalidad en sí mismo con rapidez. El público era diferente a los fanáticos del R&B y los espectadores del «Top Of The Pops». Además del público local que estaba al día, venían estudiantes que habían abandonado la universidad y se sentían orgullosos de ser «bichos raros», los cuales se sentaban en el suelo o, simplemente, se movían agitando los brazos, una definición física de lo que acabó conociéndose como «hacer el loco». Llegaron con algunas de las expectativas o ideas preconcebidas del público normal, y a menudo estaban en un estado químicamente tan alterado que podían considerar la pintura secándose no sólo interesante, sino incluso profundamente significativa. El efecto en nosotros fue tremendo. El público respondió tan bien y con tan poco sentido crítico respecto a las partes improvisadas de nuestro repertorio que empezamos a concentrarnos en alargar esos trozos en vez de, simplemente, seguir con una serie de versiones.

Los juegos de luces tuvieron un papel importante en los conciertos en All Saints: las actuaciones eran concebidas como «happenings» y se animaba a la gente a participar de la manera en que quisiera. Al principio, una pareja norteamericana, Joel y Toni Brown, proyectaban algunas diapositivas cuando venían a visitarnos. Cuando tuvieron que volver a Estados Unidos, la contribución del espectáculo de luces se había hecho tan importante que Peter, su mujer Sumi y Andrew construyeron algunas piezas de repuesto. Siendo el presupuesto una prioridad y en ausencia de amigos que estuvieran implicados en la iluminación teatral, Andrew y Peter decidieron no contactar con ninguna empresa de iluminación profesional. En vez de eso se dirigieron a la tienda de electrónica del barrio y cargaron con focos domésticos, interruptores corrientes, gel y chinchetas, probablemente consiguiendo un descuento como constructores. Todo este equipo de iluminación convencional se montó en listones clavados en unos cuantos tablonos. El armatoste se enchufó a la red eléctrica, y las luces simplemente se encendían y apagaban manualmente. Se trataba de un equipo improvisado, pero para la época era revolucionario, ningún otro grupo tenía este tipo de iluminación en el escenario.



Peter y Sumi Jenner, el día de su boda, en agosto de 1966.

Un artículo del *Melody Maker* del 22 de octubre de 1966 ofrece una muestra de una típica actuación nuestra: «Las diapositivas eran excelentes: de colores vivos, aterradoras, grotescas y hermosas, pero fallaron un poco en la fría realidad de la sala de All Saints. Versiones psicodélicas de “Louie Louie” no tendrán éxito, pero si

pueden integrar su capacidad electrónica con algunas canciones melódicas y líricas —dejando a un lado cosas de R&B pasadas de moda—, seguramente podrían tener éxito en un futuro próximo».

Nuestro repertorio incluía cada vez menos estándares de R&B y más canciones de Syd, muchas de las cuales serían la base de nuestro primer álbum. Los clásicos de R&B se intercalaban con nuestros temas más largos, por lo que al tema «Interstellar Overdrive», con el que solíamos empezar los conciertos, podían seguirle versiones muy directas de «Can't Judge a Book», de Bo Diddley, o «Motivating», de Chuck Berry, una de las canciones favoritas de Syd.

Aunque con estos conciertos conseguimos un público estable y se nos empezó a identificar con lo que ya podía definirse como *underground*, mi impresión es que ninguno de los miembros del grupo era especialmente consciente del significado del movimiento en sí mismo. Simpatizábamos con sus objetivos, pero, sin duda, no participábamos de manera activa. Disfrutábamos con la mezcla de gente involucrada, como Hoppy, Rhaunnie Laslett y el activista negro Michael X, pero nuestro auténtico interés residía en triunfar en el negocio de la música y comprar nuestro propio equipo de sonido, no en los ideales de un periódico libre.

El dinero de All Saints ayudó a la Free School a lanzar su periódico. *IT* (*Internacional Times*) se creó como una institución regular para dar cierta cohesión a todos los acontecimientos y eventos que tenían lugar en Londres. El modelo era el *Village Voice* de Nueva York, con su característica mezcla de críticas sobre cultura, periodismo de investigación y siendo portavoces de puntos de vista liberales y radicales. Para lanzar el primer número —a la venta en todas las buenas tiendas alternativas, por un *shilling*, publicado por Lovebooks Ltd., y con una tirada de 15.000 ejemplares—, *IT* organizó una fiesta de presentación en el Roundhouse, en Chalk Farm (Camden), en una fría noche de octubre.

El Roundhouse se había construido en la década de 1840 como un depósito para poder inspeccionar las máquinas de vapor, pero tanto el depósito como su plataforma giratoria quedaron obsoletos al cabo de quince años, sencillamente porque las medidas de los motores eran cada vez mucho más grandes. Gilbeys, los destiladores, lo habían usado como almacén, pero a principios de la década de 1960 el lugar estaba extremadamente ruinoso. Está bien documentado que nuestro equipo de ayudantes para los conciertos, que en realidad eran nuestros mánagers ya que no teníamos equipo como tal, metió la furgoneta dentro de la gelatina gigante moldeada por un artista para la fiesta de presentación. El cataclismo culinario desastroso obviamente no ayudó a reforzar cualquier sentido de orden.

No había escenario, pero sí un viejo carro que se utilizó como plataforma. Nuestra combinación total de instrumentos, amplificadores y espectáculo de luces funcionaba a través de un único amplificador principal, que apenas habría podido aguantar el suministro de energía de una nevera corriente. En consecuencia, los niveles de iluminación eran extremadamente bajos, y tuvimos que aportar buena parte de la luz

con antorchas y velas. La corriente se iba de manera entrecortada, señalando el final de los diversos repertorios (o los descansos).

Los efectos de iluminación en el Roundhouse también eran mínimos. Consistían en una torre hecha a mano por Andrew y Peter y algunos proyectores Aldis de 35 mm de poca potencia —el tipo de máquinas que las familias utilizaban para mostrar sus fotos veraniegas— que contenían diapositivas llenas de una mezcla de aceite, agua, tinta y agentes químicos que luego se calentaban con unos pequeños hornillos de butano. Se requería una gran habilidad para no sobrecalentar el aparato; de otro modo, el vidrio se agrietaba, derramando la tinta, a riesgo de provocar un pequeño incendio y, con toda certeza, un desastre atroz. Nuestros técnicos de iluminación podían identificarse automáticamente por las llamativas manchas en sus dedos y las ampollas en sus manos.

La presentación de *IT* fue un éxito. La actuación de los Lloyd fue descrita por la revista *Town* como algo que «destroza los tímpanos y los globos oculares», y por la propia *IT* como un grupo que «hace cosas extrañas en el ambiente del concierto con sus sonidos de *feedback* espeluznantes». Fue como en Powis Gardens, pero con glamour añadido. Corrió la voz y empezaron a aparecer caras famosas. Vinieron unas 2.000 personas, además de la «gente guapa» y diversas celebridades, entre las que estaban Paul McCartney, Peter Brook, Michelangelo Antonioni y Monica Vitti, y se dio un premio políticamente incorrecto a la persona «con menos ropa», que presuntamente ganó Marianne Laithfull. También actuaron Soft Machine, con el añadido inesperado de una motocicleta con el motor acelerado haciendo una aparición estelar en un momento de su repertorio. Había coches norteamericanos pintados en plan pop-art, una cabina para adivinar el futuro y un espectáculo de películas alternativas que duraba toda la noche. Y tuvimos el público más numeroso con el que nos habíamos enfrentado nunca.

Pasamos mucho tiempo entre el público compartiendo la experiencia, pero ésta fue una de las últimas veces que lo hicimos; poco tiempo después, llegaría el momento en el que prefinamos retirarnos a la autosuficiencia de los camerinos. Recuerdo que la mayoría de nosotros llevábamos abundante maquillaje, y que nos pasábamos una cantidad de tiempo exagerada arreglándonos el cabello de la manera que pensábamos que debían lucir las estrellas del pop. Nuestro vestuario también se comía buena parte de nuestro presupuesto. No fue hasta años después cuando la norma sería llevar una simple camiseta, con el ahorro consiguiente en asesor de imagen. Pero entonces considerábamos que las camisas de satén, los pantalones acampanados de terciopelo, las bufandas, y las botas Gohill de tacón alto eran obligatorias.

A finales de octubre, formalizamos nuestro acuerdo con Peter y Andrew, convirtiéndonos en socios en Blackhill Enterprises. Los cuatro, con Peter y Andrew, poseíamos una sexta parte de la empresa, lo que significaba que todos podíamos compartir el éxito de los Floyd y cualquier otro beneficio de las empresas que llevara

a cabo Blackhill con otras bandas y el imperio masivo del entretenimiento que Andrew y Peter preveían. El trato se hizo según los cánones de la época, «organizado de una manera adecuadamente hippy», en palabras de Peter, «una bonita idea», en palabras de Andrew.

Blackhill montó literalmente una tienda —había un apartamento arriba y una tienda abajo en la parte frontal— en el número 32 de la calle Alexander, en Bayswater, una propiedad alquilada por la novia de Andrew, Wendy, que mucho más tarde se convertiría en la oficina central de Stiff Records. Andrew vivía en el piso superior, y Roger, Rick y Syd también vivieron allí en diversas épocas, igual que Joe Gannon, que fue en un principio nuestro encargado de iluminación y después se convirtió en director, productor y encargado de efectos de iluminación de gran éxito en Estados Unidos, especialmente para Alice Cooper. El lugar pronto estuvo sumido en el caos. Una parte era la sala de estar y de almacenaje del grupo, la otra una oficina, y allí sólo se puso orden con la llegada de June Child, nuestra secretaria, mánager personal en las giras, chofer y asistente personal. Éste se convirtió en un miembro muy valioso del equipo, organizando nuestras vidas laborales —y más tarde casándose con Marc Bolan, otro de los artistas de Blackhill.

Robert Wyatt, de Soft Machine, recuerda Blackhill como «un grupo de gente encantadora. Eran muy agradables, una honrosa excepción a la turbia norma con respecto a los mánagers, y realmente se preocupaban de la gente para la que trabajaban. Creo que la mayoría de nosotros fuimos menos afortunados». Soft Machine era una de las pocas bandas que llegamos a conocer, ya que a menudo trabajábamos fuera de los márgenes de la música pop convencional. Los happenings en Powis Gardens y en el Roundhouse no eran la manera tradicional de «pagar las facturas».

Teniendo en cuenta su errático enfoque de la administración de la empresa, Peter y Andrew demostraron tener una intuición estupenda a la hora de descubrir nuevas bandas. Pink Floyd no era el único grupo que nutrían. Aunque al principio tuvieron que concentrarse en nuestras necesidades, acabarían lanzando las carreras de Edgar Broughton y Roy Harper, así como la de Marc Bolán y Tyrannosaurus Rex, y trabajaron con bandas como Slapp Happy y la Third Ear Band.

Su conexión con el promotor de música clásica Christopher Hunt era un buen ejemplo de lo que suponía Blackhill para nosotros en aquella época. En vez de depender del circuito conocido de los clubes y salas existentes, Peter y Andrew buscaban constantemente maneras alternativas de promocionar su banda alternativa. La mujer de Peter, Sumi, era la secretaria de Christopher. Ella pudo organizarnos un concierto en enero de 1967 en el Commonwealth Institute, un precioso auditorio construido ex profeso en Kensington que fundamentalmente se utilizaba para recitales de música étnica de artistas como Ravi Shankar, que recientemente había entrado en boga. Necesitábamos la influencia de un promotor clásico para que nos abriera algunas puertas, y estoy convencido de que, de otro modo, las autoridades

habrían supuesto que estaba a punto de desencadenarse un disturbio; me imagino que aún pensaban que el «rock» era algo que tenía que ver con los pantalones de pitillo, los «Teddy boys» y Bill Haley.

La conexión con Westminster también fue muy útil al proporcionarnos a Jonathan Fenby, el cual escribió los primeros comunicados de prensa sobre Pink Floyd; y eran buenos, porque sabía lo que la prensa consideraría una buena historia —entonces, Fenby era un periodista de Reuters, y más tarde se convirtió en editor para el *Observer* y el *South China Morning Post*, así como en autor distinguido. Conseguimos que se hablara de nosotros en la prensa de calidad gracias a Jonathan. El primer artículo apareció en el *Financial Times*, luego vino la columna de Hunter Davies en el *The Sunday Times*, el 30 de octubre de 1966, donde hablaba de la psicodelia con citas de Andrew y Roger, el último de los cuales afirmaba que «si tomas LSD, lo que experimentes depende totalmente de quién eres. Nuestra música quizá te haga gritar de terror o alcanzar el máximo éxtasis. La mayoría de las veces ocurre esto último. Vemos que el público ya ha dejado de bailar. Hacemos que la gente se quede de pie alucinada y con la boca abierta». Hunter Davies hizo un simple comentario sobre todo esto: «Hmm...». Hunter era un periodista que poco después se hizo famoso como cronista del mundo del pop con su biografía *The Beatles* en 1968.

Seguimos con actuaciones aisladas. De hecho, no se trataba de conciertos tradicionales, sino de eventos privados anunciados a través del boca oreja, algunos fuera de la ciudad, en lugares como Bletchley y Canterbury, pero la mayoría eran en Londres, en el Homsey College of Art, así como en All Saints (el último tuvo lugar el 29 de noviembre). También dimos algunos conciertos posteriores en el Roundhouse, como por ejemplo uno con el título de «Psychodelphia vs. Ian Smith», que anunciaba «¡Toda la locura es bienvenida! Trae tus propias sustancias eufóricas. Las caladas son opcionales», pero ninguno captó tan bien la atmósfera como en la presentación original de *IT*.

Tocar en otras salas supuso un brusco aprendizaje en cuanto a la dirección del grupo se refiere. Cuando dimos un concierto en un club juvenil católico, el tipo que estaba al mando no quiso pagarnos, afirmando que lo que nosotros tocábamos «no era música». Andrew y Peter acudieron a los tribunales, y para su total incredulidad y la nuestra, perdimos, y es que el magistrado, para nuestra decepción, estuvo de acuerdo con la opinión del director del club juvenil...

Una función benéfica de Oxfam llamada «You Must be Joking»,^[10] que tuvo lugar en el Albert Hall en diciembre, fue otro concierto muy útil, aunque éramos los últimos del cartel. Había muchos nombres importantes por encima del nuestro, entre ellos los de Peter Cook y Dudley Moore, Chris Farlowe y el Alan Price Set, lo cual garantizó que hubiera 5.000 personas de público. También pudimos descubrir de primera mano cómo nos veía el resto de la industria musical cuando Alan Price provocó algunas risas a costa nuestra al hacer reverberaciones con su órgano Hammond y anunciar que aquello era música psicodélica. Entonces nos morimos de

vergüenza, probablemente porque todas nuestras madres estaban entre el público; hoy, cualquier tipo de resentimiento casi ha desaparecido.

También volvimos al Marquee Club en diciembre, pero tuvimos una relación bastante incómoda con el club y su público. El manager, John Gee, provenía del mundo del jazz, y parecía descontento con la música que el club ofrecía entonces. Tras verse expuesto a una inacabable retahíla de bandas ruidosas, se entiende que se pusiera irascible y con una actitud de desaprobación. Parecía que le disgustaban por igual tanto los clientes como las bandas. Con nuestra extraña música y nuestras curiosas luces, así como nuestra manera especialmente amateur de tocar, debimos ser un anatema total para él.

Desgraciadamente, el público del Marquee y nuestros grupos teloneros tenían un punto de vista similar. El Marquee había abierto en 1958, primero como un club de jazz, pero con el tiempo se había erigido como la piedra angular del movimiento de R&B británico. Al principio los «jazzers» miraban el R&B con desdén, si no con un odio absoluto, especialmente cuando algunos músicos que también se ganaban la vida como músicos de sesión podían ver cómo sus conciertos habituales y, por lo tanto su sustento, desaparecían rápidamente. Pero el club era realmente el corazón del R&B británico, más que el del *underground*, y aunque pudimos disfrutar de una corta estancia, en realidad se podría considerar como un breve encuentro.

El Marquee era el club musical arquetípico. Los camerinos eran diminutos, impregnados de sudor y del fantástico aroma de la colonia barata para hombres — siempre mucho más sencillo que intentar ducharse en un fregadero—, y en una noche de éxito tenían el ambiente típico de una fiesta de estudiantes en un ascensor. Por lo demás, era mejor dirigirse a la parte trasera del bar, donde se dispensaba una buena cerveza en vasos de plástico, por si acaso los clientes se ofendían por la música o entre ellos mismos. Salías a tocar sabiendo que podías acabar mojado, pero al menos podías evitar heridas severas si no abandonabas el escenario.

Afortunadamente, había un club que casi parecía haber sido construido ex profeso para nosotros: era el UFO, que correspondía a las iniciales de Underground Freak Out.^[11] Si Indica era la tienda principal del *underground*, la London Free School su sistema educativo, e *IT* su buque insignia, entonces el UFO era su patio del recreo, montado por Joe Boyd y John Hopkins (Hoppy). Joe era un licenciado de Harvard y un fanático de la música que había llegado por vez primera a Inglaterra en la primavera de 1964 como manager de gira de la Blues and Cospel Caravan. Conoció a Hoppy cuando fue a hacer fotos de la Caravan. Cuando volvió más tarde con un trabajo como caza talentos para Elektra Records, se sorprendió al descubrir que en su ausencia todo el movimiento *underground* había florecido de golpe.

A los pocos días de haber regresado a Londres, en otoño de 1965, acudió a la primera reunión de la London Free School, y un año más tarde se había involucrado con la idea de montar un club nocturno. Hoppy y Joe encontraron la sala: el Blarney Club, en Tottenham Court Road, que era un salón de baile irlandés, con una

decoración con tréboles, duendes y demás motivos de la mitología celta. El club estaba justo debajo de la comisaría y de dos cines, lo que significaba que el concierto no podía empezar hasta las 10 de la noche, cuando cerraban los cines, debido a los problemas con el ruido. La primera noche del UFO fue el 23 de diciembre de 1966 — fuimos los primeros en tocar— y a partir de entonces el club abría cada viernes por la noche hasta las ocho de la mañana.

El UFO dio un nuevo empujón a nuestra carrera: a pesar de que no era un club consolidado, estábamos en el West End de Londres, y el lugar estaba atestado de gente que quería vernos y sabía qué podía esperar. Conocíamos a buena parte del público, y teníamos ganas de tocar allí. Suponía un cambio bienvenido con respecto a la inquietud que sentíamos siempre que tocábamos fuera de Londres. Cuando supimos que teníamos un público fiel y que empezábamos a tener una base de fans, empezamos a salir de los camerinos para deambular por la sala y ver tocar a los demás grupos: Soft Machine actuaban regularmente, y había grupos de teatro, recitales de poesía y diversas actuaciones artísticas. Además, allí recibíamos aplausos, cuando fuera de la capital nos encontrábamos con una falta total de comprensión. El UFO era como un auténtico campamento base para esas expediciones.

En palabras de June Child: «la gente iba por el ambiente. Era oscuro, bajabas las escaleras... y, prácticamente, te encontrabas en una bodega alargada. Había un escenario muy limitado, con altavoces pequeños, probablemente del modelo AC30, y la torre con los focos era como una pequeña plataforma». La torre de iluminación estaba montada en algo parecido a un andamio de pintor o decorador.

Jenny Fabian, la autora de la novela *Groupie* (que tuvo un éxito escandaloso cuando apareció en 1969, y en la que aparecíamos brevemente bajo el nombre de Satín Odyssey), recuerda una típica noche en el UFO: «Lo mejor era el viernes por la noche, cuando podías vestirme como una vieja estrella de cine, tomar ácido, ir al UFO, ver a toda la gente de la misma onda, tomar algodón de azúcar y correr por ahí hasta que apareciesen los Floyd. Eran el primer sonido auténtico de la conciencia del ácido. Me estiraba en el suelo y ellos salían al escenario como gárgolas sobrenaturales tocando su música espacial, y los mismos colores que estallaban encima de ellos también lo hacían sobre nosotros. Era como si se hubieran apoderado de nuestra mente, nuestro cuerpo y nuestra alma».

El UFO tenía diversos equipos de luces, además del nuestro (seguíamos siendo el único grupo que tenía uno). Robert Wyatt recuerda al encargado de las luces de la sala, Mark Boyle, «proyectando luces y dejándose la piel para hacer estos experimentos con diferentes colores ácidos. Lo veías con los ojos desorbitados, con total intensidad, en lo alto de algún andamio». También había un hombre de 50 años llamado Jack Bracelin, que dirigía una colonia nudista en Watford, y que a veces usaba algún rincón del UFO para un pequeño espectáculo de luces, supongo que cuando el clima en Hertfordshire se volvía inclemente. Aunque Robert recuerda que

los juegos de luces le permitían un cierto anonimato (y así su banda podía relajarse en «la misma penumbra intermitente» que el público), nosotros seguíamos interesados en utilizar los juegos de luces para iluminarnos, más que para oscurecernos.

La revista *Town* publicó un artículo sobre el *underground* y captó la esencia del UFO en particular: «Los Pink Floyd son la orquesta residente del *underground*. Su música suena más a Thelonious Monk que a los Rolling Stones. Las diapositivas proyectadas bañan a los músicos y al público con formas hipnóticas y delirantes de luces de colores líquidos. Laberintos, galaxias y células palpitantes giran alrededor del grupo con un desenfreno acelerado mientras la música va sonando».

Quizá nos adoptaron como la orquesta residente, pero rara vez llegamos a compartir la experiencia psicodélica. Estábamos fuera de ella, no del ácido, sino de la movida, cerrados en los camerinos del UFO. Estábamos ocupados en ser una banda: ensayando, yendo a los conciertos, recogiendo las cosas y volviendo a casa. La psicodelia estaba a nuestro alrededor, pero no en nosotros. Quizá comprábamos un libro en Indica, pero sin duda carecíamos de tiempo para hacer vida social. Leíamos el *IT* pero la razón principal era comprobar si había o no alguna crítica sobre nosotros. Del grupo, Syd era el que quizá estaba ligeramente más fascinado por los aspectos más amplios de la psicodelia, y se sentía atraído por algunos de los matices filosóficos y místicos que su particular grupo de amigos estaba explorando. Pero, aunque estaba interesado, no creo —igual que el resto de nosotros si hubiéramos querido— que hubiese tenido tiempo de llegar a estar plenamente inmerso en la escena.

El resto del mundo se quedó con su impresión de la psicodelia a través del tipo de anuncio que salía en el *Melody Maker* sobre la «*Psychedeliamania*» en el Roundhouse, en la fiesta de nochevieja: «¿QUÉ ES ALUCINAR? Es cuando un gran número de personas se reúnen y se expresan de manera creativa mediante la música, el baile, las formas de luz y el sonido electrónico. Los participantes, ya emancipados de nuestra esclavitud nacional, vestidos con su indumentaria más inspirada, se percatan como grupo del potencial que puedan poseer para expresarse libremente. ¡ESTO YA ESTÁ OCURRIENDO, TÍO!».

Por aquella época, un momento clave en mi propio desarrollo musical fue la noche en que el grupo Cream tocó en la politécnica, donde de vez en cuando seguíamos actuando, aunque, en aquel concierto en particular, nosotros sólo éramos unos clientes más que pagaban su entrada. Aún tengo bien presente el momento en que se abrieron las cortinas. El mánager de la gira de Cream estaba en el escenario; probablemente, seguía intentando fijar el doble bombo de Ginger Baker al suelo. Ginger era famoso por su insistencia en esto, y hay suelos de mármol y moquetas arruinados por todo el planeta que lo demuestran. Desde ese momento, tuve la necesidad de tener una batería con doble bombo, así que me fui directamente a comprarme una al día siguiente.

Quizá éramos los jóvenes reformistas de la psicodelia, pero estábamos tan

pasmados por el despliegue de parafernalia como lo estábamos por el grupo en sí. Yo babeaba con la batería Ludwig de color champán brillante, y los demás codiciaban ese montón de amplificadores Marshall, mientras Eric Clapton, Jack Bruce y Ginger Baker se lanzaban a tocar el principio de «NSU». Nos quedamos impresionados incluso cuando las cortinas se cerraron de nuevo, casi inmediatamente, ya que al parecer tuvieron que solucionar algunos problemas técnicos. El hecho de que Jimi Hendrix saliera más tarde como invitado en un par de canciones —era su primera aparición en Inglaterra— fue la guinda del pastel.

Para mí, aquella noche fue el momento en el que supe que quería hacer música de manera apropiada. Me encantaba el poderío de todo aquello. No hacía falta vestirse con chaquetas y camisas de cuello americano a lo Beatle, ni tener un cantante atractivo al frente. Ni canciones con estructura estrofa-estribillo-estrofa-estribillo-solo-estribillo-final, y el batería no estaba al fondo sobre tina pequeña plataforma horrorosa... estaba situado enfrente.

Aquello, simplemente, reforzó lo que era nuestro plan maestro: el deseo de conseguir más trabajo, comprar más equipo y alcanzar un contrato discográfico. A finales de 1966, una combinación del momento oportuno y un poco de suerte empezaba a darnos buenos frutos; con la particular habilidad compositiva de Syd y nuestra manera de improvisar, teníamos un enfoque musical bastante tosco pero sin duda original para ofrecer a las compañías discográficas.

Los acontecimientos se sucedieron con rapidez durante esa época. Nuestro contacto intermitente con Peter Jenner, antes y después de las vacaciones de verano, había aumentado progresivamente a lo largo del otoño, y durante el invierno las cosas, en palabras de Peter, «despegaron como un cohete». Existía un considerable interés en este nuevo fenómeno por parte de las compañías discográficas, las editoras y los agentes. El *Melody Maker* publicó un artículo sobre lo que estaba sucediendo, y a *Harper & Queen* se le dispararon las antenas. Peter recuerda un momento en el que se dio cuenta de que se estaba tramando algo. Estaba de camino al UFO, en Tottenham Court Road, y cuando llegó a la calle Oxford se encontró con «todos estos chavales con campanillas alrededor del cuello; pensé, “hostia puta, realmente está ocurriendo algo”; ¡es increíble!».

Lindy regresó a Inglaterra tras acabar su formación como bailarina en Estados Unidos y nos vio en un evento llamado «Freak Out Ethel».^[12] Aún puede recordar su sorpresa ante nuestra rápida transformación que nos hizo pasar de ser un grupo estudiantil que hacía versiones a unos fronterizos psicodélicos. En palabras de Andy: «No nos dimos cuenta, pero la ola subía por la playa, y los Pink Floyd estaban justo en la cresta de esa ola». En su opinión, lo que en realidad tocábamos, y si sabíamos tocar, era mucho menos importante que estar en el lugar y el momento adecuados.

Además de dirigir el UFO, Joe Boyd seguía implicado en su trabajo de cazatalentos y producción, pero su antiguo jefe en Elektra, Jac Holzman, sólo nos ofrecía un reticente 1 % para Joe y un 7 % para el grupo. No íbamos a aceptarlo,

porque por entonces a Elektra sólo se lo conocía por ser un pequeño sello de folk (aunque acabarían fichando a los Doors). Queríamos una compañía apropiada. Joe seguía desesperado, al igual que nosotros, porque nos ficharan en alguna parte. Polydor estaban dispuestos a ofrecernos un contrato bastante bueno, lo que permitiría a Joe actuar como productor independiente. Cuando el trato estaba a punto de cerrarse, Joe montó su propia compañía, Witchseason Productions, para propiciar que eso ocurriera.

Se concertó una sesión de grabación para nosotros en enero de 1967 en los estudios Sound Techniques, en la calle Old Church, al lado de Kings Road, con Joe como productor y el propietario del estudio, John Wood, como ingeniero. Todas las grabaciones —entre las que había «Arnold Layne», una canción que habíamos tocado en directo durante algún tiempo, y una versión de «Interstellar Overdrive»— se hicieron en una grabadora de cuatro pistas, de cara a ser reproducidas en mono. Grabamos el bajo y la batería en una pista, y la guitarra y el trémulo teclado Farfisa Dúo en otras dos pistas. Los diversos efectos, como las repeticiones de batería en «Arnold Layne», se añadieron tras volcarse las otras tres pistas en una sola, y las voces y los solos de guitarra se añadieron encima. Luego la mezcla final de la canción se masterizaba en una cinta mono.

Un estudio de grabación profesional siempre hacía que sonaras bien. En los estudios de West Hampstead, la primera vez que nos escuchamos en *playback*, con un poco de eco en la batería y las voces, y una mezcla decente, había sonado genial. Los Sound Techniques fueron un paso adelante. Los estudios alardeaban de tener unos altavoces Tannoy Red de lo más moderno, los altavoces definitivos de la época. Revestidos con un enchapado de nogal, medían un metro y medio más o menos, y comparados con lo que habíamos escuchado antes, los bajos sonaban increíbles.

En retrospectiva, al escuchar «Arnold Layne» y otras canciones de la misma época, me doy cuenta de que no me suenan tan mal. Definitivamente, no me avergüenzo de nuestras obras de juventud. Todo suena bastante profesional, a pesar de que se grabó relativamente rápido. Con un número de pistas limitado, tenías que tomar decisiones desde el principio sobre qué instrumento iría en cada pista y luego la mezclabas. Pero la música realmente no parece haber envejecido.

«Candy and a Gurrant Bun» se titulaba originalmente «Let's Roll Another One», e incluía la letra «I'm high, don't try to spoil my fun».^[13] Debido a que si poníamos esto en una grabación sería tentar nuestra suerte de cara a una industria discográfica aún muy conservadora, tuvimos que hacer apresuradamente una letra alternativa.

Por alguna razón, también estábamos convencidos de que necesitábamos un clip promocional para «Arnold Layne». Aunque los programas de televisión como «Top Of The Pops» rara vez utilizaban clips a menos que se tratara de un artista norteamericano que seguramente no podía venir a Inglaterra, nosotros ya nos veíamos como una banda multimedia. Se encargó a Derek Nice —un conocido de June Child, y el único director de cine que conocíamos— que rodara el clip, y nos fuimos a la

playa de Sussex para hacer el trabajo.

Creo que elegimos Sussex porque mis padres vivían cerca de allí y, muy oportunamente, estaban fuera. Esto solventó el tema del alojamiento, y nos proporcionó el escenario estrafalario adecuado de la costa inglesa en mitad del invierno. Aunque algo rudimentario, según los estándares de vídeo actuales, y con la atmósfera del filme *A Hard Day's Night*, sorprendentemente, el clip en blanco y negro no está aún pasado de moda y es relativamente gracioso. Aparecemos los cuatro en la playa con un quinto miembro del grupo, que resulta ser un maniquí de un escaparate. Rodamos el clip en un breve día gris y, de hecho, salíamos ya del aparcamiento de East Wittering cuando un coche de la policía se detuvo para acabar con la diversión. Dada la fama de otro residente local, un tal *mister* Keith Richards, y sus colegas, supongo que la ley estaba acechando para protagonizar otra gran redada. Con nuestras mejores caras inocentes de clase media, aseguramos que no habíamos visto nada sospechoso, pero que por supuesto les informaríamos inmediatamente si nos percatábamos de algo remotamente extraño. Realmente tuvimos suerte de que no registraran nuestro coche. En él iba el maniquí, desnudo excepto el casco de policía que llevaba puesto.

Todo parecía encajar. Teníamos una oferta de Polydor, un productor, algunas grabaciones e incluso un clip promocional. Sin embargo, como ocurre tan a menudo en el negocio de la música, alguien tenía que saltar del bote salvavidas. Y en este caso en concreto, fue Joe Boyd el que perdió. La razón fue que Bryan Morrison había intervenido. Tras haber leído sobre nosotros y conocer nuestra creciente fama, Bryan, que tenía su propia agencia de contratación, nos había fichado para un concierto en la Architectural Association —aunque nunca nos había escuchado o visto actuar—. Quería ver a esta nueva banda que estaba en boca de todo el mundo por sí mismo, y se presentó en uno de nuestros ensayos de «Arnold Layne». Joe recuerda que se le encogió el corazón inmediatamente, ya que Bryan empezó a preguntar sobre el trato con Polydor y dijo que debíamos ser capaces de conseguir uno mejor. Bryan, que tenía buenos contactos con EMI, financió la grabación en los estudios Sound Techniques, se llevó una copia de la maqueta y habló de los Floyd a los ejecutivos de la EMI, quienes no sabían mucho del grupo, excepto que todo el mundo hablaba de nosotros. Pero Bryan tenía don de gentes. Y ellos decidieron que querían ficharnos.

El problema insalvable —sin duda alguna para Joe— era que a EMI no le gustaba utilizar estudios o productores externos. Después de todo, eran propietarios de los estudios Abbey Road. Querían a su propio productor, Norman Smith, a quien recientemente habían ascendido de ingeniero de los Beatles a productor para nosotros. Ése era el trato que nos ofrecían, y nosotros aceptamos —en parte debido a que era mejor que el de Polydor, y también debido a que EMI era *el* gran sello, cortesía de los Beatles—. Estaba fuera de toda duda si fichar o no con EMI. Era la compañía discográfica predominante del Reino Unido de esa época, junto con Decca —Polygram aún no estaba tan encarrilada—. Y Peter se llevaba bien con Beecher

Stevens y sus colegas de la EMI. Ofrecían un anticipo de 5.000 libras, un trato serio —o, en palabras de Andrew, «un acuerdo de mierda, pero un trato mil veces mejor que el de los Beatles»—, más los gastos de estudio.

A Peter Jenner se le adjudicó la desagradable tarea de darle la mala noticia a Joe Boyd. Peter sigue sintiéndose algo culpable hoy en día por su comportamiento un tanto insensible y por haber echado a Joe. Andrew dice que «la celeridad con la que Peter y yo abandonamos a Joe fue vergonzosa». Pero, en aquellos días, no fichabas con una discográfica y luego te traías a tu productor preferido. Así que ahora ya éramos artistas de la EMI —y, a diferencia de la mayoría de bandas, nosotros llegamos ya con una grabación hecha.

Poco después de fichar con ellos fuimos a dar un concierto en el Queens Hall, en Leeds, que antes había sido la cochera de los tranvías de la ciudad y ahora era la sala para 5.000 fans del norte con pantalones acampanados. Iban a ver a qué venía tanto jaleo en una fiesta de 10 horas encabezada por Cream y Small Faces, y descrita por el *Daily Express* como «la noche en que Carnaby Street se trasladó al norte».

Nuestro propio trayecto hacia el norte resultó ser lento. Dejarnos Londres a primera hora de la tarde, ya que no sabíamos realmente dónde estaba Leeds, y la M1 acababa en Coventry —el primer tramo de autopista de Gran Bretaña no se había inaugurado hasta 1959— y el viejo Renault de Andrew King resultó ser nuestro poco fiable transporte. Para cuando estuvimos de vuelta a primeras horas de la mañana, no pude llegar a tiempo para fichar en la facultad. (En el Queens Hall decidí experimentar con pseudónimos de cara a los conciertos. Pensé que Noke Mason sería una variante bastante entretenida, y así lo anuncié al diario local, que lo imprimió debidamente debajo de nuestra foto. No he vuelto a repetir esta estratagema.)

Tras ese concierto en particular, sabía que no podía seguir combinando mis estudios con el grupo. Aparentemente, seguía estudiando arquitectura, pero, por supuesto, pasaba prácticamente todo mi tiempo ensayando, actuando o en la carretera. Incluso con Jon Corpe haciendo todos mis deberes, me estaba rezagando. Por lo visto, no te daban el título basándose sólo en las firmas en el registro. Jon también recuerda que yo daba la impresión de no estar especialmente interesado en la arquitectura. Según Jon, siempre consideré que se trataba de un trabajo que era mejor dejar para los arquitectos. Pero iban a echarme una mano.

Mi tutor de ese año, Joe Mayo, a quien estaré eternamente agradecido, sugirió que de hecho sería una buena idea que me tomara un año sabático de la facultad. Me aseguró que me dejaría volver al año siguiente, si yo quería. No me lo dijo, pero creo que él reconocía que yo iba a acabar siendo un arquitecto realmente mediocre. Estoy seguro de que pensaba que si yo pasaba un tiempo dedicándome a otra cosa o bien acabaría dedicándome a algo mejor o al menos acabaría convertido en un diseñador mejor. El director de la escuela no fue de tanta ayuda, y me escribió una carta llena de advertencias alarmantes si abandonaba una educación prometedor, así que no me molesté en enseñársela a mis padres. Dejé la universidad, esperando volver algún día,

pero aún no he podido hacerlo.

Fui el último del grupo en detectar lo que estaba por venir. Roger estaba demasiado preocupado como para dejar su trabajo con Fitzroy Robinson y sus socios diseñando cámaras acorazadas para el Banco de Inglaterra. Creo que le llamaron para que firmara el Official Secrets Act^[14] y prometer que no revelaría las especificaciones de la cantidad de hormigón necesario para proteger el dinero. Estaría bien pensar que los diseños que hizo aún siguen cobijando nuestras ganancias ilícitas. Rick hacía tiempo que había decidido dedicarse profesionalmente a la música, y Syd había dejado de aparecer por el Camberwell College of Art.



Una foto de Dean Hoffman para la publicidad de EMI (nótese la ausencia total de micrófonos o cables de cualquier tipo).

EMI tenía una preocupación en particular sobre esta banda que acababan de fichar, una preocupación que suponía hacer uso de su departamento de prensa todo el año. Habían adquirido una banda con una «etiqueta psicodélica», y aunque podíamos negar cualquier conocimiento de una conexión con las drogas, de una manera bastante sospechosa, y asegurar que las bonitas luces no eran más que un entretenimiento para toda la familia, no había duda de que todo el movimiento que nos había aupado no podía jurar que guardaría el secreto. De hecho, algunas de esas personas se habían propuesto con evangélico celo hacer alucinar al mundo. Fue una época en la que la idea de que algún hippie pirado pusiera LSD en el suministro de

agua era una pesadilla popular (o dulce sueño, según el punto de vista).

Hicimos varias entrevistas evasivas negando incluso que entendiéramos realmente el significado de la palabra «psicodélico». Sin duda, existía mucha confusión en las altas esferas, porque en una entrevista consideramos necesario explicar que una sesión de *freak-out*^[15] debería ser relajada y espontánea, más que «una muchedumbre de colegas lanzando botellas», en palabras de Roger. Una respuesta mía típica en una entrevista para el *Melody Maker* fue: «Has de ir con cuidado cuando empiezas en esto de la psicodelia. No nos calificamos como grupo psicodélico ni decimos que tocamos música pop psicodélica. Es sólo que la gente nos asocia con esto y siempre nos contratan en varias sesiones de *freak-out* y *happenings* en Londres». A lo que Roger añadió: «A veces creo que es sólo porque tenemos un montón de equipo y luces, y los promotores se ahorran el tener que contratar las luces para el grupo».

También tuvimos que cumplir con una obligación más por parte de la EMI actuando en una «prueba de artistas» o audición de 30 minutos. Esto es algo que todo nuevo artista tenía que hacer, pero era un ejercicio fútil en nuestro caso, puesto que ya nos habían fichado. Nuestra siguiente tarea era proporcionar un single a la compañía, y resultó que ya teníamos uno que habíamos preparado anteriormente. El 11 de marzo se editó «Arnold Layne» (con «Candy and a Currant Bun» en la cara B), proveniente de las sesiones originales en los estudios Sound Techniques, antes de fichar por la EMI, producidas por Joe Boyd (un intento de regrabar esas canciones no había mejorado la versión original). Sólo seis meses después de nuestras vacaciones de verano, y del principio de nuestra relación con Peter Jenner y Andrew King, ya éramos artistas profesionales de la grabación.

Un par de meses después de haber fichado con EMI, la compañía discográfica nos invitó a un guateque a gran escala con multitud de lumbreras del mundo discográfico, entre ellos Beecher Stevens, que fue quien nos fichó (y que poco después se marchó de la EMI, aunque estoy seguro de que no hubo ninguna relación entre ambas cosas). Se instaló un escenario en las oficinas centrales en Manchester Square, trajimos nuestro juego de luces e hicimos *playback* con «Arnold Layne». Todo el mundo tomó canapés y champán en cantidad, y algunos invitados disfrutaron de una pequeña ración de sustancias químicas.

Recuerdo con claridad que subí en ascensor con sir Joseph Lockwood, el presidente, que sólo tenía sesenta y pico años, pero que parecía un nonagenario. Parecía imperturbable respecto a este nuevo capricho de la industria musical. Alarmó bastante a Derek Nice, el director de nuestro clip promocional de «Arnold Layne», cuando sugirió que deberían instalar un telón de fondo en las escaleras de la Torre de Londres y que luego todas las bandas sencillamente podrían ir y hacer *playback* con sus éxitos antes de enviar esas filmaciones a todo el mundo. Sir Joseph estaba muchos años adelantado a su tiempo.

La obligada ceremonia de firmas se había llevado a cabo con pruebas

fotográficas. Por lo visto era un requisito del desconfiado departamento legal en caso de que algún músico difícil asegurase más tarde que las firmas eran falsas. Nos sentíamos realmente entusiasmados y muy orgullosos de nosotros mismos. Habíamos sido catapultados a una posición que unos meses antes habría sido sólo una fantasía. Así que cuando nos pidieron posar para los fotógrafos, nuestra euforia hizo que brincáramos con regocijo de la manera más vergonzosa.

tres:

Alucine

Tas la exuberante celebración por fichar con EMI, era hora de trabajar en serio. A diferencia de otras muchas bandas, no habíamos pagado nuestras deudas musicales. De hecho, apenas habíamos dejado algún depósito. No habíamos pasado mucho tiempo en la carretera ni habíamos estado tocando un año en los clubes de Reeperbahn.^[16] Nuestras actuaciones a lo largo del otoño de 1966 habían tenido lugar en algunas salas favoritas y en el cómodo ambiente de un público fundamentalmente afín. Aún teníamos que enfrentarnos con civilizaciones desconocidas que acechaban más allá de los confines de la aldea psicodélica.

El transporte era —y probablemente lo siga siendo— un problema importante para los grupos nuevos. Coger prestado el coche de los padres era una opción de alcance limitado, ya que casi de inmediato lo devaluábamos al cargarlo hasta los topes con las piezas de la batería y los miembros del grupo. Adquirir una furgoneta representó, de lejos, nuestro mayor desembolso económico —aunque carecía del glamour de gastarse una beca estudiantil en una guitarra nueva o un bombo—. Pero aunque era posible arreglárnoslas en los conciertos con un equipo mediocre o prestado, el grupo —y la creciente cantidad de equipo— seguía teniendo que llegar a los conciertos y después volver a casa sano y salvo.

Antes de conseguir el contrato discográfico, viajar fuera de Londres estaba restringido por las limitaciones de nuestra furgoneta Bedford. Nos convertimos en los orgullosos propietarios de este vehículo en los tiempos de los Tea Set, cuando lo compramos por veinte fibras en el patio de un concesionario un sábado por la tarde. El vendedor no podía creer su suerte (lo más seguro es que la furgoneta estuviera a punto de ser enviada a la chatarrería). En un arrebato de generosidad, anunció que la vendería «con botas y sangre nuevas», que en la jerga de los coches usados quería decir con un juego de ruedas nuevas y el impuesto de circulación pagado. La Bedford era increíblemente lenta (mi viejo Austin «Chummy» podría haberla adelantado); su falta de velocidad sólo era superada por su falta de fiabilidad.

Tropezamos con un obstáculo adicional cuando desapareció nuestro equipo. Rick a menudo solía ganarse cinco libras extra descargando nuestro equipo en las oficinas de Blackhill después de los conciertos, pero en una ocasión obvió sus deberes tras una noche especialmente larga, dejando la furgoneta toda la noche en Regent's Park. Por la mañana, todo el valioso equipo portátil, como el amplificador del equipo de sonido (el que nos compró Andrew King) y las guitarras, se había evaporado. A los mánagers no les quedaban fondos, y ninguna institución benéfica se ofreció voluntaria para pagarnos la fianza, así que debe quedar para la posteridad que mi

madre, bendita sea, nos dejó las 200 libras que necesitábamos para reponer los elementos más importantes. Aquel incidente aún le remuerde la conciencia a Rick ocasionalmente, aunque aún no se ha ofrecido a indemnizarnos.

Poco después del trato con EMI, compramos una Ford Transit, que tenía mucha categoría, una especie de Rolls-Royce del transporte de los grupos. Cuando la Ford lanzó la Transit en octubre de 1965, había tanta demanda que hasta los ladrones a veces vaciaban el instrumental de algún grupo para llevarse sólo la furgoneta. Las especificaciones de la Transit incluían un motor de tres litros, ruedas traseras dobles y una cabina modificada para poder llevar todo el equipo en el compartimiento trasero mientras el encargado de montar el equipo, el técnico de luces y los cuatro miembros del grupo viajaban con una incomodidad considerable en primera clase. Por entonces, ir con una furgoneta decente era imperativo, porque por fin teníamos mucho trabajo gracias a nuestro agente Bryan Morrison, el cual había sido decisivo para conseguirnos el contrato con EMI. Nuestro primer encuentro con Bryan tuvo lugar durante un ensayo de «Arnold Layne» en el estudio de Techniques. Peter y Andrew nos habían avisado de una posible visita de un peso pesado de la industria musical, y esperamos su llegada con inquietud. La puerta del estudio se abrió y aparecieron Bryan y sus dos secuaces. Estos tres personajes sin duda formaban parte del mundo del hampa londinense, más que del *underground*. No llevaban ni pantalones acampanados ni caftanes, sino trajes italianos y abrigos de piel de camello con cuellos de terciopelo. Con las manos en los bolsillos, el trío nos miró fijamente con una mirada impasible (parecían muy poco impresionados por lo que veían).

Andrew y Peter habían hablado con varias agencias antes de decidir con cuál quedarse, entre las que estaba la reputada Noel Gay Agency, en la calle Denmark, donde todos los promotores iban trajeados. Sin embargo, pedían un 15 % por representarnos, mientras que Bryan sólo quería el 10 %. Bryan consiguió el puesto.

Aunque el elegante aspecto de Bryan parecía el de un aprendiz de vendedor de coches, de hecho había estado en la Central School of Art. Empezó siendo el manager de los Pretty Things —entre cuyos miembros estaban Dick Taylor (que había estado en los embrionarios Rolling Stones) y Phil May, también estudiantes de arte— y luego amplió el negocio montando una agencia de contratación. Cuando nos unimos a él, ya tenía una lista considerable de artistas, entre los que estaban Fairport Convention, la Incredible String Band, la Edgar Broughton Band, Tyrannosaurus Rex y Keith West and Tomorrow, una banda en la que estaba Steve Howe, más tarde miembro de Yes.

Bryan tenía una oficina apropiada para el negocio musical en el número 142 de Charing Cross Road, el distrito de Tin Pan Alley. Situado encima de un club en el que se podía beber todo el día (un subterfugio para burlar las entonces draconianas leyes inglesas sobre la venta y consumo de alcohol), creo que le costaba unas ocho libras a la semana. Las paredes exteriores estaban cubiertas de pintadas con declaraciones de amor eterno hacia uno o todos los miembros de los Pretty Things, y dentro había un

jaleo constante. Bryan había instalado un intercomunicador y no paraba de gritar a su secretaria a través de los tabiques de su santuario. De hecho, todo el mundo gritaba, bien al teléfono o unos a otros. Distaba mucho del mundo elegante y delicado de Blackhill, que estaba engalanado con caftanes y ambientado con el aroma de aceite de pachulí.

Además de su empresa de representación de grupos, Bryan era el único agente de algunas de las salas clave de Londres. Cuando era el mánager de los Pretty Things, se percató de la ventaja añadida que supondría no sólo representarles, sino también encargarse de buscarles conciertos. Pero a veces, incluso Bryan, con toda su experiencia, podía quedarse pasmado. En una ocasión le había hecho un favor a un amigo y estuvo de acuerdo en representar a otra agencia, repartiéndose la comisión. En un club en particular se encontró con dos hermanos que eran los agentes principales de la otra agencia. Durante la reunión, uno de los hermanos se disculpó y se marchó arriba «para solucionar la exclusividad de la agencia» con el director del club. A continuación Bryan escuchó el sonido de alguien cayendo por las escaleras. El otro hermano también se disculpó, y se fue a darle algunas patadas más al cuerpo postrado del desafortunado director del club. Bryan, que prefería convencer a sus clientes con una botella de un buen Burdeos, se escabulló de manera silenciosa. Sólo más tarde supo que el apellido de los hermanos era Kray.^[17]

Andrew King también conoció la parte más sórdida del negocio, aunque sin comparación con los hermanos Kray. Parece ser que una agencia había dejado colgado al promotor (y más tarde director del sello Polydor) Robert Stigwood a la hora de resolver el problema, y tenía un socio apodado Pinky que tenía fama de cortar los dedos de los guitarristas que se echaban atrás a la hora de firmar su contrato. Cuando más cerca estuvo Andrew de ese mundo fue al ir a recoger a una agencia del Soho el dinero de un concierto ofrecido en el Royal College of Art. Andrew llegó, la puerta estaba abierta, y vio una fiesta navideña en pleno curso llena de gánsteres con sus melenudas novias, obviamente una fiesta financiada con el dinero de nuestro concierto. Dijo que había ido a recoger el dinero de Pink Floyd. «Hey, aquí hay un chaval que quiere parte de nuestro dinero...». Todo el mundo centró su atención en Andrew. Hubo una breve pausa y luego la sala entera estalló en carcajadas, y el tipo de la puerta se sacó un enorme fajo de billetes del bolsillo trasero. Cuando Andrew se apartó, la fiesta continuó.

Los dos secuaces que habían acompañado a Bryan en su visita a los estudios Sound Techniques para comprobar qué pinta teníamos eran sus ayudantes Tony Howard y Steve O'Rourke. Tony, un tipo de Hackney, empezó trabajando como chico de los recados para el *New Musical Express*, ya que su intención original había sido llegar a ser periodista musical. Trabajó brevemente como *croupier* en un club nocturno y cantando los números en un bingo, hasta que conoció a Phil May, de los Pretty Things, quien le puso en contacto con Bryan. Éste convenció a Tony para que trabajase en su agencia.

Steve O'Rourke, tras estudiar contabilidad, trabajó como vendedor para una empresa de comida para mascotas. Sus jefes acabaron por despedirle cuando descubrieron que corría con el coche de la empresa en Brands Hatch cada fin de semana y que delegaba sus rutas a otros comerciales a fin de disponer de tiempo para dirigir un club llamado El Toro, en Edgware Road. Le siguió un período de tres meses con otra agencia de contratación que le proporcionó la experiencia suficiente como para que Bryan le considerase plenamente cualificado.

Con Bryan como agente nuestro, finalmente conseguimos la cantidad de conciertos que siempre habíamos querido. Sin embargo, era un arma de doble filo, ya que los conciertos contratados supusieron una falta total de armonía entre músicos y público. Esto fue algo especialmente cierto con la cadena de salas de Top Rank, cuyo público sólo quería bailar con grupos de soul o dejarse deslumbrar por las estrellas que había visto en el «Top Of The Pops». Nosotros no sólo no teníamos nada que ver con aquello, sino que Top Rank tenía una norma de etiqueta —para alejar a los indeseables— que requería chaqueta y corbata, y nada de pelo largo o pantalones vaqueros. Esto no sólo impidió que pudiéramos ir al bar a por una bebida y relacionarnos con la gente, sino que además nuestro grupo de fans nunca llegaba más allá de la puerta de entrada.



Flyer publicitario para nuestro primer single, en marzo de 1967.

Para el público de Top Rank, ver a Pink Floyd debió haber sido una experiencia

confusa. No salimos por televisión hasta que se editó «See Emily Play», por lo que éramos unos auténticos desconocidos para casi todo el mundo allí presente. El único Top 20 que habíamos tenido, «Arnold Layne», no era en absoluto representativo de nuestro repertorio y, en cualquier caso, lo pincharon poco en la radio y no salió por televisión. Un promotor se nos acercó después de un concierto y dijo: «Qué pena, chicos, si al menos pudierais hacer algunas canciones decentes...».

Al enfrentarse con una hora de música extraña y aterradora, y una banda medio invisible y que no invitaba a dar gritos, la reacción del público oscilaba entre el desinterés y la violencia. Era la primera vez que actuábamos delante de clientes que en principio no eran seguidores del grupo, y si no hubiéramos tenido un agente que insistiera en recibir los cheques por adelantado, probablemente nunca nos hubieran pagado. Afortunadamente, había suficientes salas para seguir trabajando. En esa época no se solía volver a reservar una sala, así que seguimos adelante haciendo caso omiso de la incompreensión que nos encontramos a nuestro paso. En 1967 ni siquiera contábamos con un público estudiantil afín. Por entonces no había ningún circuito universitario, en parte debido a que había pocas universidades provinciales, y en parte porque organizar conciertos no se consideraba una actividad recreativa adecuada para los estudiantes. En consecuencia, se nos sentenció a trabajar en el circuito de clubes y salas de baile.

Un vistazo a la lista de conciertos que dimos en 1967 revela un repentino aumento desde los veinte conciertos a finales de 1966 a más de doscientos al año siguiente. Esto no incluye nuestra primera gira en Norteamérica, los viajes a Europa para hacer promoción en las televisiones o el tiempo requerido para grabar tres singles y un álbum. Como es de esperar, al final, todos estos conciertos se mezclan en un recuerdo borroso de camerinos mal iluminados y carreteras nacionales que nos llevaban a casa directos por la M1 desde Birmingham a Londres. Todos los grupos paraban en The Blue Roar, en Watford Gap, donde los pantalones de terciopelo eran más numerosos que los monos de los camioneros.

Sin embargo, algunos conciertos *fueron* memorables. Nuestra gira escocesa de 1967 fue bastante típica. Consistió sólo en cinco conciertos, y los dos primeros fueron en Elgin y Nairn en el norte de Escocia, donde nuestra invasión inglesa fue repelida con rapidez. En el *Moray, Nairn and Banff Courant* logramos compartir cartel con un concurso local de tartas de fruta, y una crítica típica de nuestro trabajo por parte del público fue: «¿Sabes que podría cantar mejor en mi váter?».

Cerca de casa, la acogida fue un poco mejor. En el California Ballroom, en Dunstable, los palcos situados encima del escenario eran un lugar ideal para que el público pudiera expresar su desaprobación derramando sus bebidas directamente sobre las cabezas de los miembros del grupo. Tal y como señaló Roger de manera filosófica más tarde: «No les debe haber disgustado tanto, al menos no nos lanzaron los vasos». Sin embargo, en el pub Feathers, en Ealing, Roger recibió un impacto en la frente de un penique de cobre de los antiguos, un proyectil nada desdeñable.

Recuerdo esto en particular porque el resto del concierto Roger se lo pasó buscando al tipo que se lo lanzó. Fue una suerte que Roger no diera con él, ya que sin duda el responsable tendría más amigos y más corpulentos que nosotros. En realidad, seguramente habríamos sufrido más insultos de no haber sido por un fan muy devoto que no paraba de mostrar de forma audible e imprudente su aprecio por nuestro talento. Esto hizo que el público encontrara a alguien más fácil con quien meterse, así que le dieron una paliza.

También hubo una actuación memorable en la Isla de Man durante la Scots Fortnight, las dos semanas de julio llamadas así en honor de todos los oriundos de Glasgow que acudían allí para disfrutar de las vacaciones. El escenario de esta sala en concreto estaba bastante por encima de la pista, por lo que impedía que incluso el celta más alto agarrase a algún músico por la pierna y lo arrastrara a una pelea. Fue muy triste que el promotor sugiriera que, según su experiencia, era mejor seguir tocando pasara lo que pasara en la pista, seguir con las luces de la sala y olvidarse del juego de luces propio. Deberíamos haber seguido su consejo. Sus advertencias no eran nada comparadas con los malos augurios que presentí cuando me senté tras la batería. No pude evitar fijarme en el charco de sangre donde se había sentado el anterior batería unos minutos antes. Parece ser que se lo había buscado y había recibido un golpe directo. Cuando empezamos a tocar, y las luces se atenuaron, el público se quedó mudo de asombro. Al principio pensamos que nuestra música y nuestro juego de luces habían captado su atención, pero un estruendo sobrecogedor pronto indicó otra cosa. De hecho, la oscuridad les había dado la oportunidad de lanzarse unos sobre otros con una furia rabiosa. Siguiendo el consejo del promotor, aunque con retraso, cumplimos con nuestro contrato ofreciendo música psicodélica como acompañamiento del sonido de los escoceses veraniegos zurrándose de lo lindo. Tal y como nuestro amigo Ron Geesin se complació en anunciar: «El siguiente baile será un combate».

Curiosamente, estas experiencias no enfriaron nuestro entusiasmo. Igual que un pelotón bajo el fuego enemigo, nuestro espíritu grupal se fortaleció por el pavor absoluto en alguno de los conciertos y el bombardeo de insultos. Como parte de alguna extraña terapia catártica, incluso llegamos a reírnos de esos conciertos al volver a casa, convenciéndonos de que el siguiente concierto sería mejor.

A menudo, nos enfrentábamos con algún problema técnico en particular en estas salas, las cuales, influidas por el programa de televisión *Saturday Night At The Palladium*, habían instalado escenarios giratorios. Pensaron que aquella era una manera sofisticada de pasar de un grupo a otro durante la noche. Pero a medida que aumentaba nuestro equipo de sonido y luces, el hecho de tener que tocar en un escenario giratorio se convirtió en un caos absoluto. Cuando los altavoces empezaron a rendir hasta el límite, las temblorosas torres de equipo cayeron en picado al suelo. En medio de este *remake* de *Los últimos días de Pompeya*, mientras los altavoces se desmoronaban a nuestro alrededor, los técnicos trabajaron con frenesí para reparar la

instalación eléctrica. La última sacudida, mientras el escenario se estremecía hasta detenerse, hizo que el grupo, que estaba en su sitio con valentía mientras ocurría todo esto, pareciera la tripulación de *Star Trek* tras un impacto directo de una nave Klingon.

Para entonces ya teníamos el aspecto de un equipo que se dedica a montar y desmontar escenarios, aunque tendíamos a quedarnos con los ayudantes descartados por otros grupos a la hora de cargar con nuestro instrumental. Una vez, de manera bastante ingenua, pensamos que cualquiera que viniera como ayudante de Cream, por ejemplo, tenía que ser increíble. Pero no se nos ocurrió pedirle ningún tipo de referencia. La razón por la que este ayudante en concreto había dejado de trabajar para Cream era su total inutilidad, incluso para acudir a un solo concierto, debido a sus resacas. Él y su cómplice sencillamente fueron de puntillas a casa del mánager, dejaron las llaves de la furgoneta en su buzón y desaparecieron en la noche. En nuestro caso, consiguió llegar a los conciertos, pero algunas discrepancias extraordinarias entre el cuentakilómetros y las facturas de la gasolina que él aseguraba haber satisfecho —que, claramente, indicaban un desvío entre Londres y Brighton que incluía un viaje a los Balcanes— supusieron que su estancia con nosotros acabara finalmente de manera abrupta.

Apenas tuvimos más éxito con otro de los ayudantes. Finalmente tuvo que irse cuando descubrimos por qué habíamos tenido innumerables problemas con nuestros altavoces WEM. Habíamos cerrado un trato para que nos patrocinara Watkins Electronic Music (el anuncio decía, «¡Wham! Es WEM»), pero ni nosotros ni Charlie Watkins podíamos entender por qué nuestros altavoces se estropeaban tanto y tan a menudo. Descubrimos que el desleal ayudante había estado substituyendo cuidadosamente los nuevos conos por los viejos, ya rotos, y luego se fue a la zona de West End a vender los nuevos altavoces en las tiendas de electrónica de la calle Lisie. No es de extrañar que tuviéramos un sonido tan especial.

Dada la impredecible calidad de los ayudantes, fue necesario que todo el mundo involucrado en Blackhill —el grupo, los mánagers y el equipo de apoyo— arrimásemos el hombro y dedicásemos más horas. Una noche, el equipo, por muy improvisado que fuera, tenía que montar el escenario para dos conciertos consecutivos por la tarde en Norfolk y luego cargar con todo hasta Londres para una actuación en el UFO a las dos de la madrugada. Al final todo el equipo se volvió más organizado, especialmente tras la llegada de Peter Wynne Willson.

Peter era un iluminador teatral experimentado. Le habían echado de la escuela Oundle por haber participado en la marcha de Aldermaston, y después hizo diversos trabajos locales, luego provinciales, y finalmente en los teatros del West End londinense. Tenía un piso en la calle Earlham, en Covent Garden, con su novia Susie Gawler-Wright (conocida como «la debutante psicodélica»), en el que acabó viviendo Syd (Susie había pasado algún tiempo en Cambridge y conocía a muchos amigos del mismo círculo).

En la época de nuestros conciertos en la iglesia All Saints, Peter había venido alguna vez a vemos. Joe Gannon era entonces el encargado de nuestra iluminación, así que cuando Peter se unió a nuestro equipo asumió las responsabilidades de mánager de las giras. Sin embargo, tenía un *handicap* en particular para este puesto: no tenía permiso de conducir. Así que Rick conducía la furgoneta mientras Peter manejaba el instrumental. Peter se encargó luego del sonido (que no era, según admitió él mismo, uno de sus puntos fuertes), antes de ocuparse (tras la marcha de Joe) de las luces, con la ayuda de Susie.

Peter heredó de Andrew King y Peter Jenner la torre de luces montada de manera apresurada que, según la mentalidad profesional de Peter, era «extremadamente chungu». Funcionó sorprendentemente bien hasta que, en un concierto en una escuela de arte en el que el extrañó cableado unía dos fases, Peter envió una subida de tensión de 440 voltios a través del equipo de iluminación y lo destruyó con una espectacular llamarada. Peter se concentró en la construcción de un sistema más avanzado basado en tres proyectores Rank Aldis de 1.000 vatios, y empezó a experimentar con diversas maneras de tratar la luz, haciéndola pasar por polarizadores y membranas estiradas hechas de látex. Los colores creados eran «espectaculares, pero muy tenues». Peter descubrió que las mejores formas polarizadas eran las que estaban hechas con condones. Esto nos lleva a una noche en la que la policía detuvo nuestra furgoneta y al equipo de ayudantes. Los agentes de la ley estaban intrigados al descubrir a un miembro de nuestro equipo, John Marsh, cortando una montaña de condones en el asiento delantero de la furgoneta. «No se preocupe por él», dijo Peter con tranquilidad. «Es un ayudante nuestro, está loco.»

Otra manera de tratar la luz era poner un espejo en un ángulo de 45 grados enfrente de una cara de una larga lente. Se hacía vibrar el espejo para dar lugar a figuras ondulantes de tipo Lissajous. Al insertar cuchillas y ruedas de colores en la compuerta y jugar con la velocidad de las ruedas se creaba lo que él describe como «gusanos de color».

En otra de sus creaciones, Peter utilizaba una película de luz presionada más allá de los límites recomendables para conseguir la máxima brillantez. Delante había montada una rueda de cristal coloreado que giraba a mucha velocidad con un motor. Este aparato estaba montado en una caja de unos 60 x 90 cm. Y colgaba encima de la banda de una gran goma que Peter había encontrado. Como no había distribuidores especializados, Peter hizo una incursión en las tiendas de excedentes del Gobierno en las calles Edgware y Tottenham Court Road para buscar equipo militar de calidad, cables y conectores —que eran especialmente resistentes y podían transportarse por todo el Reino Unido en una época anterior a las cajas especiales de transporte.

El efecto del artilugio de Peter fue espectacular. Con dos ruedas, las posibilidades no sólo eran dobles, sino cuádruples. Ajustando la velocidad de ambas ruedas se creaban colores para ser sentidos —«eran colores metálicos púrpura y plateados. Nick, con su brazo, hacía formas de arco iris en la pantalla trasera el proyector de

manera encantadora»—. Pero las temperaturas desiguales, las sacudidas y los golpes y las vueltas enloquecidas de las ruedas de colores hicieron que el cristal tuviera una alarmante tendencia a descontrolarse y hacerse añicos de manera ruidosa, enviando peligrosos fragmentos de cristal muy cerca del grupo. Teníamos que transportar un montón de cristal extra (realmente, también deberíamos haber llevado mi botiquín de primeros auxilios). Roger y yo apodamos a estas máquinas «los Daleks»^[18] en honor a su naturaleza robótica y su patente hostilidad hacia los humanoides. Ahora las luces eran una parte integral de nuestro espectáculo, y en una entrevista de la época con el *Melody Maker*, de manera solemne, dije que «el iluminador ha de ser, literalmente, alguien del grupo», aunque sin duda esto no suponía llegar al extremo de compartir derechos de autor.

En la carretera, economizábamos siempre que podíamos. Comprábamos alcohol en tiendas más baratas para evitar pagar los precios más altos de los bares. Prescindíamos de hoteles y, tras los conciertos, hacíamos largos viajes hasta casa, con lo que nos perdíamos la vida salvaje de la que aparentemente disfrutaban los demás grupos. Gracias al don que tenía la agencia de Bryan Morrison para buscarnos conciertos que requerían un constante trasiego cruzando el país, parecía que estuviéramos permanentemente en la furgoneta. Para hacerlo más emocionante, vivíamos siempre con el temor a quedarnos sin gasolina, ya que los ayudantes sólo iban a los garajes que ofrecían un mínimo de cupones cuádruples Green Shield —un sistema original para conseguir la fidelidad del cliente.

En general, siempre íbamos justos de dinero: a pesar del aumento de trabajo, aún estábamos en una espiral de deudas, ya que de manera constante íbamos renovando nuestro equipo. En teoría nos habíamos fijado un sueldo de 30 libras a la semana, pero de hecho sólo podíamos sacar 7 libras y 10 peniques, y, en consecuencia, para complementar los ingresos, los planes para hacer dinero siempre eran populares. Más tarde, en un ferry que iba al continente, John Marsh dijo que se arrastraría de un extremo del bote al otro ladrando como un perro si Roger le daba 20 libras, un trato que Roger consideró irresistible y los otros pasajeros, preocupante. John cumplió con su parte del trato y, entusiasmado por el éxito de su plan para conseguir dinero, se ofreció a lanzarse del ferry a mitad del Canal y nadar de vuelta a Inglaterra a cambio de la casa de Roger. Roger, un hombre a quien le gusta jugar, casi cayó en la tentación. Sabía que lo más probable era que John no lo consiguiera. Pero ya que esto significaba que nos habríamos quedado sin juegos de luces durante el resto del viaje, al final entró en razón.

En medio de los interminables viajes, a veces teníamos una concierto previsto en el UFO, aunque después de enero de 1967 sólo una vez al mes, más o menos. Sin embargo, dos fechas importantes durante la primavera nos ayudaron a seguir en contacto con nuestro público original. El espectáculo 14-Hour Technicolour Dream, ofrecido el 29 de abril en el Alexandra Palace, duró toda la noche y presentó a diversos artistas, entre los que estaban Alex Harvey, Soft Machine y Arthur Brown.

Lo organizaron Hoppy y el equipo de *IT* para recaudar más fondos para la revista tras una redada policial. «Un caos, pero funcionó», recuerda Andrew King. Para mucha gente, aquel espectáculo permanece en su memoria como un acontecimiento psicodélico seminal, el momento cumbre de toda esa época, con bandas y artistas tocando hasta el amanecer. Peter Jenner, por ejemplo, dice: «El “Technicolour Dream” fue el símbolo de todo. Fue el momento cumbre de la pura psicodelia amateur, la ceremonia de coronación, el último gran acontecimiento de toda esa gente. Cuando los Pink Floyd entraron en esta sala un tanto ruinoso, estaba amaneciendo, la luz entraba a raudales a través de las viejas vidrieras de colores y la gente trepaba por el andamio que había alrededor del órgano Ally Pally. Todos estaban prácticamente alucinando, aparte del grupo, aunque Syd quizá también. Un gran concierto, aunque Dios sabe cómo sonó en realidad».

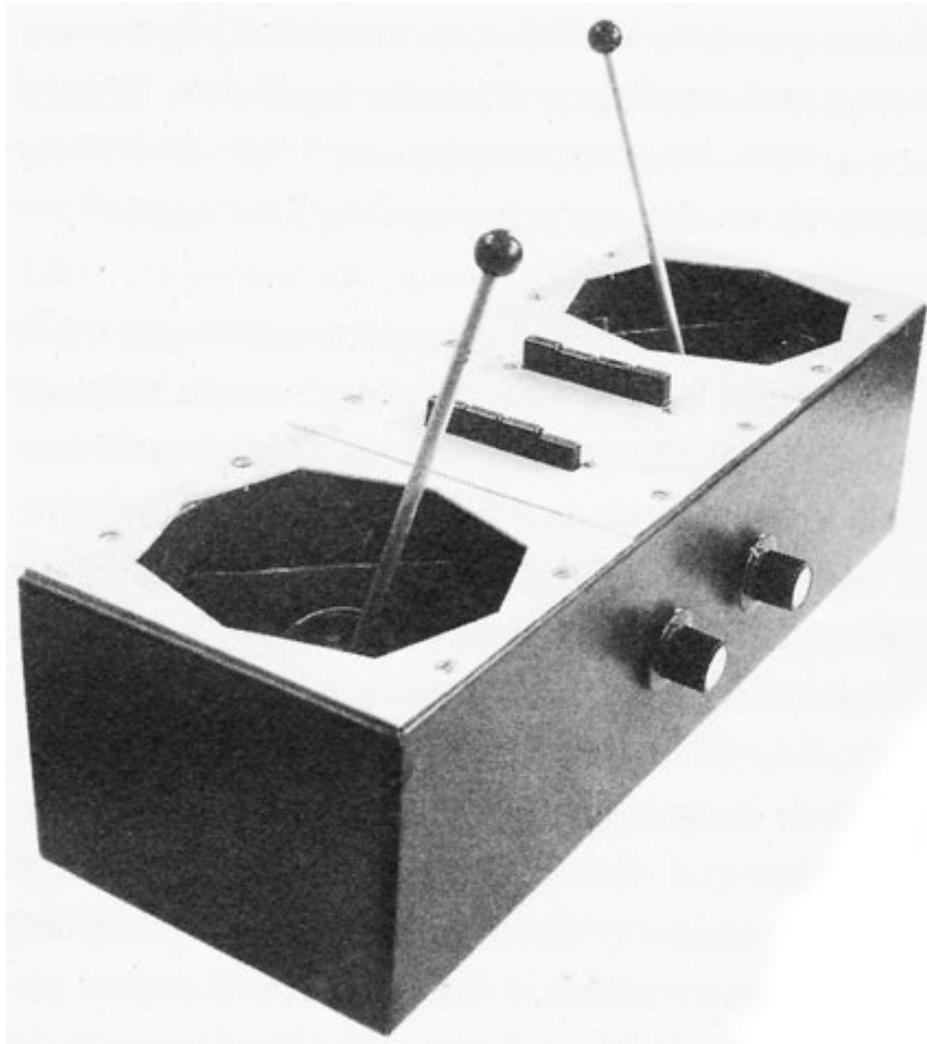
Sin embargo, otras personas pensaron que todo el asunto era demasiado comercial, el final musical del movimiento *underground* dominante, porque era el elemento más rentable (el «Technicolour Dream» realmente no fue más que un gran concierto de rock). Miles recuerda al grupo Flies, que antes se había orinado sobre el público para presentar sus credenciales proto-punk, de pie en un extremo del escenario mientras nosotros jugábamos a insultar con gritos del tipo «¡Vendidos!». Yo no recuerdo eso, pero si ellos lo hicieron tendrían alguna razón: todos en aquel espectáculo eran unos vendidos. Y nuestro público fiel del UFO, acostumbrado a disfrutar de experiencias compartidas, se vieron enfrentados con avisos de seguridad, un escenario de tres metros de alto, y teniendo que asumir el papel de bichos raros expuestos en una feria.

Desde nuestro punto de vista, el «Technicolour Dream» fue más que nada una pesadilla logística. Esa noche habíamos estado tocando en un concierto en Holanda por la tarde, acabamos el concierto, recogimos las cosas, unos sobreexcitados holandeses nos llevaron a toda velocidad para poder coger el último vuelo, y nos fuimos como locos hasta Londres para poder actuar. Debido a este itinerario, las probabilidades de disfrutar de alguna manera de una sesión de psicodelia amorosa eran remotas. Syd estaba totalmente distanciado de todo lo que ocurría. Si estaba simplemente alucinando o sufriendo por culpa de un trastorno más orgánico y neuronal, es algo de lo que aún no tengo ni idea.

En comparación, creo que el concierto que dimos en el festival «Games For May», quince días después, fue uno de los más significativos que hayamos hecho nunca, ya que contenía elementos que se convirtieron en parte de nuestras actuaciones durante los siguientes treinta años. Peter y Andrew habían preparado el acontecimiento en el Queen Elizabeth Hall en el complejo artístico del South Bank de Londres a través de Christopher Hunt, el promotor que había conseguido que tocáramos en el Commonwealth Institute. Una vez más, las credenciales de música clásica fueron muy valiosas, ya que fue una de las pocas personas que podía abrirnos las puertas de esta sala tan prestigiosa.

Aunque disponíamos de poco tiempo para prepararnos o ensayar a fin de llenar las dos horas de nuestra actuación, nos las arreglamos para concebir la velada como un acontecimiento multimedia de Pink Floyd. A diferencia de nuestros conciertos habituales, no teníamos teloneros, por lo que podíamos controlar la atmósfera y crear un ambiente en particular. El público en el Queen Elizabeth Hall estaba sentado, por lo que la idea era que, algo infrecuente en un concierto de rock, nos vieran y nos escuchasen, en vez de bailar. Buena parte de este concierto fue improvisado. Teníamos nuestro repertorio habitual de canciones, y presentamos «See Emily Play» («You'll lose your mind and play free games for May...»)^[19] pero la mayoría las escogimos como vehículos, como «Interstellar Overdrive», para poder mostrar ideas que cambiaban constantemente. Todo el mundo recuerda a Syd por su habilidad como compositor, pero seguramente también merece ser reconocido por su concepto radical de música rock improvisada.

Teníamos algunos focos extra y una máquina de pompas de jabón, así como proyectores caseros de diapositivas, que tenían que instalarse justo en mitad del patio de butacas para que las luces funcionaran correctamente. Esto requirió cierta improvisación técnica y legal, ya que por entonces las mezclas de luces y sonido se controlaban desde un lado del escenario. Esto sucedía unos cuantos años antes de que se convirtiera en algo habitual el tener una mesa de luces y sonido en mitad de la sala.



El coordinador Azimuth utilizado en el concierto «Games For May», en el Queen Elizabeth Hall, en mayo de 1967.

IT explicó que el espectáculo «estaba muy bien pensado..., un auténtico concierto de música de cámara del siglo xx. La claridad de la presentación de la sala en sí misma fue perfecta para los diversos medios de comunicación reunidos». Es una pena que no sacáramos provecho de esta acogida para así poder evitar el trabajo pesado de la interminable rutina de conciertos del año siguiente.

El coordinador Azimuth, que presentamos por primera vez en «Games For May», era un aparato que controlaba Rick, y que habíamos encargado a Bernard Speight, un ingeniero técnico de Abbey Road. Había dos canales, cada uno con una palanca de control, uno para su órgano Farfisa y el otro para los efectos de sonidos. Si una palanca estaba recta, el sonido estaba centrado, pero al moverla en diagonal el sonido se enviaba al altavoz en la esquina equivalente de la sala. Rick podía enviar los sonidos saltarines de su teclado por todo el auditorio o hacer que sonaran pasos —que salían de una grabadora Revox— que parecía que atravesaran la sala de un lado a otro. Nadie recuerda a quién se le ocurrió el nombre del aparato, pero el Oxford English Dictionary define un azimuth como «la bóveda celeste que se extiende desde el cenit hasta el horizonte, el cual corta en ángulos rectos». Creo que está bastante

bien descrito.

Se nos prohibió volver a tocar nunca más en el Queen Elizabeth Hall, no porque los sobreexcitados fans arrancaran los asientos, sino porque un miembro de nuestro equipo, vestido como el almirante de una flota, lanzaba pétalos de flores por los pasillos. Las autoridades de la sala consideraron esto un riesgo potencial para la seguridad de las personas del público que pudieran resbalar...

Éste es un típico ejemplo de la falta de respeto, y a menudo de hostilidad manifiesta, que existía entre las bandas de rock y los directores de las salas. En cuestiones de seguridad e iluminación imponían innumerables normas insignificantes, algunas justificadas, pero muchas fundamentalmente para mostrar su desaprobarción. Una norma que nos molestó en particular sobrevino cuando las salas empezaron a pedir más luces en el auditorio para los grupos de rock que para otros tipos de entretenimiento, algo que nos perjudicaba en especial, ya que el impacto de nuestro juego de luces sería mucho menos apreciado. Alguna vez llegamos a utilizar una escopeta de aire comprimido para asegurarnos de que cambiaban la iluminación de la sala a nuestro gusto. Al final la norma era que nos prohibieran tocar en todas las salas importantes y, como dice Andrew King, siempre le decías a todo el mundo que te habían prohibido tocar incluso aunque no hubiera ocurrido. Creo que, al igual que prácticamente todos los demás grupos, se nos prohibió tocar en el Albert Hall «de por vida» durante un breve período de tiempo...

«Arnold Layne» también fue prohibida en las emisoras de radio piratas Radio London y Radio Caroline, así como en la BBC, lo cual dificultó su promoción, ya que sólo había un puñado de emisoras de radio que emitieran entonces. La prohibición fue debida a vagas referencias en las letras que podían interpretarse, con mucha imaginación, como una celebración de la «perversión sexual». Por supuesto, no mucho después, a la BBC se le escapó completamente —y con una encantadora ingenuidad— cualquier referencia sexual en las letras de «Walk On The Wild Side», de Lou Reed. Ahora parece absurdo —y asombrosamente pasado de moda, dada la muy explícita naturaleza de las letras en el siglo XXI—, pero entonces aún existía una gran sensibilidad por el tema de la censura. Lord Chamberlain había ejercido el control sobre los teatros londinenses hasta 1967, e incluso aún en 1974 se esperaba que las películas que proyectábamos en nuestros conciertos en directo recibieran un permiso por parte del Consejo Británico de Censura de Películas (que incluía, de manera absurda, una exención especial para no tener que enseñar el permiso del censor en la pantalla antes de las películas, lo que habría estropeado bastante su efecto).

En cualquier caso, conseguir sonar en la radio era difícil, ya que el espacio de emisión disponible aún era muy limitado. El sindicato de músicos había negociado un trato con la BBC que limitaba a cuarenta horas a la semana la cantidad de discos que podían emitirse en la radio. Las horas restantes las ocupaban músicos de orquestas de radio que trabajaban a destajo. Esto estaba bien cuando las canciones eran en plan

crooner con un solo de trompeta, pero cuando intentaban recrear «Purple Haze» era el equivalente auditivo al ruido que haría un empapelador manco.

Al enfrentarnos con estos obstáculos, una opción para nosotros —y para cualquier otro grupo que esperase tener un éxito en el Top 20— era lograr que la canción se pusiera de moda. En una época antes de tener información electrónica de los puntos de venta, el sistema era muy simple: se sabía bastante bien qué tiendas informaban de sus devoluciones, conociéndose así las ventas de discos, y se enviaba a varias personas a las tiendas relevantes para que compraran un determinado single una y otra vez. Por lo visto, tenías que ir con mucho cuidado en la oficina de una de esas personas que orquestaban tales métodos. Si en un descuido abrías un armario podías lesionarte a causa de una cascada de discos sin estrenar. Un especialista en particular, a cambio de 100 libras, llenaba su coche deportivo con flores y bombones y pasaba por las tiendas de discos para convencer a las chicas tras el mostrador de que modificaran las cifras de ventas, lo que hacían encantadas.

«Arnold Layne», editado el mes de marzo de 1967, había llegado al número 20 en las listas inglesas. «See Emily Play» fue elegido como el siguiente single, e intentamos grabarlo en Abbey Road. Sin embargo, no pudimos reproducir el sonido de «Arnold Layne», así que regresamos a los estudios de Sound Techniques para recrear la fórmula mágica, lo que le proporcionó a Joe Boyd un cierto placer irónico.

Cuando apareció «Emily» nos habíamos beneficiado de la prohibición de «Arnold Layne». Creo que las emisoras se sentían un poco avergonzadas, y era como si su credibilidad entre la gente fuera a empeorar si no parecía que se adecuaban a los nuevos tiempos. Todas las emisoras de radio pusieron el disco y llegamos al número 17 después de dos semanas. Esta posición en el Top 20 nos permitió aparecer en el «Top Of The Pops». Esto supuso un importante peldaño más en la escalera ascendente, y conseguimos llegar a mucha más gente. El hecho de que nos viera el público de una televisión nacional afectaría de manera directa a nuestro poder de convocatoria y, por lo tanto, a nuestros ingresos como banda de directo. La etiqueta de «¡VISTO EN TV!» suponía al menos otras cien libras por noche.

Buena parte del día lo pasamos con ensayos, maquillaje, enfundándonos ropas elegantes, lavándonos y cortándonos el cabello, todo en las instalaciones bien equipadas de la BBC en Lime Grove. Lo que pronto descubrieron los miembros del equipo fue que, debido a que en los departamentos de peluquería y maquillaje no conocían a ninguna de las bandas, también podían entrar, charlar con las chicas y hacer que les lavaran el cabello, se lo cortaran y secaran. Casi nunca he visto un equipo tan exquisitamente reluciente como ése vagando por los pasillos de la BBC aquella noche.

Sin embargo, creo que la actuación en sí misma fue una especie de anticlímax. Haciendo *playback* te sientes bastante tonto en el mejor de los casos, y aquél no era uno de los mejores. Hacer *playback* siempre era algo rutinario, especialmente para un batería. Para mantener el nivel de sonido bajo tenías que evitar golpear los parches de

la batería completamente o limitarte a dar en los aros. Ambos métodos eran bastante incómodos. Años más tarde, este ejercicio inaguantable incluía el tener que usar platos y almohadillas de plástico. Además, tenías toda la adrenalina de la actuación pero sin actividad física alguna o un público de verdad que la absorbiera. Por eso, comparado con el concierto, la absoluta falta de excitación de un *playback* te dejaba de lo más hastiado. Supongo que esperaba que el mundo cambiara tras aparecer en televisión. ¿De verdad que ya éramos estrellas del pop? Me temo que no. El mundo siguió como siempre, así que nos fuimos a otra sala horrorosa donde el público aún nos odiaba, pero supongo que al menos nos odiaban tras haber sido «¡VISTOS EN TV!».

La semana siguiente, el disco subió al número 5, así que empezamos todo el proceso de nuevo. Estaba planeada una tercera aparición, pero Syd nos jorobó al negarse a hacer la actuación y dándonos un indicio de los problemas que se nos venían encima. Argumentó que «si John Lennon no necesita actuar en el “Top Of The Pops”, ¿por qué yo sí?».

No había ninguna posibilidad de que el disco llegara al número 1. Procol Harum habían sacado «A Whiter Shade of Pale» exactamente al mismo tiempo, y no parecía que fuese a bajar de ese primer puesto. Cada semana mirábamos de manera desesperada las listas de éxitos viendo que seguramente todo el mundo se había comprado un ejemplar de «Whiter Shade», pero en este caso se habían vendido tantas copias que parecía que todo el mundo hubiese comprado dos copias, quizá debido a su mala memoria. (El cantante de Procol Harum, Gary Brooker, hacía críticas de singles para el *Melody Maker*: se cargó «Emily» sin dudarlo. «Los Pink Floyd. Por el horrible sonido del órgano puedo decir que...».)

El éxito comercial nos atraía a todos excepto a Syd. Norman Smith —que por entonces era nuestro productor oficial en la EMI— recuerda que cuando hablábamos de qué canción íbamos a elegir como continuación de «Arnold Layne», y que quizá «See Emily Play» debería ser el single, Syd reaccionó como si la palabra «single» fuera algo desagradable. Aunque se sentía contento con las ideas musicales con gancho, odiaba la idea de que algo fuera «comercial».

EMI envió a Norman Smith para supervisar la grabación de «See Emily Play» en los estudios Sound Techniques y para producir las sesiones de grabación de nuestro primer álbum, *The Piper At The Gates Of Dawn*, que tenían lugar en Abbey Road y que empezaron en marzo de 1967. Tras intentar, según palabras suyas, «convertirse en un músico de jazz famoso», Norman había solicitado un trabajo en la EMI después de ver un anuncio en *The Times* en el que buscaban aprendices de ingenieros de sonido. El límite de edad eran 28 años, y Norman ya tenía treinta y pico, así que se quitó seis años y, para sorpresa suya, le llamaron para una entrevista, junto con otro centenar de aspirantes. Cuando uno de los entrevistadores le preguntó qué le parecía Cliff Richard, que entonces empezaba a destacar, Norman no fue demasiado elogioso con Cliff. Los entrevistadores estuvieron de acuerdo, algo que le sorprendió una vez

más. Y contrataron a Norman como uno de los tres aprendices nuevos.

Desde entonces, le encargaron barrer suelos, ir a por cigarrillos o hacer té, y a veces presionaba una tecla cuando se lo ordenaba un ingeniero. Entonces, un día, «vinieron estos cuatro chavales con un gracioso corte de pelo»; Los Beatles habían llegado a Abbey Road y, por pura coincidencia, a Norman le asignaron que grabara su prueba, tras la cual pensó para sus adentros, «ésta es la última vez que os vamos a ver, chicos, porque no eran demasiado buenos, por decirlo con suavidad». Los Beatles tenían otra idea, y Norman acabó grabando sus sesiones hasta el final del álbum *Rubber Soul*.

Norman siempre había aspirado a ser productor, y después de que George Martin dejara la EMI para montar los estudios AIR, le pidieron que se hiciera cargo del sello Parlophone. Como reacción a su cantidad inicial de cartas de presentación, recibió una llamada de Bryan Morrison pidiéndole que fuera a ver a una banda llamada Pink Floyd. Norman y Beecher Stevens —el cual acababa de entrar en la EMI como jefe de cazatalentos— no se conocían cara a cara y ambos intentaban abrirse camino. El hecho de que ambos quisieran ficharnos para EMI seguramente jugó a favor nuestro, ya que de manera independiente lucharon porque nos uniéramos al sello. Norman recuerda que llevó su tiempo convencer a la jerarquía sobre este grupo desconocido, y el anticipo de 5.000 libras era una cantidad tremenda en aquella época. Cuando al final aceptaron, le dijeron a Norman —seguramente en broma— que podía ficharnos, pero que su puesto estaba en peligro.

Creo que Norman vio en nosotros su oportunidad de emular a George Martin. Al igual que nosotros, estaba interesado en utilizar a fondo las instalaciones del estudio, tenía un buen carácter y era un músico competente. Y lo que era más importante para nosotros, estaba contento de poder enseñarnos en vez de proteger su puesto poniéndose místico en el proceso de producción.

Para nuestras grabaciones, Norman contaba con la ayuda de Peter Bown, un ingeniero con experiencia en la EMI y, una vez más, un hombre que llevaba años en los estudios, alguien que lo había visto todo y lo había hecho casi todo él mismo. En una de las primeras sesiones, a instancias de Peter y Andrew, repasamos nuestro repertorio a fin de elegir una canción para empezar a grabar y para impresionar a nuestros nuevos camaradas. Desgraciadamente, el día anterior, habían estado en unas sesiones hasta muy tarde. Después de media hora, Peter Bown se quedó dormido encima de la consola, y Norman recuerda que a él le pasó lo mismo poco después.



Bryan Morrison en los estudios e Abbey Road, durante las sesiones de grabación de *Piper At The Gates Of Dawn*, en la primavera de 1967.

Dada nuestra falta de experiencia en el estudio, tuvimos muchísima suerte al tener a alguien como Norman. Aún era raro que se permitiera a los músicos acercarse a la mesa de mezclas, y a veces se traía a músicos de sesión desconocidos para ahorrar tiempo en el estudio: los Beatles habían empezado a cambiar esta situación, ya que su éxito convenció a las compañías discográficas para interferir cada vez menos. Realmente, todas las bandas posteriores a los Beatles deberían estarles enormemente agradecidas por crear una actitud consistente en que la música popular estuviera hecha por los artistas, y no fabricada para ellos.

Desde nuestro primer día, Norman nos animó a involucrarnos en todo el proceso de producción. Era consciente de nuestro interés en los aspectos científicos y tecnológicos de las grabaciones cuando, en palabras suyas, «la mayoría de las bandas de la época se limitaban a subirse al carro del denominado Mersey Sound».

Por entonces, los estudios de Abbey Road (oficialmente, los estudios de EMI) eran una extraña mezcla de conservadurismo y radicalismo. La compañía también tenía un enorme departamento de ingeniería en el que construían muchas de sus propias grabadoras, mesas de mezclas y equipo externo. Las grabaciones se hacían en multipistas de cuatro pistas, que luego se mezclaban en una cinta mono o estéreo de un cuarto de pulgada. Los aprendices se encargaban de la edición utilizando tijeras pequeñas de latón, para así evitar que el magnetismo afectara al sonido. Todo el

edificio estaba pintado en un tono de color verde que me imagino debió inspirarse en las oficinas centrales de la KGB, en la plaza Lubyanka, en Moscú.

Al igual que la BBC, este tipo de organización dio lugar a una serie de buenos ingenieros. Estaban muy versados en las técnicas necesarias para grabar cualquier tipo de instrumento y conjunto musical, y les daba igual tener que grabar un día música rock y al día siguiente a Herbert von Karajan con una orquesta de ochenta músicos. Sin embargo había una estricta división entre la música clásica y el pop en los altos mandos; aunque los lanzamientos de pop costeaban las grabaciones de música clásica, el personal encargado de crearlas era considerado por los altos mandos como una categoría diferente. El presidente, Joseph Lockwood, tuvo el mérito de derrocar esa anticuada jerarquía. Poniendo las cosas en su contexto, dos años antes de que entrara en la EMI, la junta directiva había decidido que el disco de larga duración «no tenía futuro».

Una de las características de unos estudios tan bien equipados como los de Abbey Road era que, debido a que aún tenían que inventarse las máquinas de efectos electrónicos, el imperio poseía una vasta cantidad de instrumentos que estaban esparcidos por todos los estudios. Había pianos Bell, órganos Hammond, clavicordios eléctricos, timbales, gongs, triángulos, campanas y diversos instrumentos de percusión chinos listos para ser utilizados (y que pueden escucharse a lo largo de *Piper* y *A Saucerful of Secrets*, así como, creo, en numerosos discos de los Beatles). También tenían una extensa discoteca con efectos de sonidos, así como cámaras de eco con azulejos construidas especialmente y que nos iban muy bien para grabar efectos de pasos.

Aunque mi memoria me dice que la grabación de *Piper* fue bastante bien, que todo el mundo en general estaba entusiasmado y que Syd parecía estar más relajado y que reinaba un buen ambiente, Norman Smith no está de acuerdo: «Para mí no fue fácil. Siempre tuve la sensación de estar andando sobre hielo todo el tiempo, y tenía que vigilar lo que le decía exactamente a Syd. Siempre se mostraba terriblemente frágil. Por ejemplo, quizá había grabado una pista de voz y yo iba y le decía: “De acuerdo, Syd, en esencia está bien pero, ¿qué tal si bla, bla, bla?”. Nunca me respondía, simplemente decía “hmm, hmm”. Poníamos otra vez la cinta, y cantaba exactamente de la misma manera. Podríamos haber hecho cien tomas de la pista de voz y siempre habría sido igual. Había cierta tozudez en el carácter de este hombre».

Íbamos a acabar las canciones en dos o tres días en el estudio, donde las sesiones estaban firmemente controladas —bloques de tres o cuatro horas, mañana, tarde y noche, con descansos para comidas y té estrictamente programados— y luego hacíamos algunos conciertos durante el resto de la semana. La facilidad de las grabaciones se debía en parte al hecho de que estábamos grabando de manera eficaz el repertorio de nuestros conciertos; ahora, al escuchar *Piper* entiendo que ese disco me ofrece una indicación aproximada del repertorio que habíamos estado tocando en el UFO y el Roundhouse, aunque las versiones de estudio —para satisfacer la

demanda de temas de tres minutos— fueron inevitablemente más cortas, con solos contruidos de manera más concisa.

Sin embargo, algunas de las canciones más enigmáticas del álbum quizá las eliminábamos deliberadamente de nuestro repertorio cuando nos enfrentábamos a un público intimidatorio en sitios como el California Ballroom: sabe Dios qué habrían pensado del gnomo llamado Grimble Gromble. Sin embargo, encontrar canciones de repuesto no era un problema. Andrew recuerda: «Syd escribía a toda pastilla. Las canciones le salían a raudales, como ocurre a menudo; llega un momento en el que la capacidad de componer entra en erupción. Algunas personas pueden controlarlo, otras no».

«Interstellar Overdrive» es un ejemplo de un tema que, en vinilo (como apareció en su versión original), aparece recortado tal y como lo tocábamos en los conciertos. «Interstellar» era un tema central de nuestros conciertos, ya desde los tiempos de Powis Gardens. Basada en un *riff* de Syd, solíamos tocar esta pieza con diversos elementos estructurados en el mismo orden cada vez. En el álbum dura menos de diez minutos; en directo podía llegar a durar hasta veinte minutos. El truco estaba en construir estas canciones de nuevo para que funcionasen dentro de las limitaciones de lo que entonces era la duración convencional de una canción. Un problema añadido era que, de manera inevitable, en una actuación en directo había buenos y malos momentos cada vez que tocábamos la canción, en especial las partes improvisadas. Una grabación, por otro lado, ha de ser capaz de poderse escuchar repetidas veces. Las dos versiones servían a medios muy diferentes.

En las otras canciones, más estructuradas, Norman fue capaz de aportar sus habilidades en la producción, añadiendo arreglos y armonías y haciendo uso de los efectos que podían controlarse a través de la mesa de mezclas y el equipo externo. También nos ayudó al mostrarnos todas las posibilidades que tenía la colección de instrumentos y efectos de sonido de Abbey Road. Una vez nos hubimos percatado de su potencial, empezamos rápidamente a introducir todo tipo de elementos externos, desde la voz radiofónica que aparece en «Astronomy Domine» a los relojes al final de «Bike». Este flirteo con la *musique concrete* no era para nada original —George «Shadow» Morton ya había utilizado una motocicleta en la canción de las Shangri-Las «The Leader Of The Pack»—, pero era una novedad relativa en esa época, y a partir de entonces se convirtió en un elemento habitual en nuestro proceso creativo.

Debido a que Norman había trabajado con los Beatles, era de prever que en algún momento de la grabación tuviéramos una audiencia con sus eminencias. Aparte de todo lo demás, entre los dos grupos acaparábamos una gran cantidad de recursos del estudio, algo sin precedentes, por lo que casi se había convertido en nuestra residencia. Cuando nos dimos cuenta de que queríamos pasar más tiempo en el estudio, renegociamos nuestro contrato con la EMI, recortando nuestro porcentaje de un 8 % a un 5 % a cambio de mi tiempo de estudio ilimitado.

Nos hicieron pasar al Estudio 2, donde los Fab Four estaban muy ocupados

grabando «Lovely Rita». La música sonaba de maravilla e increíblemente profesional. Sin embargo, de la misma manera que sobrevivimos a lo peor de nuestros conciertos, y estando más que absolutamente destrozados, nos sentíamos entusiasmados por la experiencia. Resulta difícil explicar lo sorprendentemente confiados que llegamos a ser, teniendo en cuenta nuestra falta de experiencia y de dominio técnico. Bromeamos poco con los Beatles, si es que llegamos a hacerlo. Nos sentábamos con humildad y modestia al fondo de la sala de control mientras ellos trabajaban en la mezcla, y tras un período de tiempo prudente (y embarazoso), nos sacaban de la habitación. Siempre que los Beatles se apoderaban de Abbey Road era todo un acontecimiento, mientras su séquito los envolvía en un exótico micro-clima dentro de los confines del estudio.

Piper se editó en agosto de 1967. Peter Jenner se quedó impresionado por la contribución de Norman Smith: «Norman era fantástico. Consiguió hacer un disco fantástico, muy comercial, condensando en tres minutos lo que hacía Pink Floyd, sin destruir su extravagante musicalidad ni la peculiar naturaleza de la manera de componer de Syd». Sin embargo, Peter aún sigue sin saber lo que vendió el álbum. «Sólo me interesaban los singles, no tengo ni idea de cómo le fue al disco; una señal de mi ingenuidad.» Sin embargo, cuando apareció el disco, el movimiento *underground*, que nos había ayudado en nuestro camino, estaba empezando a tambalearse bajo los ataques violentos de la presión comercial.

La comunidad empresarial se había apuntado a la última moda de la psicodelia, y ahora cada espectáculo de música pop, baile y conciertos improvisados se anunciaban como un *freak-out*. Las ortografías alternativas eran algo a tener en cuenta en sí mismas. A mediados de abril, Peter, Andrew y nosotros nos habíamos sentido obligados a poner un anuncio paródico llamado «Freak Out-Schmeak Out»^[20] para reírnos del tema, pero parece ser que los promotores que se estaban apuntando al carro o bien se hacían los sordos o no captaron la broma, y en sus anuncios siguieron utilizando alegremente la frase *Turn up, shell out, get lost*,^[21] una variación de la frase del gurú del LSD Timothy Leary, *Turn on, tune in, drop out*.^[22] El concepto original de que todo el mundo pudiera divertirse a su manera se había ido a paseo en favor de una comodidad comercial.

Los instigadores del *underground* también estaban siendo atacados. En una severa demostración de fuerza por parte de la clase dirigente, habían llevado a juicio a *IT* con acusaciones de obscenidad. Hoppy fue a la cárcel por posesión de marihuana y lo enviaron a Wormwood Scrubs seis meses. La dureza de su sentencia provocó un clamor considerable. El público del UFO había cambiado: aunque Joe Boyd — siempre el avisado promotor— tenía a los Move y los Floyd, y ambos grupos arrastraban a un público enorme los fines de semana consecutivos de junio, el público que acudía ahora a los conciertos iba a observar el fenómeno, más que a participar.

Un cambio inesperado ocurrió cuando la prensa sensacionalista se hizo eco de la noción de una contracultura peligrosa y actuó con decisión. A principios de año

apareció una historia en *The News Of The World* sobre los asuntos sórdidos que tenían lugar en el UFO (por lo cual el club tuvo serias dificultades económicas) y mencionando de paso a los Pink Floyd como peligrosos subversivos. De repente, esto se había convertido en sexo, drogas y rock and roll. Lo que lo hizo especialmente mortificante fue que yo no había experimentado con nada de todo este material tan bueno del que hablaban. De hecho, el artículo ignoraba cualquier tema importante e informaba erróneamente de que nosotros nos habíamos descrito como «desviados sociales». La palabra «desviado» a menudo ha sido un detonante para los periodistas de los diarios sensacionalistas; en este caso en particular el reportero se había excitado demasiado al ver la frase «desviados sociales» en uno de nuestros carteles. De lo que no se había percatado es que no se trataba de una descripción sobre nosotros, sino del nombre de la banda telonera, un grupo liderado por Mick Farren. Se dieron instrucciones a los abogados y al final tuvimos una reunión. Estuvimos sujetos al clásico conflicto entre el «señor Simpático» y el «señor Desagradable», y al final llegamos de una manera sumisa al acuerdo de recibir las típicas disculpas impresas de este tamaño en la última página.

La prensa no se había enterado de la auténtica historia, es decir, de que nuestro cantante, guitarrista y compositor estaba empezando a cambiar de personalidad de manera evidente. No éramos ajenos a este hecho, pero, desde nuestro punto de vista, Syd tenía buenos y malos días, y los malos días parecían ir en aumento. Cegados por nuestro deseo de que la banda tuviera éxito, estábamos determinados a convencernos de que había pasado esta fase. Otra gente de nuestro círculo tenía una visión más clara. June Child tenía una visión práctica al respecto: «Syd tomaba muchos ácidos. Mucha gente puede tomar algún ácido, afrontarlo y seguir con su vida, pero si te tomas tres o cuatro al día, y esto lo haces cada día...».

Syd vivía en un piso en Cromwell Road, que Peter Jenner recuerda como «el piso desastroso donde Syd flipaba con los ácidos». Nunca llegamos a entrar, tan sólo recogíamos a Syd para ir a los ensayos o los conciertos, y no nos relacionábamos con los demás habitantes. Había el rumor que decía que allí nunca debías aceptar una bebida, ni siquiera un vaso de agua, a menos que te la sirvieras tú mismo, porque todo estaba adulterado con alguna droga. No era un mundo que los demás frecuentáramos. En ese momento, Roger, Rick y yo seguíamos siendo leales a la cultura estudiantil de la cerveza y alguna que otra bebida alcohólica. Éramos mucho más conscientes de los efectos del estilo de vida de Syd durante nuestras actuaciones.

En el «14 Hour Technicolour Dream», Syd se agotó tanto como el resto de nosotros, pero sus síntomas eran mucho más agudos. June Child había cuidado de él: «Al principio no podíamos encontrar a Syd, luego lo encontré en los camerinos y estaba tan... ido. Roger Waters y yo lo levantamos y lo llevamos al escenario. Tenía una guitarra blanca y se la colgamos al cuello; fue al escenario y, por supuesto, el público se puso como loco, porque lo adoraban. El grupo empezó a tocar y Syd se quedó ahí de pie. Tema la guitarra colgada y los brazos caídos».

Poco después, tuvimos que tocar en el Windsor Jazz Festival, pero nos vimos obligados a cancelar la actuación. Syd sufría de «agotamiento nervioso», eso fue lo que dijimos a la prensa musical. Cuando nos tocó el turno, hicieron salir al pobre Paul Jones. Recientemente, Paul se había ido de Manfred Mann y estaba disfrutando de una carrera en solitario con éxito cantando R&B. Se subió al escenario con el grito de: «¿Os gusta la música soul?». Y un clamor de «¡¡¡NO!!!» salió del grupo de niños floreados, con sus collares del amor y latas de cerveza. Mientras tanto, el resto de nosotros reaccionamos a estas cancelaciones con vergüenza y rabia, mientras los mánagers intentaban pensar en un plan.

Tras muchas conversaciones y poca acción, principalmente porque apenas había información disponible sobre cómo enfrentarse a los problemas de drogas, Peter concertó una cita para Syd con el eminente psiquiatra R. D. Laing. Creo que Roger llevó a Syd en coche al norte de Londres para la consulta, pero Syd se negó a ir, así que Laing no pudo hacer demasiado; pero lo que sí hizo fue un comentario provocativo: Sí..., Syd podía estar trastornado e incluso loco. Pero quizá éramos el resto de nosotros los causantes del problema, persiguiendo nuestro deseo de triunfar y obligando a Syd a que nos acompañara en nuestra ambición. Quizá, de hecho, Syd estaba rodeado de gente demente.

Roger también llamó al hermano de Syd y le dijo que estábamos extremadamente preocupados por él; vino a Londres y fue a ver a Syd, y acabó diciendo que pensaba que todo acabaría saliendo bien. Ésta era una reacción recurrente. Se hablaba mucho del estado de Syd, pero entonces pasaba por un período mejor, más centrado, y pensábamos, «genial, ha vuelto a la normalidad».

Al final se decidió que Syd se fuera a Formentera, la pequeña isla cercana a Ibiza, junto con el médico recién licenciado Sam Hutt, que iba allí de vacaciones para pensar en su propio futuro. Sam era el médico de cabecera del *underground*, comprensivo con los consumidores de drogas y los músicos: al igual que Boeing Duveen And The Beautiful Soup y, más tarde, Hank Wangford, Sam supo introducir el punto de vista de un artista. «Yo era un médico que estaba al día. El instrumental que tenía en el hospital durante el llamado Verano del Amor era diferente. En vez de bata blanca, llevaba una chaqueta larga y sin mangas de seda rosa india con adornos de color púrpura que parecían espermatozoides y con un forro de muaré y seda dorado. Y los pantalones de campana de William Morris.»



Fuera del Estudio 3 de Abbey Road; de izquierda a derecha: June Child, Rick, Syd y Peter Jenner.

Cancelamos desesperadamente los conciertos planeados para agosto y los pospusimos para un mes más tarde. Syd se fue a Formentera acompañado de su novia Lindsay Corner, Rick y Juliette, Sam Hutt, su mujer y su hijo recién nacido. Roger y Judy se quedaron en Ibiza, a la distancia de un breve trayecto en ferry. Fue un fracaso: Syd no mostró señales de mejoría y, además, tuvo extraños brotes de violencia. Una noche, cuando sobrevino una tormenta de gran aparato eléctrico, la turbulencia externa reflejaba la tormenta interna de Syd (Juliette recuerda a Syd intentando literalmente trepar por las paredes).

De vuelta a Inglaterra, seguimos planeando el futuro del grupo. Roger declaró al *Melody Maker*: «Ahora mismo estamos frustrados por el hecho de que para seguir adelante hemos de tocar en muchísimos sitios y salas que no son realmente apropiados. A todos nos gusta nuestra música. Es el único motor que nos empuja. No podemos ir a tocar a clubes y salas de baile. Queremos un nuevo ambiente y hemos pensado en la idea de tocar en la cima de una montaña». Temamos la visión de un camino por delante, pero no parecía un camino que pudiéramos seguir.

Cuando Syd regresó de su estancia en Formentera, sin haber mejorado, lo pusimos a trabajar a ciegas. Con alguna dificultad, pudimos tocar en algunos conciertos en el Reino Unido y Holanda, y fuimos a los estudios De Lane Lea para grabar las últimas canciones, ligeramente dementes, de Syd. Además de todo eso, nos preparamos apresuradamente para nuestra primera gira norteamericana. Bill Graham

nos contrató para tocar en el Fillmore de San Francisco el 26 de octubre, pero el viaje no fue sobre ruedas. Andrew King dice que ya estaba preocupado de antemano por todo lo que tuvo que ver con aquella gira. Su temor estaba bien fundado.

Cuando Andrew se avanzó para ver al agente en Nueva York y conseguir los contratos para la gira, el agente, con aire despreocupado, metió la mano en un cajón y le dio a Andrew una pistola para su uso personal durante la gira. Andrew, nada familiarizado con las armas de fuego, preguntó si era necesario. «No tienes por qué cogerla, chaval. Si no quieres usarla, la meteré otra vez en el cajón.» Ni siquiera se llegó tan lejos en el durísimo final de la gira de promoción por Inglaterra.

Andrew se dirigió luego hacia la Costa Oeste. Nuestros permisos de trabajo no habían llegado, lo que significaba que nos íbamos a perder nuestros primeros conciertos. Andrew recuerda estar sentado en las oficinas del legendario y avisado empresario Bill Graham, escuchando cómo Bill fustigaba a un desventurado ejecutivo de una compañía discográfica en nombre de Jefferson Airplane, grupo del que era mánager. Tras colgar el teléfono volvió su atención a aquel imberbe británico cuya banda no iba a poder presentarse. «Los grupos siempre se presentan para Bill Graham», rugió.

De regreso a Londres, la situación para nosotros implicaba tener que esperar cada día a ver si el papeleo se había terminado, y si podíamos o no coger el vuelo de esa noche. Nos pasamos interminables horas esperando en la embajada estadounidense en Londres por si llegaban los visados correctos. En las giras actuales hay un montón de papeleo, pero entonces había la misma burocracia o más, con el añadido de unas comunicaciones mucho más lentas y dificultosas. Había problemas con los documentos, además de tener que solventar el intercambio con el grupo americano Sam The Sham and the Pharaohs —las reglas de los sindicatos exigían un intercambio igualitario de artistas británicos y americanos.

La solución de Bill Graham fue llamar al embajador estadounidense en Londres mientras éste estaba durmiendo, con lo cual consiguió acelerar el papeleo. Para reemplazarnos, contrató a Ike y Tina Turner, que estaban tocando en la zona de Bay, siendo los primeros artistas negros que tocaban en el Fillmore. Al final, los visados llegaron y nos fuimos a tiempo para hacer nuestros conciertos en la otra sala de Bill en San Francisco, el Winterland. Los presagios no eran buenos. Una azafata nerviosa le dijo a Syd que apagase el cigarrillo antes de despegar y, ante su mirada horrorizada, él lo apagó de manera despreocupada en la moqueta del avión, en vez de en el cenicero. No es de extrañar que el servicio de PanAm en ese vuelo en particular dejase mucho que desear. Llegamos a San Francisco bien entrada la noche y absolutamente agotados. No fuimos recibidos por los gritos de nuestro club de fans americano, sino por los gritos de Bill Graham, que seguía furioso por haberle tenido esperando.

También nos reunimos con Andrew King, que seguía preocupado. Había ido al Winterland, con capacidad para unas 5.000 o 6.000 personas sentadas, vio las

dimensiones del lugar con su enorme escenario, y examinó los poderosos proyectores de 35 mm, con los que nuestro básico equipo Aldis de un kilowatio de potencia palidecería. Los juegos de luces habituales de la sala se manejaban desde unidades independientes y, comparados con el nuestro, eran de una escala muy diferente. Los suyos estaban pensados para las dimensiones del auditorio. Andrew, de manera generosa y sabia, dijo que «combinaríamos los recursos», dándose cuenta de que quien mucho abarca poco aprieta. De hecho, ya habíamos abarcado lo suficiente para varias semanas.

El día siguiente lo pasamos intentando acumular algo de equipo: sólo nos habíamos traído las guitarras, nada más. Había supuesto que allí tendrían una batería. Todas las promesas de echarnos una mano se habían evaporado de manera misteriosa. La compañía discográfica no nos ayudó en nada. Al final encontramos un teclado para Rick y montamos una batería. La marca Premier era inglesa y trabajaba a través de una red de agentes afiliados en Estados Unidos. El distribuidor local seguramente se estremeció cuando le pidieron que sacara todo su arsenal para una banda británica prácticamente desconocida que representaba a Premier, teniendo en cuenta que su cliente más conocido, Keith Moon, era famoso por sus tendencias destructivas a la hora de tocar la batería. En consecuencia, sospecho que el distribuidor me dio todas las piezas de la batería, platos y accesorios desparejados que tenía tirados en la parte trasera del almacén —cada pieza de la batería era de un color diferente.

Al final nos fuimos al Winterland, y tuvimos la primera sorpresa agradable de la gira. La organización de la sala era muy profesional y los demás músicos del cartel acogieron de manera entusiasta lo que nosotros tocábamos, sin mostrar esa actitud competitiva en plan «que salgan todos del escenario» a la que estábamos acostumbrados en el Reino Unido. Sin embargo, aunque nos anunciaban como «Los Reyes de La Luz de Inglaterra», el juego de luces era, en palabras de Andrew, «risible»; a lo que añadió: «Me sentí como el culo, para ser honestos».

Eramos teloneros de Big Brother & The Holding Company (la primera y excelente banda de Janis Joplin) y Richie Havens durante un fin de semana, y de H. P. Lovecraft el fin de semana siguiente. Janis llevaba el legendario abrigo de pieles de la empresa Southern Comfort en reconocimiento por los servicios prestados. No estoy seguro de si eso fue por su nivel de consumo personal o por llevar una botella de Southern Comfort en el escenario, lo que supondría uno de los primeros ejemplos de patrocinio a cambio de mostrar el producto. Roger se había traído su propia botella, y le ofreció a Janis un trago. Al final del concierto le devolvió la botella, vacía.

El público era más parecido al de nuestro UFO que al del Top Rank. California y, en particular, San Francisco eran el centro exacto del ideal hippy. Desgraciadamente no tuvimos mucho tiempo para relajarnos; padecimos de jet-lag al llegar, hicimos una serie de conciertos caóticos de una tirada, teníamos poco presupuesto y estábamos agobiados. Y para colmo, la idea de Syd de cara a este concierto importante fue desafinar la guitarra durante «Interstellar Overdrive» hasta que las cuerdas se

cayeron.

Sin embargo, no todo estaba perdido, y en algunos conciertos, como en el Cheetah Club, en Venice (Los Angeles), tuvimos más éxito. Mientras que en los grandes auditorios no éramos el grupo principal —y los demás artistas del cartel estaban muy unidos, habían ensayado bien y utilizaban su propio equipo—, en un club, como artistas principales, lucíamos nuestro juego de luces y podíamos controlar todo el ambiente, igual que hacíamos en el UFO.

El concierto en el Cheetah Club fue la ocasión en la que Syd decidió que su cabello con la permanente estaba demasiado rizado y tenía que alisárselo antes de salir a tocar. Envió a alguien a por un tubo de gel para el cabello, que luego se aplicó en grandes cantidades para solucionar el problema. Calzado con un extraordinario par de botas verdes atadas con cordones elásticos, pisó el escenario y una vez más desafinó su guitarra a lo largo de la primera canción. En un ataque de ira, Roger se hizo un corte en una mano al golpear con furia su bajo. Le habían dejado un bajo Vox con forma de pera al que le faltaba la protección de las cuerdas, por lo que siguió lastimándose la mano al tocar en esa parte del instrumento. Al final del concierto hizo añicos el bajo. Su propietario, que parecía estar muy contento, recogió los trozos en una bolsa tranquilamente. A pesar de esto, fue un gran concierto. El público nos adoraba, igual que el atípico grupo telonero, Lothar And The Hand People. Por lo visto, no había nadie que se llamara Lothar, de hecho era el nombre del *theremin* del grupo, un invento ruso que producía sonidos como en la serie *Dr. Who* cuando las manos ondulaban delante de su antena, un instrumento electrónico que había usado Brian Wilson en «Good Vibrations». Además, el grupo también tenía algunas chicas nubiles muy jóvenes. Creo recordar que no tenían ningún instrumento, simplemente se retorcían con el ambiente que producía la música, de una manera bastante vanguardista.

Parte de la promoción del grupo se hizo en televisión. Años antes de la MTV, el procedimiento era que un grupo apareciera en uno de esos programas de famosos tan habituales entonces. El presentador, que solía ser un cantante popular de cierta edad preocupado en prolongar su carrera, cantaba un par de canciones y luego hacía pasar a algunos invitados para charlar, con interludios musicales con grupos como el nuestro. Teniendo en cuenta que Syd se estaba acercando a un estado catatónico, podría pensarse que así no llegaríamos a tener éxito, y es cierto. Syd se comportaba de manera difícil, con ganas de fastidiar. Tras hacer un *playback* de manera perfecta para el ensayo, Syd se quedó allí de pie, indiferente, en el momento de hacer la toma, mientras el director vanamente decía, «muy bien, ésta es la toma». Así que, mientras Roger y Rick se veían obligados a hacerse cargo de las voces, Syd dejaba vagar su mirada perdida y triste en el vacío. Tras hacer *playback* con «Emily», muertos de vergüenza, nos fuimos a charlar un poco con el presentador. Cuando otros invitados tenían acceso al micrófono, utilizaban implacablemente la oportunidad de chupar cámara, soltando historias, chistes o comentarios inanes.

En otro concierto, presentado por Pat Boone, mantuvo amablemente a los demás invitados a raya para poder disfrutar de una charla con nosotros. A pesar de algunas filigranas desesperadas por parte del resto de la banda, acabó escogiendo al ya muy inestable Syd para hablar con él. Todos aguantamos la respiración mientras le preguntaba qué le gustaba. Temblamos mientras nuestras mentes se llenaban de respuestas inapropiadas e interminables. «América», dijo Syd de manera brillante. Pat sonrió, el público gritó de alegría y al resto de nosotros nos caían gotas de sudor mientras nos lo llevábamos.

Lejos de los estudios de televisión, Syd estaba un poco mejor. Al salir de una reunión con Capitol Records, nos quedamos de pie en la esquina de la calle Hollywood con Vine. «Es agradable estar aquí en Las Vegas», dijo Syd. Más tarde, en el Hollywood Hawaiian, un típico motel de Los Angeles con cactus iluminados y decoración estridente, Roger se encontró a Syd dormido en una silla con un cigarrillo quemándole sus dedos.

Con aquello ya tuvimos suficiente. Andrew habló por teléfono con Peter en Londres y le dijo: «Sácanos de aquí». Cumplimos con nuestros compromisos en la Costa Oeste, pero cancelamos la gira en la Costa Este, y volamos directamente a un concierto en Holanda. Si hacía falta una prueba de que no queríamos reconocer el estado mental de Syd, era ésta. Aún no sé por qué pensamos que sería de ayuda hacer un vuelo transatlántico seguido inmediatamente de más conciertos.

De vuelta a Inglaterra, Bryan Morrison había negociado la posibilidad de poder acompañar a Jimi Hendrix de gira. Era una gran oportunidad de ver actuar a Jimi Hendrix y de hecho pasamos tiempo con algunos músicos que admirábamos. Por fin veíamos que teníamos algo en común con otras bandas, especialmente los Nice, que parecían tener inclinaciones musicales similares, pero con una destreza técnica asombrosa, y en el caso de su teclista Keith Emerson, más tarde la «E» de ELP (Emerson, Lake & Palmer), un auténtico virtuosismo.

Esta gira conjunta se hizo siguiendo una agenda muy apretada, siendo el principal objetivo, por lo que respecta al promotor, asegurarse de que los fans de Jimi recibían mucho a cambio del dinero pagado y que, pasara lo que pasara, su actuación siempre sería a su hora prevista. Para comprobar que no nos pasábamos de nuestros ocho minutos, había alguien con un cronómetro entre bastidores.

Andrew recuerda que si nos pasábamos aunque fueran treinta segundos habría un aviso severo, y si ocurría de nuevo nos quedaríamos fuera de la gira. Así que nuestros temas más largos, como «Interstellar Overdrive», tuvieron que ser extremadamente recortados. Peter Wynne Willson recuerda que cuando, durante esa gira conjunta, las luces de la sala estaban encendidas, nuestras luces resultaban prácticamente redundantes. Intentó convencer a los mánagers de que exigieran que se incluyeran una cláusula en cualquier contrato para que las luces de la sala estuvieran apagadas y también para que hubiera una pantalla y un lugar para mostrar las proyecciones, pero eso no iba a ocurrir durante al menos unos años.

Syd seguía siendo una bomba de relojería (y una bomba alucinante). En una ocasión incluso no se presentó en la sala. Nos dimos cuenta desde el principio de que no iba a aparecer y conseguimos que Dave O'List, de los Nice, tocara con nosotros. Iluminamos poco a Dave y tocamos «Interstellar Overdrive». Estoy convencido de que como actuación fue perfectamente aceptable, y no creo que mucha gente se diese cuenta de la sustitución.

La gira fue realmente nuestra primera exposición al mundo del rock'n'roll tal y como siempre lo habíamos imaginado. Se trataba de estrellas del pop con pantalones ajustados y una moral dudosa junto con chicas con vestidos ajustados chillando y exhibiendo una moral aún más dudosa. Ésta fue una de las raras ocasiones —no sabría decir hasta qué punto raras— en que nos persiguieron unas chicas sobreexcitadas por la calle. Desde entonces, siento una gran comprensión por la grave situación de los zorros, ya que el estruendo de los cascos de los caballos (en este caso, los zapatos de las chicas) en estampida detrás de ti es absolutamente espantoso. En este recinto deportivo en particular —quizá más equilibrado de lo habitual—, los papeles del cazador y la presa no estaban siempre claros, ya que varios músicos y sus séquitos en esta gira conjunta también estaban en plena época de celo con sus rugidos... Las chicas, seguramente, acababan de salir del colegio, pero podías verlas en los vestíbulos de los hoteles con una pinta absolutamente estupenda mientras miraban a quién iban a atrapar a continuación.

Había un autocar de gira al que subía todo el mundo, como si se tratara de una alocada salida escolar con todos los músicos a bordo, excepto los que eran cabeza de cartel. Nuestros medios de transporte recientes se habían vuelto imprevisibles. Unos meses antes habíamos pensado en comprar un Bentley guiados por la errónea idea de que sería un transporte práctico y que, por si fuera poco, potenciaría nuestra imagen. Así que otro vendedor de coches acabó triunfando y nosotros experimentamos una conducción bastante excitante, ya que realmente ningún garaje consiguió que los frenos funcionaran como es debido. Roger aún sueña con este vehículo en concreto, y recuerda claramente salir de un concierto en particular y verse forzado a sortear una glorieta pasando directamente por encima. También le habíamos alquilado un coche a Godfrey Davis, cuyo recibo había firmado Andrew King, ya que no alquilaban coches a los músicos. Después de devolver el coche avergonzados con semanas de retraso, con 27.200 kilómetros en el cuentakilómetros y la parte trasera llena de porquería hasta las rodillas, por lo visto, la empresa de alquiler cambió sus reglas para que ni siquiera la firma del director de una empresa fuera suficiente garantía si ésta tenía algo que ver con el negocio de la música.



La gira de Hendrix, en diciembre de 1967, Jimi Hendrix, junto a Pink Floyd, Mitch Mitchell y Noel Redding, del Jimi Hendrix Experience, y diversos miembros de Amen Corner, Move, Eire Apparent y Outer Limits.

Para coincidir con la gira de Hendrix, sacamos un single llamado «Apples And Oranges», otro intento de conseguir un gran éxito. Era otra de las composiciones enigmáticas de Syd, y podría haber sido una gran canción para un álbum, pero seguramente no encajaba bien para el objetivo de un single. Sin embargo, bajo presión, intentamos convertirla en un éxito, con la ayuda de Norman Smith, añadiendo efectos superpuestos de coros y ecos. No recuerdo que la tocásemos mucho en directo, si es que llegamos a hacerlo. Es posible que tuviéramos cierta presión por parte de Estados Unidos para editarlo a fin de que coincidiera con nuestra gira, pero no tuvimos tiempo para hacer allí una auténtica promoción. Éste era un ejemplo de la confianza que teníamos en los consejos que nos daban, y aprendimos que, a veces, si no siempre, era mejor guiamos por nuestros instintos y tomar nuestras propias decisiones.

La gira acabó y dimos un concierto en el Olympia en diciembre de 1967, en un espectáculo titulado «Christmas On Earth Continued». Syd estaba fuera de sí una vez

más, y el resto de nosotros llegamos finalmente al límite de tensión tolerable. Había llegado la hora de asumir la realidad. Habíamos intentado ignorar los problemas y deseábamos que se evaporaran, pero incluso nuestras ansias de triunfar no podían seguir ocultando el hecho de que no podíamos seguir con Syd en este estado, aparte de que ya no era divertido —y sin duda tampoco lo era para Syd—. No queríamos perder a Syd. Era nuestro compositor, cantante, guitarrista y —aunque quizá el lector no sepa cómo llegó a tratarnos— era nuestro amigo.

Nuestra idea inicial era hacer lo que habían hecho los Beach Boys. Fue una solución sugerida por las historias que habíamos oído sobre Brian Wilson: por lo visto era incapaz de actuar en directo, pero de hecho era un compositor que trabajaba desde casa. Pensamos que podíamos ampliar el grupo con un guitarrista adicional para que Syd no se sintiera presionado. Se mencionó el nombre de Jeff Beck, lo cual habría sido un interesante (y espectacular) experimento. No creo que ninguno de nosotros hubiésemos tenido el valor de hacer la llamada telefónica entonces. Finalmente, Roger lo hizo, veinticinco años más tarde.

Pero conocíamos a alguien a quien podíamos llamar: el viejo amigo de Roger y Syd de Cambridge, David Gilmour.

cuatro:

La suma de las partes

A **David Gilmour le hicimos nuestra** primera propuesta discreta después de verle entre el público en el concierto que dimos en el Royal College of Art a finales de 1967. Además del Albert Hall, el Royal College of Art era entonces lo más parecido que teníamos a una sala donde poder sentirnos como en casa, tras la desaparición del UFO. Teníamos amigos en varios departamentos de la facultad, lo que llevó a una cierta polinización cruzada entre el diseño de carteles, carpetas de discos, fotografía y música, así como al uso regular de las instalaciones del Royal College of Art, para actividades extracurriculares.

David no era un estudiante, y yo supuse que él estaba allí para averiguar cómo éramos nosotros. Durante un descanso, me acerqué a David y murmuré algo sobre la posibilidad de que se uniera a nosotros como guitarrista adicional. Esto no era un reclutamiento unilateral por mi parte, sólo fue la primera oportunidad que tuvo cualquiera de nosotros de abordar el tema con él. Sin duda, supongo, David estaba interesado fundamentalmente porque aunque nos consideraba —de manera acertada— un grupo con menos experiencia que su anterior banda, Jokers Wild, nosotros habíamos adquirido todo aquello que ellos nunca pudieron conseguir: un agente, un contrato discográfico y un par de éxitos.

Jokers Wild había sido uno de los grupos con mejor reputación en la zona de Cambridge. Se les consideraba unos músicos expertos. Willie Wilson, que reemplazó al batería original Clive Welham, reapareció con Tim Renwick con los grupos Sutherland Brothers y Quiver, y más tarde formaron parte de la banda que tocaba de incógnito durante nuestros conciertos de *The Wall*.

Ahora no puedo recordar la primera vez que conocí a David. Sin duda, habíamos tocado en las mismas salas, al igual que en la fiesta de Libby January y de su hermana, y ya nos habíamos encontrado en algunas reuniones sociales, de ahí que pudiera localizarlo entre el público en el Royal College of Art.



David Gilmour con Jokers Wild; desde la izq.: «Sunhine», Geoff Whittaker, David, Johnny Gordon, Clive Wellman y Tony Sainty.

Como oriundo de Cambridge —sus primeros encuentros musicales con Syd habían sido en la Cambridge Tech—, David había encontrado mucho trabajo para Jokers Wild, ya fuese localmente, tocando para pilotos estadounidenses (que parecían estar allí esperando la Tercera Guerra Mundial) o en alguna incursión ocasional en Londres. Sin embargo, David se aventuró a ir un poco más lejos, y marchó de vacaciones con Syd y algunos amigos al sur de Francia, donde tocaron en la calle en agosto de 1965.

Decidió regresar al continente con Jokers Wild, y aguantaron un año más o menos, también durante el Verano del Amor, rebautizándose de manera pragmática como los Flowers. Al final, la banda se disolvió, y cuando le vi en el Royal College of Art, David iba un poco perdido, conduciendo una furgoneta para los diseñadores Ossie Clarke y Alice Pollock, que tenían la boutique Quorum, en Chelsea.

Hablamos con él de manera formal justo antes de las Navidades de 1967 (Copenhage), cuando le propusimos que se uniera a nosotros como quinto miembro de Pink Floyd. Habíamos hablado con Syd para convencerle de que era una buena idea que David se uniera al grupo. Repasamos los requisitos en una reunión de grupo sumamente razonable, pero le tuvimos que dejar bien claro a Syd que la discrepancia

no era una opción. David aceptó nuestra oferta, y le prometimos un sueldo de treinta libras a la semana, omitiendo decirle que la auténtica paga que se llevaba a casa era una cuarta parte de eso. Steve O'Rourke, que para entonces se había convertido en nuestro contacto principal con la agencia de Bryan Morrison, nos dejó una habitación de su casa, que estaba provista con una grabadora Revox y algunos bocadillos, donde David llegó a dominar todo nuestro repertorio en cuestión de días.

Un problema mucho más difícil para David fue encontrar su sitio dentro del grupo. Oficialmente era el segundo guitarrista y el cantante adicional. Pero Syd veía a David como un intruso, mientras que el resto de la banda lo veíamos como el sustituto potencial de Syd. Sin embargo, evitamos una vez más decirle esto a David, contentos de esconderle la dura verdad. Con estas indicaciones tan poco claras, David tuvo que dar lo mejor de sí en una situación embarazosa.

A partir de entonces los acontecimientos se sucedieron con rapidez. Teníamos un puñado de conciertos a principios de 1968 en los que intentamos tocar como un quinteto. Sólo podemos suponer lo que Syd experimentó en esos conciertos: probablemente estaba completamente confuso y enfadado por si su influencia iba menguando de manera creciente. En el escenario, mostraba el mínimo esfuerzo en su actuación, parecía que iba con el piloto automático. Esta falta de colaboración seguramente era su rechazo a formar parte de toda la farsa. Al aislarse más y más, nos convencimos de que estábamos tomando la decisión acertada.

El ejemplo más claro de la actitud de Syd fue un ensayo en el auditorio de una escuela en el oeste de Londres, donde Syd se pasó un par de horas enseñándonos una nueva canción que había titulado «Have You Got It Yet?». Constantemente cambiaba los arreglos, así que cada vez que tocábamos la canción, el estribillo que decía «No, no, no» salía mal... Era una prueba fehaciente de toda su rabia y frustración.

Las cosas llegaron a su fin en febrero, el día en que debíamos tocar en un concierto en Southampton. En el coche, de camino para ir a buscar a Syd, alguien dijo, «¿Recogemos a Syd?», y la respuesta fue «No, joder, no vale la pena». Relatarlo de una manera tan directa suena como si no tuviéramos corazón y fuéramos realmente crueles: es cierto. La decisión fue completamente cruel, igual que nosotros. Actuamos con estrechez de miras, aunque pensé que Syd se comportaba simplemente con mala intención y yo me sentía tan exasperado con él que sólo podía ver el impacto que estaba teniendo a corto plazo en nuestro deseo de ser una banda de éxito.

Teniendo en cuenta que nunca habíamos ensayado juntos como cuarteto, la actuación fue musicalmente bien, con David encargándose de todas las partes vocales y de guitarra. Era un indicio de lo poco que Syd había contribuido en los últimos conciertos, pero incluso así, resulta asombroso lo alegremente seguros que debimos estar para dar este paso. Y lo que es más importante, el público no pidió que le devolvieran el dinero: estaba claro que la ausencia de Syd no era un serio inconveniente. Sencillamente, no volvimos a recogerle más.

Aunque nos habíamos olvidado convenientemente de informar a los mánagers de

los cambios de personal y las nuevas trayectorias, Peter y Andrew —y Syd, naturalmente— se dieron cuenta rápidamente de lo que estaba pasando. La cuestión tenía que resolverse. Debido a que lo que teníamos entonces era una asociación a seis bandas, Roger, Rick y yo ni siquiera teníamos mayoría para reclamar el nombre del grupo, y teniendo en cuenta la importancia de Syd como el principal compositor, su reivindicación seguramente sería más poderosa.

Sorprendentemente, eso nunca ocurrió. Del mismo modo que la asociación se había constituido con un acuerdo fundamentalmente equitativo, desmontar ese acuerdo se hizo de una manera civilizada. Tuvimos una reunión con todo el mundo, incluso Syd, en casa de Peter a principios de marzo. Peter dice: «Luchamos por mantener a Syd en el grupo. Realmente no conocía a David, aunque sabía que era un guitarrista con talento y que sabía copiar muy bien. Podía tocar las partes de guitarra de Syd mejor que Syd». Sin embargo, Peter y Andrew reconocieron, y sólo tras un breve estallido de recriminaciones, que la asociación se había disuelto. La sugerencia de Syd para resolver los problemas, por cierto, era añadir a dos chicas saxofonistas al grupo.

Acordamos que Blackhill tenía el derecho a perpetuidad con respecto a todas nuestras actividades del pasado. Los tres seguimos como Pink Floyd y Syd dejó el grupo. Peter y Andrew, evidentemente, consideraban que Syd era el motor creativo de la banda, un punto de vista razonable si tenemos en cuenta las canciones grabadas hasta entonces. Por consiguiente, decidieron representarle a él en vez de a nosotros. «Peter y yo nos merecimos perder a Pink Floyd», dice Andrew. «No habíamos hecho un buen trabajo, especialmente en Estados Unidos. No habíamos sido suficientemente agresivos con las compañías discográficas.» Andrew piensa que ninguno de nosotros —David aparte— salió airoso de esta etapa. Y señala que la decisión de separarse del resto fue sin duda un golpe para Syd, ya que nunca nos había considerado a los demás como su banda de acompañamiento (algo que otras personas quizá sí pensaron): «Estaba consagrado a la banda».

«Fue una separación natural de las partes», dice Peter. «Queríamos que Blackhill creciera, así que no podíamos tener a Pink Floyd como socios si nos concentrábamos en otros artistas. Pink Floyd nos pidieron si podíamos encargarnos de ellos sin Syd. Y tanto Andrew como yo seguramente nos hemos remontado siempre a los tiempos de Syd.» Su punto de vista era que si Syd permanecía alejado de las presiones que suponía estar en la banda y se le daba más tiempo y espacio, se habría vuelto más estable. Peter dice: «Ojalá supiera lo que ocurrió. Ojalá no hubiera dejado que eso sucediera. Todos queríamos ayudar, todos lo intentamos pero no pudimos dar con una solución. Si Syd se siente infeliz por lo que ocurrió, yo me siento mal por la parte que me toca. Si Syd no se siente infeliz, entonces es que logró un cierto estado de paz interior y tranquilidad. Me encantaría saber la respuesta».

Tras la ruptura de nuestra asociación con Blackhill, y sin los obligatorios mánagers, parecía lógico pedirle a Bryan Morrison que nos representara. Fuimos a

verle, y él estuvo de acuerdo en proporcionarnos los servicios de Steve O'Rourke para representarnos. Bryan seguiría desarrollando su imperio editorial, mientras que Tony Howard se encargaría de buscarnos conciertos. Steve acabaría siendo nuestro mánager el resto de su vida.

Tanto Andrew como Peter creen que Bryan y Steve fueron capaces de ver las posibilidades de sacar provecho de la situación que habíamos creado juntos. Bryan recuerda haberle dado un sermón a Steve sobre los beneficios de seguir con nosotros en vez de intentar descubrir nuevos talentos. Andrew recuerda estar sentado con Steve en el Speakeasy Club (el influyente club del negocio musical en la calle Upper Regent) mucho antes de la separación, y Steve asegura que le dijo: «¿Te das cuenta de lo importantes e influyentes que serán Pink Floyd para millones de chavales?». Y también añade que Steve siempre asumió muy en serio el trabajo de representarnos. Nunca fue frívolo al respecto, como sí podía serlo Bryan a veces.

Steve tenía irnos orígenes muy diferentes a los del grupo. Su padre, Tommy, era pescador en las islas Arán, cerca de la costa oeste de Irlanda; cuando el gran documentalista norteamericano Robert Flaherty rodó su filme *Hombres de Arán* (*Man of Aran*) sobre la vida en las islas hacia 1934, el padre de Steve fue uno de los protagonistas. Luego convencieron a Tommy para que fuera a Inglaterra a buscar fortuna en el mundo del cine, y aunque el estallido de la guerra y el servicio militar obligatorio acabaron con sus posibilidades de conseguir la gloria en la pantalla, se instaló en Londres, donde nació Steve.

Con su experiencia previa en ventas y el perfeccionamiento de las técnicas en la escuela de señoritas de Bryan Morrison, Steve aportó un lado más duro a nuestra gestión. Emanaba confianza, era un negociador severo y, vestido con su traje azul oscuro, tenía todo el aspecto de alguien que domina los negocios. Ése siguió siendo su estilo preferido de gestión, sólo que los trajes se multiplicaron. Nos contó que, como vendedor de comida para mascotas, había llegado a sacar una muestra del producto, meter una cuchara y comérselo. Vimos este compromiso con sus clientes algo admirable, pero también muy alarmante, y Steve seguramente se arrepintió de habernos dado tantos detalles sobre sus técnicas de venta, ya que Roger fue propenso a sacar el tema en años venideros.

Una vez se arreglaron los detalles finales, a principios de abril se hizo un anuncio formal sobre la marcha de Syd y la entrada de David. Aún me sorprende que cualquier tipo de turbación que deberíamos haber sentido al perder a nuestro principal motor creativo fuese eclipsado por una sensación de alivio.

Fortuitamente, pudimos evitar que Syd se convirtiera en una figura dominante, a pesar de su aspecto y su presencia escénica. En nuestras fotos de promoción oficiales siempre salía la banda al completo, no sólo Syd, lo cual seguramente ayudó. También puede ser que la fuerza de un grupo sin un líder claro haga que todos los miembros aporten más (era una época en la que Fulano de Tal y Los Que Sean habían sido desbancados por Los Que Sean).

Pudo haber sido un momento difícil para nosotros, ya que éramos un grupo sin un single en las listas durante casi un año, y es que, tras «Arnold Layne» y «See Emily Play», los supuestos singles posteriores no llegaron a ser más que promesas. Siendo honestos, se nos tendría que haber obligado a empezar de nuevo, pero de alguna manera nos habíamos aferrado a nuestro escalón particular dentro de la industria musical. Estábamos a punto de entrar en un período que recuerdo como especialmente feliz. Una vez más estábamos comprometidos con los mismos objetivos e ideas musicales, y tocamos juntos de una manera más estructurada. Había vuelto ese sentimiento de ser una banda al completo.

Sin duda alguna, David tenía la tarea más difícil. Tenía el trabajo nada envidiable de seguir emulando a Syd. Por supuesto, podía añadir su propia manera de tocar a cualquier actuación en directo, pero nuestras grabaciones recientes contemplan un montón de partes de Syd que requerirían un año más o menos para poderse cambiar. Por encima de todo, le pedíamos a David que imitara la manera de cantar de Syd en todo tipo de programas de televisión europeos. Viendo en retrospectiva algunos de esos primeros conciertos, me doy cuenta de que, seguramente, David soportó bien la situación debido a que, aunque nosotros habíamos tocado en los discos, a él se le daba mucho mejor acordarse de las partes y recrearlas.

David aportó una energía nueva al grupo. Ya era un guitarrista capaz —aunque nunca, que yo sepa, «un acordeonista capaz»— y, cuando cantaba, su voz sonaba fuerte y con personalidad. Estaba tan interesado como el resto de nosotros en experimentar con nuevos efectos y sonidos, pero además de su inventiva aportó un enfoque mucho más estructurado, teniendo la paciencia de desarrollar una idea musical en todo su potencial. También era apuesto, y había logrado saltarse la fase en la que hacerse la permanente se consideraba lo último en cuanto a moda. Mientras tanto, Rick aportaba texturas y melodía, y Roger empuje, disciplina y previsión. Como los baterías son un mundo aparte, afortunadamente nunca tuve que justificar mi existencia de la misma manera.

Aunque al principio se había sentido incómodo con el quinteto, a David sin duda nunca se le consideró «el chico nuevo». Las personas que suelen ser guitarras solistas y cantantes rara vez son tímidas y retraídas. Norman Smith recuerda que en la primera reunión con David como parte de la banda, pensó: «Este tío se va a apoderar del grupo». (Norman obviamente no se había percatado del bajista bastante alto que estaba al fondo.)

Si a David le faltaba algo, era una herencia para pagar nuestras deudas, que para entonces sumaban una cantidad sustancial de unas 17.000 libras. Uno de los efectos secundarios de nuestro contrato con Blackhill al adquirir los derechos del nombre de Pink Floyd era que teníamos que asumir la responsabilidad de los préstamos para comprar a plazos la furgoneta, nuestro equipo de luces y el sistema de sonido.

De hecho, antes de que David llegara, Syd había sido el director musical porque era el principal compositor. Norman Smith recuerda que estuvo muy preocupado

cuando se enteró de la noticia sobre Syd, ya que no sabía que los demás escribiéramos canciones. Sin embargo, Roger y Rick empezaron a componer material nuevo, y Roger en particular —que había compuesto «Take Up Thy Stethoscope And Walk» para *Piper*— abordó la tarea con decisión, pero fue un proceso lento, y en el futuro inmediato tocaríamos fundamentalmente el mismo repertorio que habíamos hecho con Syd en el grupo.

Gradualmente empezamos a desarrollar una nueva colección de temas inicialmente improvisados, y luego más estructurados. «Careful With That Axe, Eugene» es un buen ejemplo. En su versión original, era la cara B instrumental de «Point Me At The Sky», que se había construido y grabado en una única sesión de tres horas en Abbey Road y duraba unos dos minutos y medio. Con el tiempo se fue convirtiendo en una larga pieza de hasta diez minutos, con una forma dinámica más compleja. Esa complejidad quizá sólo consistía en «suave, fuerte, suave, fuerte otra vez», pero en una época en la que la mayoría de las bandas de rock sólo tenía dos tipos de volumen —absolutamente fuerte y absolutamente mucho más fuerte— este material era algo revolucionario.

Aún seguíamos dando una cantidad considerable de conciertos, pero había diferencias importantes entre el tipo de conciertos que habíamos aceptado hacer el año anterior y los que estábamos haciendo ahora. La escena *underground* original se estaba fragmentando y habíamos agotado el circuito de Top Rank. Bajo la dirección de Tony Howard aterrizamos de modo inesperado en un entorno construido especialmente: el circuito universitario. En la mayoría de ciudades provinciales estaban saliendo nuevas universidades como setas, y las federaciones de estudiantes descubrieron pronto que los conciertos eran una manera excelente de recaudar dinero, e incluso de sacar beneficios. La mayoría de estos lugares tenían suficientes fondos para atraer a bandas de renombre, un público fiel, salas adecuadas y, a menudo, un secretario para los asuntos sociales con un ardiente deseo de demostrar que era un hombre de negocios —muchos acabaron siendo promotores en la década de los años setenta y más allá: Harvey Goldsmith es un clásico ejemplo, y Richard Branson surgió del mismo tipo de ambiente.

Sin embargo, no abandonamos completamente la escena londinense, aunque cuando Syd dejó el grupo perdimos parte de nuestra credibilidad con respecto al «*underground*» (había, y aún hay, una corriente de opinión que dice que la marcha de Syd marcó el fin de los «verdaderos» Pink Floyd, un punto de vista que puedo entender, aunque no esté de acuerdo). En cualquier caso, las cosas estaban cambiando mientras los nuevos clubes se aprovechaban de las intenciones idealistas originales del UFO.

Middle Earth, por ejemplo, que había empezado como una continuación del UFO en 1967, era una sala de música más comercial, más que un foro para experiencias multimedia, una especie de Marquee Club psicodélico con bandas que apenas sí podían ser descritas como *underground*. Apenas, porque la mayoría eran bandas de

R&B que alegremente habían cambiado sus trajes de Cecil Gee por pantalones acampanados, se hicieron la permanente y adoptaron un nombre en plan *flower power*, pero aun así seguían tocando los mismos viejos *riffs* de Chuck Berry.

Tocar en el Middle Earth nos permitió mantener nuestra propia reputación como banda *underground*, al menos lo suficiente como para que nos invitaran a tocar en fiestas como la que ofreció Vanessa Redgrave para celebrar el final del rodaje de su filme *Isadora*. Esto era sin duda una entrada a un mundo en el que nos sentíamos muy a gusto, pero entonces era una especie de rareza. Nadie en el grupo parece haber conservado ningún recuerdo de esta *soirée* bohemia, pero algunos sí conservaron como recuerdo varios cojines de seda bastante elegantes.

Empezamos a adoptar una actitud más profesional, e incluso teníamos un equipo de ayudantes como Dios manda. Peter Watts fue nuestro primer mánager de gira con auténtica experiencia. Tony Howard nos lo presentó y se unió a nosotros, tras haber trabajado para los Pretty Things. Cualquier desacuerdo entre los miembros de ese grupo se solventaba pidiendo que parase el coche a un lado de la carretera. Se abrían las puertas, los pasajeros bajaban del coche y tenía lugar una pelea antes de que el viaje prosiguiera. Peter dijo que estaba contento de ocuparse de nuestro equipo, pero que tras su experiencia con los Pretty Things, no quería tener nada que ver con el grupo.

Más tarde, Peter reconsideró su decisión. Tuvimos suerte, ya que sólo teníamos un vehículo. Empezamos con una mesa de mezclas WEM de cuatro canales a un lado del escenario, y Peter supervisó un alud de tecnología para la gira. En tres años estábamos usando una mesa de mezclas de múltiples canales situada en el centro del auditorio, que requería múltiples cables, conectores y una proliferación de micrófonos en el escenario. Con la responsabilidad de encargarse del sonido, cargar con todo el equipo, repararlo sobre la marcha, y llevarnos de un sitio a otro, el trabajo del mánager de gira requería una combinación de varias habilidades: ingeniero eléctrico, levantador de pesos y conductor de camiones de largo recorrido.

A veces, incluso estas habilidades tampoco eran suficientes. Peter se avanzó en una visita a Dunnon, al oeste de Glasgow, en Escocia. Había transportado todo el equipo hasta allí, pero debido a los retrasos de un vuelo, el grupo tuvo que alquilar un barco de pesca y cruzamos un lago en una oscuridad total durante un temporal de fuerza ocho. Llegamos a la playa y, mareados, fuimos tambaleándonos hasta el hotel donde un público impaciente estaba pensando en destrozarnos el lugar y nuestro instrumental. Al final del concierto, el agradecido promotor anunció que, como habíamos llegado tarde, sentía no poder pagarnos. Tras una breve discusión, en la que quedó claro que estaba en su derecho y que iba a ejercitarlo con sus amigos de los Highlands de 1,80 m de estatura, aún más robustos, y sin ningún vuelo hasta el día siguiente, nos metimos en la furgoneta para hacer un viaje de vuelta hacia el sur que se prometía interminable.

Aunque sólo habría sido interminable si el por entonces agotado Peter hubiera

visto la señal que decía «Carretera en obras» antes de chocar con ella. La furgoneta estaba demasiado averiada como para poder arreglarla de inmediato, y nos pasamos el resto de la noche en las celdas de la policía del pueblo local, que amablemente pusieron a nuestra disposición hasta que pudiéramos coger el primer ferry de la mañana. Nuestros compañeros de viaje, un grupo de granjeros locales, se quedaron maravillados con nuestras exóticas botas de piel de serpiente, las chaquetas de tipo afgano y los collares: parecíamos unos cabreros itinerantes más que gente normal de allí. Al final llegamos al aeropuerto de Glasgow y a la relativa seguridad de Londres.

Esto no era ir de gira, sino ir encadenando conciertos. No había ningún intento de construir un itinerario racional y logísticamente razonable. Sencillamente, cogíamos cualquier trabajo remunerado que se presentara. Y si eso significaba un concierto cerca de Londres seguido de una actuación aislada en la otra punta de Gran Bretaña, antes de regresar para aparecer en, digamos, Hull a la noche siguiente, así eran las cosas.

A su debido tiempo, Peter Watts contrató a un ayudante, Alan Styles, un ex instructor de educación física del Ejército con unos cabellos muy largos y un vestuario extravagante con pantalones realmente ajustados: tras su aparición en el escenario para hacer la prueba con los micrófonos, nuestra llegada a menudo era una especie de anticlímax. Alan era otro nativo de Cambridge, donde había tenido cierta fama como encargado del alquiler de los botes en el río Cam, así como instrumentista de saxo en su propio e inimitable estilo (llevaba una flauta en la carretera). En general no era un hombre violento, pero si se le provocaba lo suficiente con frases del tipo «¿eres un chico o una chica?», podía reaccionar como corresponde. Uno de mis incidentes favoritos fue cuando Alan intentó pasar delante de unos gamberros en una escalera llevando a cuestas unas pesadas torres de sonido. Tras unas cuantas bromas, Alan suspiró, y luego como en una película cómica giró con las columnas, enviando a sus adversarios por los aires.

Tanto Peter como Alan nos acompañaron en los viajes al continente, que iban en aumento —ahora sí que estábamos pagando nuestras deudas—. Europa estaba demostrando ser muy receptiva a nuestra música. Eso quizá se debía a que no habíamos perdido nuestra reputación tocando como locos, o con Syd en lo más alto de la capa de ozono. Fuera cual fuera la razón, estas giras tuvieron un importante efecto secundario: nos proporcionaban espacio fuera del Reino Unido para poder crecer como grupo, lo que era de una ayuda inmensa. Europa no había figurado mucho en nuestras agendas en 1967, pero en 1968 pasamos mucho tiempo en Francia, los Países Bajos y Bélgica (y nos encantó).

Las salas holandesas y belgas eran entonces destinos habituales, pero Francia algo menos, aunque más tarde se convirtió en uno de nuestros mercados más potentes. Había muchas ciudades juntas que estaban geográficamente cerca, lo que facilitaba la logística de tocar en cuatro ciudades en cuatro días. Y ya existía una cultura de rock que nos recibió muy bien. Un par de clubes muy conocidos, el Paradiso y el Fantasía,

en Amsterdam, tenían como modelo el Fillmore; eran pequeños teatros decorados con muchos adornos que ahora se dedicaban por completo a la música, lo que entonces era algo bastante raro en Europa. En esas salas flotaba el aroma de aceite de pachulí y de las alitas de pollo indonesio.

Tocar más lejos, en el sur de Europa, era más problemático. Actuar en un festival en mayo en el Palazzo dello Sport, en Roma, fue una manera notable de presentarnos en Italia. En el aeropuerto Leonardo da Vinci los agentes de la aduana italiana nos confiscaron un hacha que pertenecía a los Move, quienes también estaban en el mismo cartel; era una parte del atrezzo esencial que utilizaban para destrozarse un aparato de televisión. Los agentes de la aduana identificaron el hacha como un arma ofensiva, pero quizá la barrera idiomática evitó que detectaran el peligro que había en unas cajas que decían «Explosivo: fuegos artificiales». El espectáculo cambiaba rápidamente del arte a la violencia. Cuando estalló la pirotecnia, la policía reaccionó de la única manera que podía: con gas lacrimógeno. A lo largo de los años, las fuerzas del orden público a menudo han estado de nuestro lado, combatiendo fuera del estadio a la gente que, ya sea por razones políticas o económicas, han venido en busca de una buena pelea. Hasta hoy, los preparativos para la parte italiana de cualquier gira incluyen la provisión de cubos de colirio al lado del escenario para aliviar los efectos del gas arrojado sobre el escenario.

Leuven, en Bélgica, fue una de esas —afortunadamente— raras ocasiones en las que fuimos obligados a abandonar el escenario. Fue en una universidad en la que dos facciones de estudiantes —los flamencos y los valones— preferían expresar su aversión físicamente unos contra otros. Los flamencos habían contratado al grupo para la tarde, mientras que los valones habían comprado cerveza y querían cantar canciones de borrachos. A los diez minutos de empezar a tocar, vi algo que pensé que era una antigua tradición estudiantil: la fuente de cristal. Unos segundos más tarde me di cuenta de que ése no era el caso. Se trataba de estudiantes lanzándose vasos unos a otros, y parecía que nosotros íbamos a ser el siguiente objetivo. Terminamos con prisas indecentes y cobardes y salimos del escenario, escapando con la Transit que nos esperaba y con nuestro instrumental con daños superficiales y algunas magulladuras. Nos animamos al saber que nos habían pagado por adelantado, y que era de lejos lo máximo que habíamos ganado nunca por minuto tocado.

Nuestro promotor en los Países Bajos era Cyril van den Hemel. Sus giras tenían lugar con la ayuda de un mínimo personal y, siempre que fuera posible, se hacían tres conciertos al día. «Tenemos el dinero, nos vamos ahora», era la frase que Cyril soltaba desde un lado del escenario: al acabar la canción que estábamos tocando, decíamos buenas noches y partíamos para el siguiente concierto. En un día festivo, les dijimos a nuestros mánagers que nos tomábamos dos días de vacaciones, pero de hecho alargamos la gira dos días y nos repartimos el dinero extra en efectivo entre nosotros. Esto nos iba especialmente bien, ya que entonces los cheques a nombre de la banda a veces estaban sin fondos. El dinero en efectivo palió la falta de

comodidades en la gira. Algunas patatas fritas de algún vendedor junto a la carretera y una litera claustrofóbica en el ferry al salir de Dunkirk fueron nuestra típica degustación de la vida nocturna continental.

En general, las giras en el extranjero transcurrieron sin problemas. La banda y el equipo de ayudantes nos llevábamos bien, no nos perdíamos los conciertos y nuestro instrumental aún era relativamente manejable y de fácil transporte: una columna de altavoces de 4 x 4 para David, Roger y Rick, con una mesa de mezclas de cuatro canales a un lado del escenario que alimentaba un par de torres de amplificadores, pero sin micrófonos para la batería. Rick tenía entonces un órgano Hammond, y quizá empezamos a llevar un gong para que Roger pudiera golpearlo, pero había pocos extras. El coordinador Azimuth se quedó en casa.

Nuestro juego de luces seguía basándose en los proyectores de diapositivas, respaldados por una torre de focos, y los giratorios Daleks. Bajo su resplandor, y debido a que la mayoría de las salas eran pequeñas, acabábamos muy acalorados y sudorosos, pero nuestra actuación en el escenario era más seria que ostentosa. Tras experimentar brevemente con una descarga de artillería energética a lo Keith Moon, me conformé con un estilo menos extravagante. Rick nunca se apuntó a la escuela de artes escénicas de Little Richard, prefiriendo el tradicional uso de las manos en vez de los pies. David solía concentrarse normalmente en lo que estaba tocando.

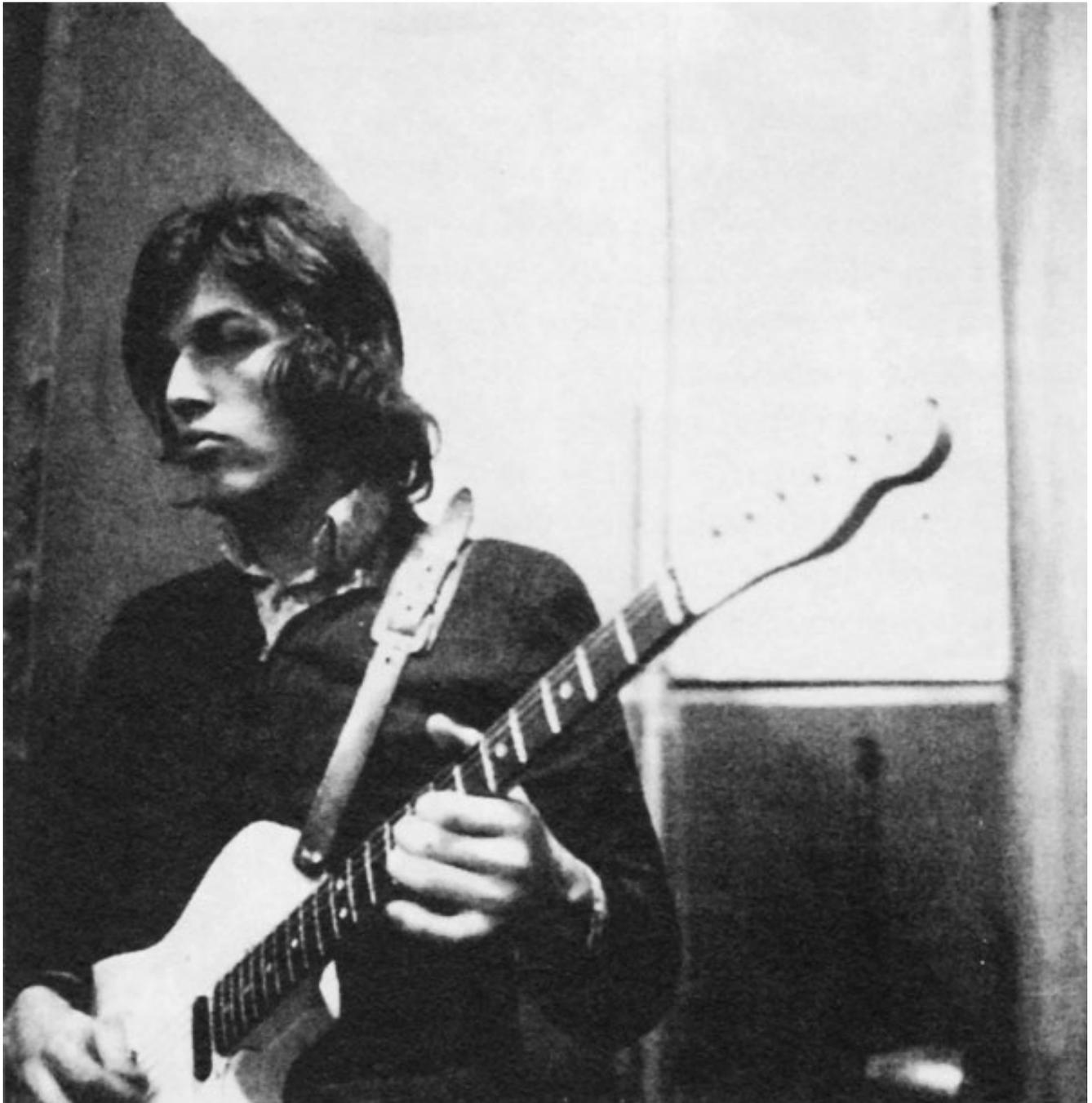
Sin embargo, Roger era dado a deambular por el escenario de vez en cuando, y en alguna ocasión atacaba el gong con deleite. Aún tengo vivos recuerdos de él doblándose hacia atrás, enseñando los dientes, con la cabeza hacia atrás y el mástil de su bajo en vertical, sacando el máximo rendimiento al tocarlo mientras sus manos iban descendiendo lentamente por los trastes. A menudo daba la impresión de que intentaba retorcer su mástil. Tanto él como Rick fumaban en el escenario, y mientras el cigarrillo de Rick dejaba agujeros quemados en el extremo de su Farfisa, el cigarrillo brillante de Roger, colocado en la cabecera del mástil, era un punto de referencia útil cuando las luces estaban apagadas.

Mientras tanto, cuando no estábamos en la carretera, trabajábamos en los estudios en un nuevo álbum, haciendo encajar una vez más las sesiones con nuestra agenda de conciertos. En EMI, obviamente, se habían quedado bastante sorprendidos cuando les anunciamos que Syd dejaba el grupo: no habíamos querido inquietarles comunicándoles esto con una precipitación excesiva. Quizá consideraron que debido a que tenían un contrato con Syd tenían todas las espaldas cubiertas. En su honor hay que decir que tuvieron la buena educación de no intervenir... y, de hecho, sólo escribieron una carta para confirmar su partida de manera formal cuatro años después.

La mayor parte de la continuación de *Piper*, el disco *A Saucerful Of Secrets*, se grabó en Abbey Road, y el álbum representa la mayoría de los puntos fuertes de ese período. Contiene el último indicio de la chispa creativa de las contribuciones de Syd: incluso la letra de «Juband Blues» parece un réquiem («I'm most obliged to you for

making it clear that I'm not here»).[23] Para la grabación de esta canción —que habíamos hecho en diciembre del año anterior—, Syd sugirió añadir una banda de música. Norman le preguntó si tenía alguna indicación o melodía secundaria: «Syd, simplemente, dijo: “No..., utilicemos al Ejército de Salvación”. Conseguí una docena de tipos del Ejército de Salvación, y por supuesto no había ninguna partitura escrita. Estábamos todos allí, excepto Syd. Hablé con los músicos y les dije: “Mirad, colegas, Syd Barrett posee cierto talento —no hay ninguna duda al respecto—, pero creo que lo podríais considerar un personaje bastante extraño, así que no os sorprendáis cuando llegue”. Esperamos media hora más o menos y, al final, apareció Syd. Le pregunté qué es lo que tenían que hacer, y dijo: “Simplemente déjales que hagan lo que quieran, lo que sea”. Señalé que realmente no podíamos hacer eso porque todos irían muy perdidos, pero así es como tenía que ser».

Teníamos algunas canciones más de Syd en reserva, como «Old Woman With A Casket» y «Vegetable Man». Inicialmente estaban pensadas para ser singles potenciales, pero nunca estuvimos suficientemente satisfechos como para darlas por terminadas. En la mezcla de ambas canciones aparecía mi voz, lo cual quizá tuvo algo que ver con que no las grabáramos. Ninguna de las canciones se ha editado nunca de manera oficial, pero acabaron siendo de dominio público gracias a Peter Jenner.



David durante la grabación de *A Saucerful of Secret* en EMI, en 1968.

Peter recuerda que Syd compuso «Vegetable Man» de un tirón en su casa en el transcurso de unos minutos: «Se trataba de una descripción de sí mismo en esa época: “Soy un vegetal humano”. Era aterrador leer esa letra. Di a conocer esas canciones. Pensaba que si querías entender a Syd, estas canciones eran importantes, fantásticas, aunque terriblemente sobrecogedoras. La gente tenía que escucharlas».

Regresamos a Abbey Road para trabajar en el nuevo álbum ya con David a bordo. Rick aportó «Remember a Day» y «See-Saw». «Remember a Day» tenía un ritmo de batería distinto a nuestro estilo habitual en plan bombardeo, y al final dejé que tocara Norman. Realmente, no quería dejar mi puesto de batería —y nunca lo he hecho— pero en este caso en concreto hubiera tenido dificultades para aportar una atmósfera apropiada. Al volver a escuchar esta canción, me suena más a un tema de Norman

Smith que de nadie más. Aparte de los arreglos bastante poco «floydianos», la voz de Norman también destaca en los coros.

Roger aportó tres canciones: «Corporal Clegg», «Let There Be More Light» y «Set The Controls For The Heart Of The Sun». En pocos meses Roger había saltado de la torpeza de «Take Up Thy Stethoscope And Walk» a un estilo lírico mucho más fluido. «Light» y «Clegg» tuvieron una considerable aportación en la producción por parte de Norman, y en la última también alguna contribución verbal. En «Corporal Clegg», Norman murmura al final «córtate el pelo», una broma privada, y el tema de la letra puede verse como un precursor humorístico de «The Gunner's Dream». «Let There Be More Light» nació a partir de referencias de Pip Carter, uno de los personajes más raros de la mafia de Cambridge, ya fallecido. Originario de la zona de los Fens, y con algo de sangre gitana, Pip trabajó para nosotros en alguna ocasión como uno de los ayudantes más absolutamente ineptos del mundo —un título con multitud de candidatos— y tenía una preocupante tendencia a quitarse los calcetines en el interior de la furgoneta.

«Set The Controls» es quizá la canción más interesante en relación con lo que estábamos haciendo en esa época, ya que se compuso para aplicar lo mejor de lo que habíamos aprendido. La canción —con un *riff* fantástico y pegadizo— se diseñó para acomodarse al tono de voz de Roger. La letra es muy del estilo de los años sesenta (basada, según Roger, en la poesía del último período de la dinastía Tang) y rítmicamente me dio la oportunidad de emular una de mis piezas favoritas, «Blue Sands», un tema del batería de jazz Chico Hamilton en el filme *Jazz On A Summer's Day*. «Set The Controls» es una canción que ha aguantado el paso del tiempo de manera increíble. Era muy divertido tocarla en directo —y la habíamos tocado durante varios meses, permitiendo que evolucionara, limando así cualquier imperfección—, pero en el estudio podíamos realzarla con efectos de eco y reverberación, añadiendo una cualidad susurrante a la voz.

Y el tema que da título al disco, «A Saucerful Of Secrets» es, según mi punto de vista, una de las piezas más coherentes que hayamos hecho nunca. En vez de la típica estructura de una canción a base de estrofas, estribillos, cambio y puente, y en contraste con la evolución de las piezas más improvisadas, este tema se construyó cuidadosamente. Roger y yo la planeamos anticipadamente, siguiendo la convención de tres movimientos de la música clásica. No era algo excepcional para nosotros, pero era inusual. Como no sabíamos escribir partituras, diseñamos toda la estructura en una hoja de papel, inventando nuestros propios jeroglíficos.

El punto de partida fue un sonido que Roger había descubierto al colocar un micro cerca del extremo del plato, captando todos los tonos que suelen perderse cuando se golpea fuerte. Esto ya nos dio una primera sección para poder trabajar, y con cuatro personas colaborando libremente, la pieza se desarrolló con rapidez. La sección intermedia —o «Ratas en el piano», como a veces la llamábamos en el grupo — fue un desarrollo de sonidos que utilizábamos en secuencias improvisadas en

algunos conciertos, probablemente lo plagiamos de alguna pieza de John Cage, mientras que el ritmo lo conseguimos mediante un *loop* de batería doblado.

La secuencia final era una especie de himno que iba creciendo y en la grabación pudimos utilizar órganos cada vez más grandes, cuya culminación fue el del Albert Hall, un instrumento con tal poder que se rumoreaba que ciertos registros no deberían usarse nunca porque podrían dañar los cimientos o provocar un ataque de náuseas en masa entre las personas del público.

También utilizamos un *mellotron*, con sus extrañas cintas con *loops* fluctuantes de sonidos de cuerdas, lo que hizo que el sindicato de músicos se pusiera en guardia, ya que pensaban que supondría el fin de los intérpretes de instrumentos de cuerda. Ahora el instrumento parece tan pintoresco que podría estar en un museo junto al *serpent* y el *crumhorn*,^[24] pero su sonido es tan característico que se ha recreado ahora digitalmente en módulos de sonidos, con todas sus imperfecciones como parte de su encanto perdurable.

Recuerdo que, en general, había una atmósfera constructiva y de trabajo cuando estábamos en el estudio haciendo *A Saucerful Of Secrets*. Todos queríamos estar implicados todo el tiempo, por lo que al crear un sonido de percusión teníamos por ejemplo a Roger aguantando un plato, David acercando el micrófono, Rick ajustando la altura, y yo dando el *coup de grâce*.

Estábamos aprendiendo la tecnología y algunas técnicas de estudio, y el trabajo se iba completando, aunque no siempre fuera del agrado de Norman. Quizá, cuando Syd se marchó, Norman debió pensar que volveríamos a hacer canciones de manera más convencional. Durante la grabación de *A Saucerful Of Secrets*, alguien oyó decir a Norman que cuando acabásemos con este tema tendríamos que sentar la cabeza y ponemos a trabajar en serio.

Finalmente nos separamos de Norman, aunque siguió apareciendo en los créditos de los dos siguientes álbumes como productor ejecutivo. A principios de los años setenta tuvo un par de éxitos con discos propios bajo el nombre de «Hurricane» Smith («Don't Let It Die» y «Oh Babe, What Would You Say?») y, para regocijo del público y de él mismo, fue literalmente empujado al escenario a bordo de un podio móvil para dirigir la orquesta en el tema «A Saucerful Of Secrets» cuando lo tocamos en directo en el Royal Albert Hall en junio de 1969.

La notable aportación de Steve O'Rourke en las sesiones de grabación para *A Saucerful Of Secrets* fue la continuación en el Estudio 3 de su boda, el uno de abril de 1968. Steve llegó con su nueva novia, Linda, y algunos de sus cansados y sentimentales invitados decidieron explorar los estudios y probar los inusuales y fascinantes instrumentos que se encontraron a su paso. Roger dice que más tarde se encontraron a la novia totalmente dormida en el piano de cola. Poco después Sir Joseph Lockwood emitió un decreto prohibiendo el alcohol en los estudios.

El diseño de la portada de *A Saucerful Of Secrets* supuso la llegada de Storm Thorgerson y Aubrey Powell (más conocido como Po, mucho antes de que los

Teletubbies fueran siquiera inventados) como colaboradores, más que como simples observadores. La portada contiene todos los ingredientes políticamente correctos de la época, y es un testimonio no sólo del flujo de ideas que salían de su empresa Hipgnosis, y que aún sigue fluyendo para nosotros más de tres décadas después, sino también de las instalaciones del Royal College of Art, donde ambos habían estado en la escuela de cine. Debido a que muchos de sus amigos eran estudiantes o ex estudiantes, contaron con el Royal College of Art para que les apoyara técnicamente, ya que no había presupuesto para laboratorios profesionales.

El día del lanzamiento del álbum —29 de junio de 1967— tocamos en el primer concierto gratuito en el Hyde Park, junto con Roy Harper y Jethro Tull. Fue un acontecimiento maravilloso: hacía buen tiempo y la atmósfera era suave y relajada. Y lo que es más revelador, a nadie se le ocurrió montar una zona VIP, y todo el mundo parecía estar del mismo buen humor. Además, nos dio la oportunidad de renovar la relación con nuestra base original de fans, aunque delante de un público más numeroso, y con Blackhill, que eran los responsables de todo el evento. Ésta fue nuestra primera oportunidad de trabajar con Peter y Andrew después de la separación y parecía que no había ningún tipo de rencor, lo que estuvo muy bien. Peter Jenner dice: «Lo de Hyde Park fue un enorme placer. El hecho de que los Floyd tocaran allí demuestra que ya no existía ningún tipo de hostilidad. Ambas partes nos habíamos comportado como caballeros. Había un mutuo respeto».

Creo que casi todo el mundo que estuvo allí tiene recuerdos felices del concierto, especialmente aquellas personas que fueron lo suficientemente listas como para alquilar los botes de remos en el lago Serpentine. Apenas vieron nada del concierto, pero era de día, por lo que los juegos de luces eran inexistentes. Sin embargo, otros fans sintonizaron menos con el ambiente, ya que el *Melody Maker* parece ser que recibió varias llamadas de fans preocupados por saber exactamente cuánto les costaría entrar en el concierto gratuito.

En agosto volvimos a Estados Unidos, diez meses después de nuestra primera y desastrosa visita. Antes de irnos, Bryan vino y nos dijo que, como formalidad, necesitaba que firmáramos otro acuerdo con la agencia para poder allanar el camino de la gira. Roger se olió algo, y sólo firmó cuando se aseguró de que se trataba de un contrato de seis semanas. Tenía razón al sospechar. Dos días más tarde nos enteramos por la prensa que la agencia y el departamento de gestión de la empresa de Bryan se habían vendido por 40.000 libras a NEMS Enterprises, la antigua compañía musical de Brian Epstein, que ahora poseía y dirigía Vic Lewis.

Vic era de los de la vieja escuela del negocio musical —con un fino bigote y el cabello engominado— y, un día, nos hicieron pasar para conocer al gran hombre en sus imponentes oficinas en Mayfair. Horrorizados, escuchamos lo que nos dijo con orgullo sobre el álbum que había grabado con canciones de los Beatles con sus arreglos de cuerda. Sugirió la posibilidad de hacer algo parecido con Pink Floyd. ¿Se trataba de una amenaza, una promesa o una broma? Incapaces de saber de qué se

trataba, nos miramos unos a otros nerviosamente.

Aunque habíamos firmado el contrato de agencia, Bryan había pasado por alto el aspecto del management y se olvidó de hacernos firmar el contrato pertinente. Esto nos dejó suficiente margen para poder sacar algo de dinero en efectivo de NEMS — lo cual mitigó mucho el dolor artístico, en mi opinión— e insistimos en que Steve, que se suponía que debía unirse a NEMS, quedara libre para poder convertirse en nuestro mánager personal.

Bryan sostiene ahora que una de las principales razones por las que vendió la agencia a NEMS era que su médico le había dicho que dejara ese estilo de vida y trabajara menos, ya que tenía úlceras. Pero en su favor hay que decir que Bryan entendió la importancia de nuestro regreso a Norteamérica para hacer una segunda gira, y contribuyó a que eso sucediera.

Era de vital importancia, y seguramente lo sigue siendo, lograr el éxito en Estados Unidos, tanto en términos de ventas de discos en un mercado tan grande como con las actuaciones en directo... Sin embargo, una huelga de los controladores aéreos norteamericanos en 1968 nos aseguró que una gira relativamente a pequeña escala se convertiría en un drama a gran escala. Debido a que nuestros permisos de trabajo se habían retrasado otra vez, nos vimos obligados a llegar como turistas, y luego hicimos una rápida excursión a Canadá (tenía que ser un viaje de ida y vuelta, porque no podíamos permitirnos quedarnos a pasar la noche) para conseguir el papeleo correcto durante los días que estuvimos tocando en el Steve Paul's Scene Club, en Nueva York. Este club situado en un sótano en la calle 47 con la 6.^a Avenida era una sala consolidada en Nueva York y, aunque diminuta, era un trampolín ideal para nosotros. Como atractivo añadido, se contrató a Fleetwood Mac para que hicieran de teloneros durante varias noches, aunque no recuerdo cómo acordamos cambiar de equipo entre ambas actuaciones. La barra libre para los grupos compensaba lo poco que nos pagaban. Con las temperaturas veraniegas de Nueva York y un techo bajo, la atmósfera era intensa. Dejándose llevar por un arrebato de creatividad como percusionista, y quizá también debido al acuerdo con el bar, Roger se hizo algunos cortes desagradables en sus manos lanzando vasos al gong durante «Set The Controls». Tras su altercado con el bajo Vox en el Cheetah Club en nuestra primera gira, parecía que derramar sangre en Norteamérica se había convertido en una costumbre.

El público no era el mismo tipo de gente tranquila del UFO, sino el público de Nueva York más vitalista. Entre ellos había otros músicos y actores de los espectáculos locales de Broadway. Recuerdo que, tras el concierto, regresé tambaleándome hasta nuestro hotel acompañado por una de las chicas que entonces participaba en *Hair*, que se había estrenado recientemente en Broadway. Muy orgulloso de mi conquista, no fue hasta muchos años después que descubrí que su reputación como cantante estaba un tanto eclipsada por su fama como *super-groupie*...

En Nueva York nos hospedamos unos días en el Chelsea Hotel. Para ser un hotel tan legendario, realmente estaba muy destartado. Famoso por salir en canciones de inquilinos como Bob Dylan y Leonard Cohen, así como por su clientela bohemia y del rock'n'roll, tenía una colección de residentes permanentes, un control del crédito comprensivo, que permitía a un artista entregar un cuadro en vez del alquiler, y un espacio reservado con una selección de animales salvajes en la planta superior. Teníamos dos habitaciones para todo el grupo, los ayudantes y cualquier visitante o amigo que conociéramos por el camino. No habíamos visto tanta miseria desde nuestro piso en Stanhope Gardens. En esta gira en particular, Roger viajó sólo con el equipaje de mano. La ropa sucia iba en el compartimiento del fondo y luego la reciclaba en la parte superior cuando ésta estaba vacía. El sistema demostró ser bastante higiénico, ya que una botella de whisky se había roto en la bolsa durante el despegue.

Clubes como el Scene formaron parte de una sólida columna vertebral de la gira, pero todo se estaba haciendo aún con muy poco presupuesto. En una ocasión estábamos metidos en el hotel Camlin en Seattle, arreglándonoslas con el servicio de habitaciones hasta que llegó algo de dinero de nuestra agencia americana y pudimos saldar las cuentas y seguir adelante.

Ésta era nuestra primera gira importante, y yo estaba animado por estar junto a otras dos bandas británicas que estuvieron en la carretera con nosotros durante el mismo período, los Soft Machine y los Who. Soft Machine era un grupo con el que siempre sentimos una considerable afinidad. Al principio habían tenido problemas para conseguir una mayor aceptación por parte del público, debido a que su música era más esotérica y de inspiración jazzística. Los Who encamaban la mayoría de las cualidades a las que aspirábamos como grupo profesional: ser el cabeza de cartel, tocar en salas para 5.000 personas y exhibir una actitud profesional de manera convincente. Tocamos con ellos en Filadelfia en un espectáculo denominado «La invasión inglesa» (el cartel también incluía a los Troggs y Herman's Hermit) y tuvimos suerte cuando estalló un temporal durante nuestra actuación. Esto significó que los Who no podían salir a continuación ni eclipsar nuestra actuación. Ganamos puntos simplemente por aparecer y acabamos siendo el grupo principal por incomparecencia de los Who, y luego nos marchamos con Keith Moon y varias cortesanas a participar en un programa de radio.

Esto ocurría en los días en que las emisoras de FM en Estados Unidos tenían mucha libertad, pero esa noche aún hubo más libertad que nunca. Estábamos todos aún llenos de adrenalina fluyendo por nuestros organismos, y el DJ y buena parte de sus invitados estaban químicamente relajados. Rick, que normalmente era muy tranquilo, levantó la aguja mientras el disco aún se estaba emitiendo por antena, anunció que no le gustaba la canción y exigió otra cosa. Keith Moon desplegó una artillería de comentarios a lo largo de toda la emisión para animar la situación aún más. Ahora, más de veinticinco años después, cuando volvemos a Filadelfia, la gente

aún habla del programa de radio de esa noche con un tono muy bajo.

Esa misma noche, más tarde, en un bar cercano, Pete Townshend me impresionó por la manera decidida en que se ocupó de un borracho que se nos acercó para discutir sobre la música fuerte y la ropa de maricas. Cuando empezó a mostrarse agresivo, Pete, en vez de continuar la discusión, le pidió tranquilamente al barman que lo echara. Esto, señaló Peter, demostraba dos cosas. Primero, el poder del dinero (nosotros estábamos gastando más y por lo tanto controlábamos el bar), y segundo, que a los borrachos, especialmente en Estados Unidos, les encanta discutir un rato, pero en cuanto empiezan a quedarse sin argumentos, tienen la tendencia a recurrir a la violencia física o a sacar un arma —otra regla útil para el libro de los consejos sobre las giras.

Al igual que en la primera gira, apenas teníamos equipo, una vez más éramos víctimas de promesas vacías por parte de agentes y compañías discográficas. Fue Jimi Hendrix quien nos salvó. Al enterarse de nuestros problemas (sus *mánagers* también se ocupaban de Soft Machine) nos envió a Electric Lady, su estudio de grabación y lugar donde guardaba su equipo, situado en la calle West 8th, y nos dijo que cogiéramos lo que necesitáramos. Hay algunos héroes del rock'n'roll auténticos.

El contacto con la compañía discográfica era errático, y a veces casi imposible. Steve O'Rourke, desesperado por concertar una reunión con algún ejecutivo de *marketing* que no ignorase ninguna de sus llamadas, localizó el lugar donde este individuo se hacía limpiar los zapatos y se sentó a esperar con paciencia —sus zapatos estaban tan hermosamente brillantes que un sargento mayor de un regimiento se habría quedado impresionado— hasta que apareció el escurridizo caballero.

Por aquella época, la aduana británica se opuso a que las bandas que iban de gira por Norteamérica regresaran con grandes cantidades de instrumentos musicales baratos. Estaban especialmente preocupados por las baterías y las típicas guitarras eléctricas que podían comprarse nuevas en Manny's, en Nueva York, por menos de la mitad de su precio en Inglaterra, o que podían adquirirse en las tiendas de empeño a precio de ganga. Al final se llevó a cabo una redada colosal en la que parece que visitaron a todas las bandas profesionales. Se pagaron algunas multas y hubo una regañina general, sin ninguna ejecución, pero, durante muchos meses después, un tal *mister* Snuggs, de la aduana británica, llamaba a los guitarristas para decirles que les había visto en el «Top Of The Pops», y a ver si podían explicar exactamente cómo habían conseguido esa guitarra Gibson Les Paul de 1953 con ese acabado tan bonito.

Al volver al Reino Unido recuperamos la rutina de salir de gira, trabajando extensamente en el circuito universitario y en Europa, incluido un concierto al aire libre en Alemania, donde algunos estudiantes, inspirados quizá por ese agitado año de 1968, que había sido testigo de los *évènements* de París y las actividades radicales en toda Europa y Estados Unidos, decidieron que la entrada tenía que ser gratuita para todos y que lo más apropiado sería colarse en el concierto. Utilizando furgonetas Volkswagen, sustituyeron la ética del surf californiana con arietes colgados del techo.

Justo antes de las Navidades de 1968, recibimos un último golpe en el mercado de los singles: «Point Me At The Sky» fue nuestro tercer intento desde «Emily», y nuestro tercer fracaso consecutivo. Comprendimos que no era lo nuestro; decidimos tratar al público comprador de singles con desdén, y decretamos debidamente que seríamos un grupo «sólo de álbumes» durante los siguientes once años.

Nuestro siguiente álbum fue la banda sonora para el filme *More*, dirigido por Barbet Schroeder. Habíamos aparecido en el documental de 1967 *Tonite! Let's All Make Love In London*, de Peter Whitehead, y en 1968 nos encargaron la banda sonora para un filme titulado *The Committee*, de Peter Sykes, con Paul Jones en el papel principal, aunque nuestra colaboración consistió más en una colección de efectos de sonido que en música propiamente dicha.

Sin embargo, esta película prometía ser un proyecto más serio. Barbet, un protegido de Jean-Luc Godard, contactó con nosotros cuando la película ya estaba prácticamente acabada y editada. A pesar de estas restricciones y una fecha tope de entrega bastante desesperada, Barbet era una persona con la que era fácil trabajar — nos pagaron 600 libras a cada uno, una cantidad considerable en 1968 por ocho días de trabajo cerca de las Navidades— y no hubo mucha presión para hacer una banda sonora al estilo Hollywood ni canciones candidatas a ganar el Oscar. De hecho, como complemento a varias secuencias atmosféricas, Roger propuso una serie de canciones para la película que después llegaron a formar parte de nuestros conciertos durante algún tiempo.

Buena parte de la atmósfera de la película —una historia lenta, bastante sincera y moralizadora sobre un estudiante alemán que viaja a Ibiza y se encuentra a sí mismo en un descenso fatal al mundo de las drogas duras— encajaba perfectamente con algunos de los ruidos, chillidos y texturas de sonidos que producíamos con regularidad noche tras noche. No había presupuesto para un estudio de sincronización, así que nos sentamos en una sala con una pantalla, cronometramos las secuencias cuidadosamente (resulta sorprendente lo preciso que puede ser un cronómetro), y luego fuimos a los estudios Pye, en Marble Arch, donde trabajamos con el experimentado ingeniero de ese estudio, Brian Humphries.

Terminamos una gira importante que hicimos por el Reino Unido en la primavera de 1969 en el Royal Albert Hall, en julio, en un evento titulado «More Furious Madness From The Massed Gadgets of Auximenes». Fue otro concierto histórico (y uno de mis preferidos, igual que lo fue «Games For May»), Seguramente lo fue menos para David quien, gracias a una mala toma de tierra, recibió una descarga de electricidad suficiente como para lanzarlo a través del escenario, dejándole temblando ligeramente durante el resto del concierto. Decidimos potenciar este evento con una actuación artística de un viejo amigo del Homsey College of Art y antiguo residente de Stanhope Gardens llamado Peter Dockley. Había creado un traje de monstruo con una careta antigás y unos enormes genitales improvisados con un depósito para permitirle orinar en la primera fila del público. Esto resultó ser muy efectivo durante

«The Labyrinth», un tema musical sombrío y bastante espeluznante, mientras Peter se movía sigilosamente entre el público y nosotros utilizábamos unos efectos de sonidos de goteo a través del sistema cuadrafónico. Una chica con mala suerte, seguramente bajo la influencia de las drogas, se giró y se encontró con esta horrible criatura sentada a su lado. Chilló y salió disparada del auditorio y nunca más se supo de ella, ni siquiera a través de su abogado.

Una parte del concierto estaba dedicada a una pieza titulada «Work», con sonidos de percusión producidos mientras construíamos una mesa. Fabricamos esta pieza de mobiliario en el escenario, utilizando madera, una sierra, martillo y clavos, calculando el tiempo para que el tema se fusionase con la siguiente sección basada en el sonido del silbido del agua de una tetera hirviendo sobre un hornillo (fumar estaba estrictamente prohibido en el escenario, pero un hornillo portátil parecía algo perfectamente aceptable). Buena parte de esta pieza fue posteriormente reutilizada en el estudio tanto para el tema «Alan's Psychedelic Breakfast» como para el álbum que acabamos desechando, *Household Objects*. Había el plan de enlazar la actuación con el programa radiofónico de John Peel mientras nos relajábamos tomando el té, aunque no consigo recordar el éxito de esta iniciativa. La idea resurgió más tarde en *Wish You Were Here*, donde el sonido de una radio emitiendo una canción se entrecruza finalmente con la música grabada. Quizá esto subraya el hecho de que la tenacidad siempre ha sido una característica del grupo: si nos gusta una idea es raro que nos rindamos y si lo hacemos es sólo porque la hemos declarado clínicamente muerta.

Durante el verano trabajamos en *Ummagumma*, un álbum doble. Las dos primeras caras captaban nuestro sonido en directo de ese época con un repertorio —«Astronomy», «Careful With That Axe», «Set The Controls» y «Saucer»— grabado en junio en el Mother's, en Birmingham (una especie de versión propia de la Inglaterra central del Middle Earth, y un club que nos gustaba mucho), y el Manchester College of Commerce. Para nuestros discos en directo posteriores llegamos a grabar hasta veinte noches distintas. Pero para *Ummagumma* la elección se limitaba a lo mejor de las dos versiones, y hubo muy pocos añadidos de estudio. El segundo álbum de *Ummagumma* se hizo dedicando media cara a cada uno de nosotros. Cuando se editó, en octubre de 1969, el disco tuvo unas críticas entusiastas en general, aunque no creo que nos lo creyéramos mucho. Sin embargo, fue divertido hacerlo y un ejercicio útil. Las secciones individuales demostraron, bajo mi punto de vista, que las partes no eran tan buenas como la suma.

Para crear mi sección, «The Grand Vizier's Garden Party», recurrí a diversas fuentes, reclutando a mi mujer Lindy, una flautista consumada, para añadir algún instrumento de viento. Para mi propia parte, intenté hacer una variación del solo de batería obligado —nunca he sido un fan de los ejercicios gimnásticos de entrenamiento con la batería, ya sean míos o de otra persona—. Norman Smith fue de especial ayuda en los arreglos de flauta, aunque el director del estudio no lo fue tanto

al reprenderme por editar mis propias cintas.

Rick fue quizá el más entusiasta de todos con el formato del disco, acogiendo el concepto con un enfoque más clásico en su parte, mientras que tanto la sección de David como la de Roger contenían canciones que acabaron formando parte del repertorio del grupo. Creo que tanto «The Narrow Way» como «Grantchester Meadows» las tocamos en el concierto de «Massed Gadgets», mientras que la pieza de Roger «Several Species...» mostraba la influencia de su amistad con Ron Geesin, cuyas habilidades en los arreglos fueron requeridas para que nos ayudara a completar «Atom Heart Mother».

Roger y David también habían estado trabajando con Syd, ayudándole a grabar su primer álbum en solitario, *The Madcap Laughs*, con la ayuda de Robert Wyatt y otros miembros de los Soft Machine. Aún existía la creencia de que el flujo creativo de Syd podía volver a estimularse, pero resultó ser extremadamente difícil presentar sus canciones con un cierto orden, o de darse cuenta de su potencial. Syd editó un segundo disco en solitario, *Barrett*, a finales de ese mismo año. Resultó ser su última grabación, a pesar de intentos posteriores de animarle a volver al estudio. Desde entonces, Syd se iría aislando cada vez más, y al final regresó a Cambridge y rara vez salía de allí. Hay algo especialmente triste acerca de un compositor tan dotado que hizo un trabajo tan bueno y que luego fue incapaz de continuar, o no quiso hacerlo. Sin Syd no puedo imaginarme que Pink Floyd pudieran haber existido nunca; aportó tanto a la obra inicial que fue sin duda aquello lo que nos permitió continuar y evolucionar después.

Acabamos el año 1969 con una extraña experiencia en diciembre trabajando para el director italiano Michelangelo Antonioni en su filme *Zabriskie Point*. Tras nuestro feliz encuentro con Barbet Schroeder, nos gustaba la idea de trabajar en el cine (encajaba con nuestro deseo de trabajar fuera de la cadena habitual de discos y giras). El proyecto de Antonioni —un filme en el que se mezclaban juntos estudiantes radicales, la psicodelia de la Costa Oeste y la destrucción de la sociedad tal y como la conocíamos entonces— era parte de la agonía de los estudios MGM, quienes, en un intento desesperado de supervivencia, le habían ofrecido a Antonioni un presupuesto considerable, esperando que el éxito de su filme *Blow Up* anunciase una nueva era del cine europeo.

De repente, estábamos en Roma, hospedados en el lujoso hotel Máximo D'Azeglio. Tardamos poco tiempo en saber que el estudio pagaba una cantidad diaria por el alojamiento y la comida. Y, si no la usabas, la perdías. Debido a la poca antelación con que se había programado el proyecto y a la apretada agenda de trabajo de Michelangelo, sólo disponíamos de tiempo en el estudio entre la medianoche y las nueve de la mañana. Esto implicaba acostumbrarse a dormir durante el día, tomar cócteles de siete a nueve, y cenar hasta las once —contando con la ayuda del *sommelier* para gastarnos los cuarenta dólares que teníamos asignados por cabeza—, antes de bajar por la Via Cavour, bromeando con las prostitutas en las esquinas de las

calles, hacia los estudios donde batallábamos con el director y su película.

El problema era que Michelangelo quería controlarlo todo, y debido a que no podía hacer él solo la música, ejercía el control mediante la selección. Por consiguiente, cada tema tenía que estar terminado, y no ser un mero esquema, luego teníamos que rehacerlo, nos lo rechazaba y teníamos que volvérselo a presentar. Roger se iba a Cinecittà para ponerle las cintas por la tarde. Antonioni nunca daba por buenos los primeros resultados, y a menudo se quejaba de que la música era demasiado fuerte y que dominaba sobre los elementos visuales. Probamos un mecanismo llamado «cinta ambiental». Teníamos varias versiones y añadidos mezclados de tal manera que él podía sentarse delante de la mesa de mezclas y literalmente añadir una atmósfera más lírica, romántica o desesperada subiendo o bajando los controles. Seguía sin gustarle. Antonioni acabó utilizando varios temas de otros músicos como Jerry Garcia y John Fahey, y a pesar de su final dramático y explosivo, la película fue un fracaso de crítica y público.

Siguiendo con nuestra política de reciclar cualquier cosa remotamente útil, nosotros sencillamente fuimos acumulando todas aquellas grabaciones. Seguro que habría una oportunidad de utilizarlas en el futuro.



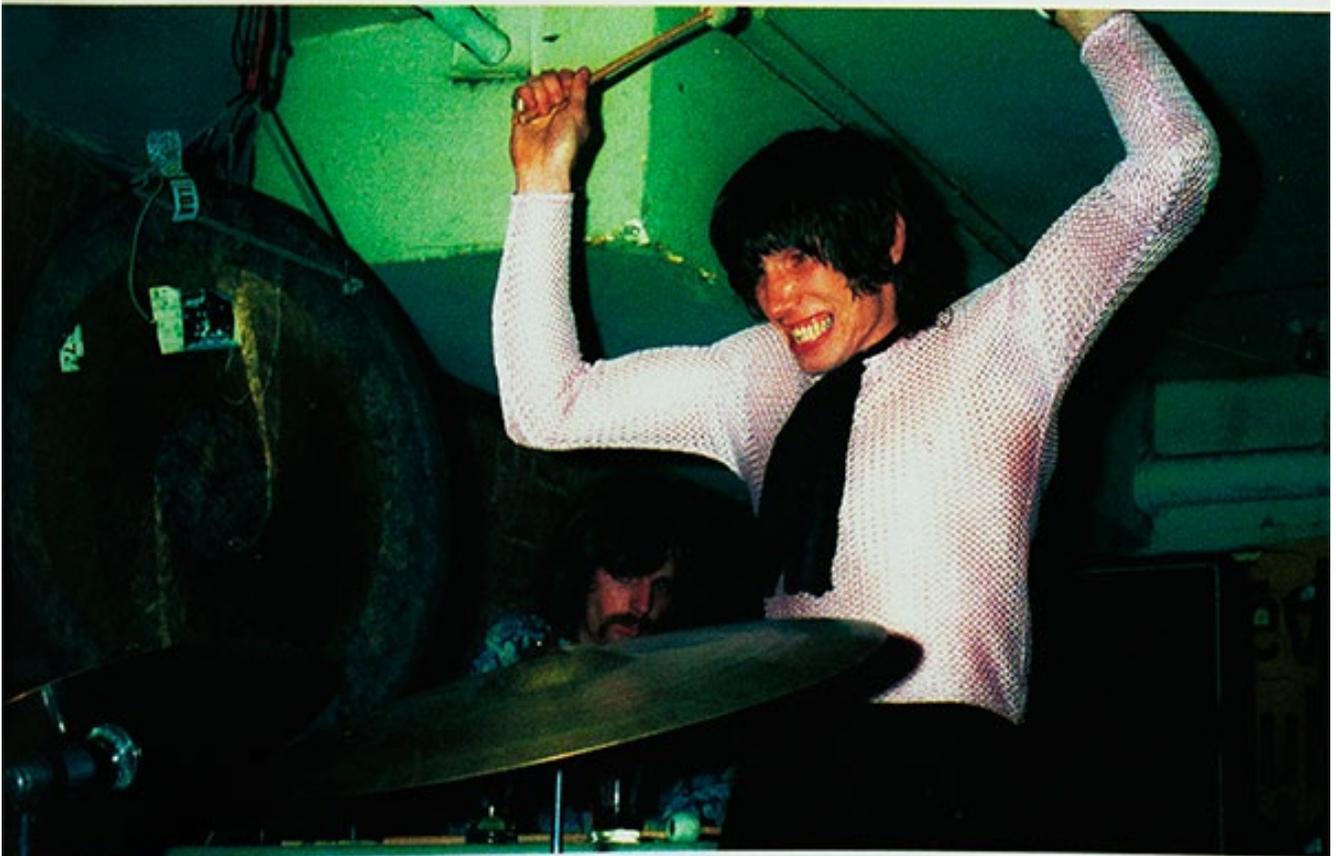
Un buen ejemplo del tipo de efectos de luces que utilizábamos en All Saints
(y a lo largo de todo el otoño de 1966).



Aparición en el «Top Of The Pops» el mes de julio de 1967,
con mi doble bombo en lugar destacado.



En el Scene Club de Nueva York, julio de 1968.



Roger afronta sus labores percusivas con su habitual determinación.
Me alegro de no ser un plato.



Fuera de Palm House en Kew, 1968. Storm, quien hizo la fotografía, me aseguró que la pieza de joyería ofrecida era de hecho "el anillo de Agamotto". Menuda suerte poder encontrar una gema tan rara de rebajas en el mercado de Portobello.

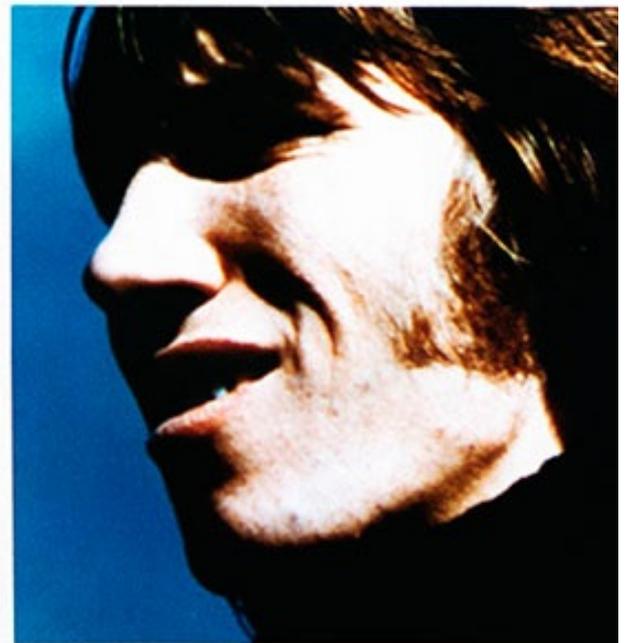
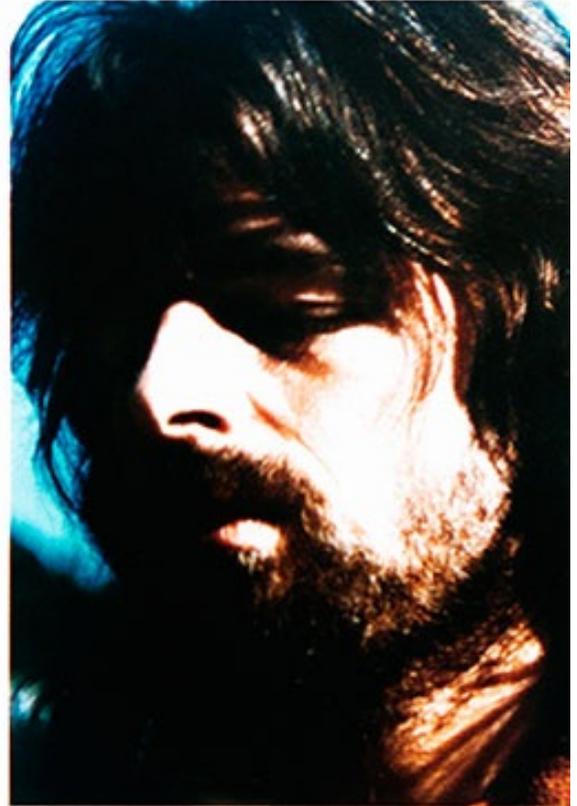
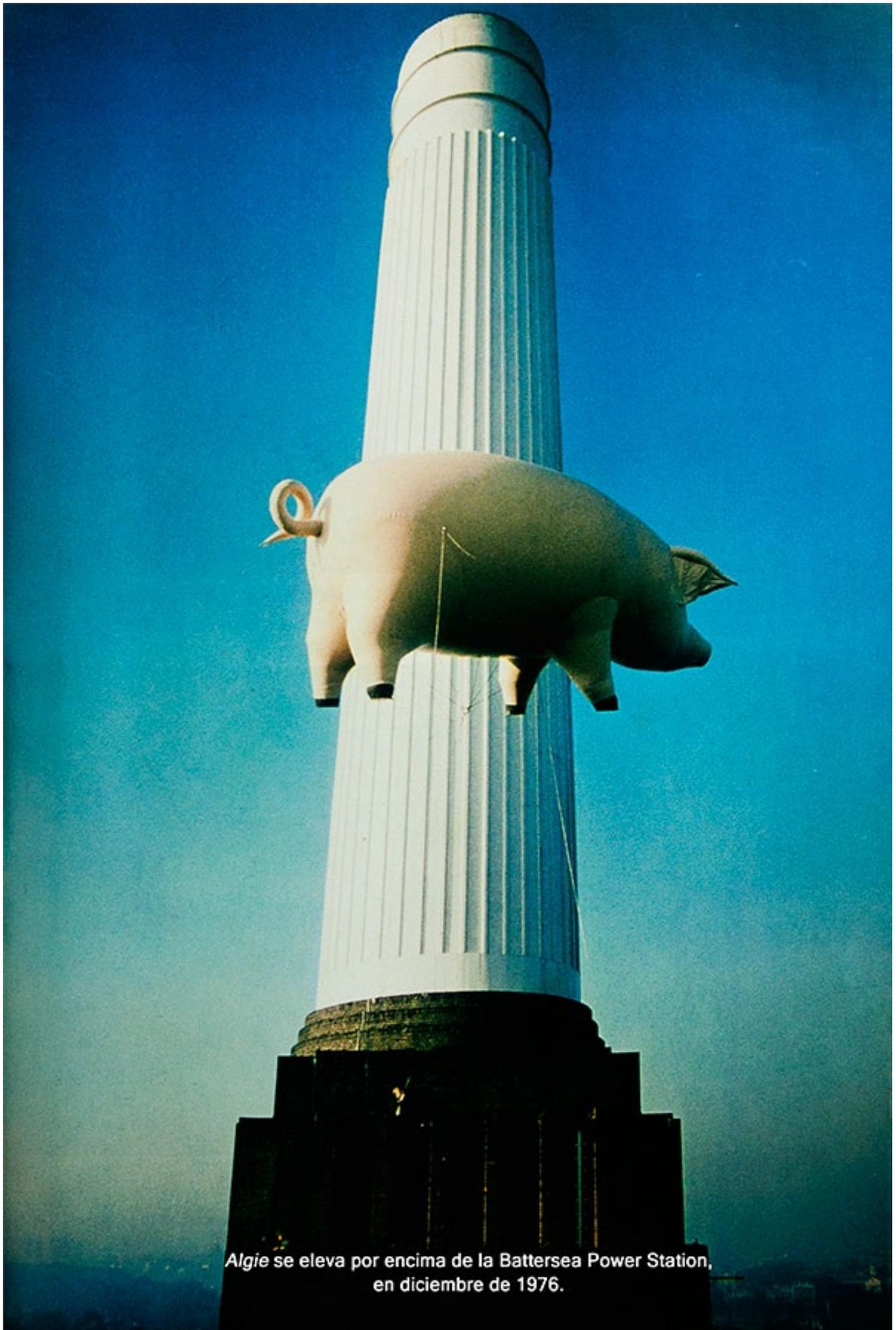


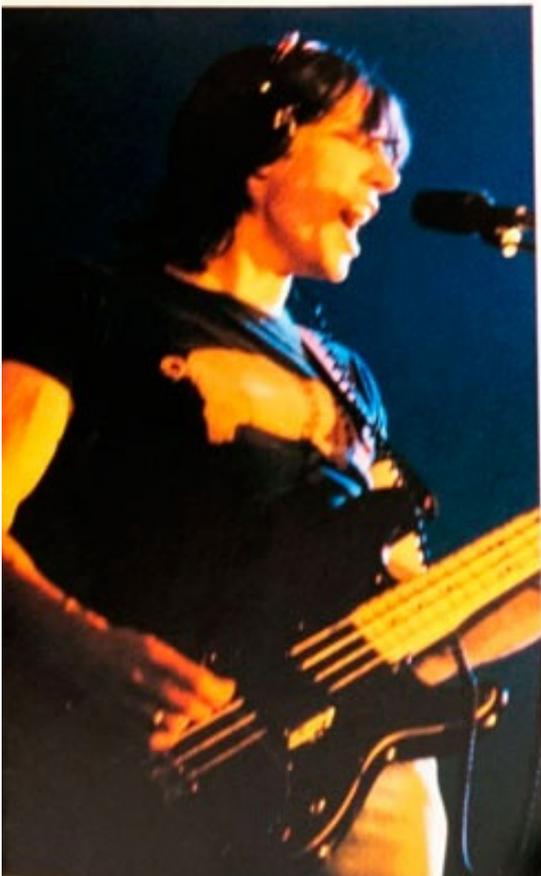
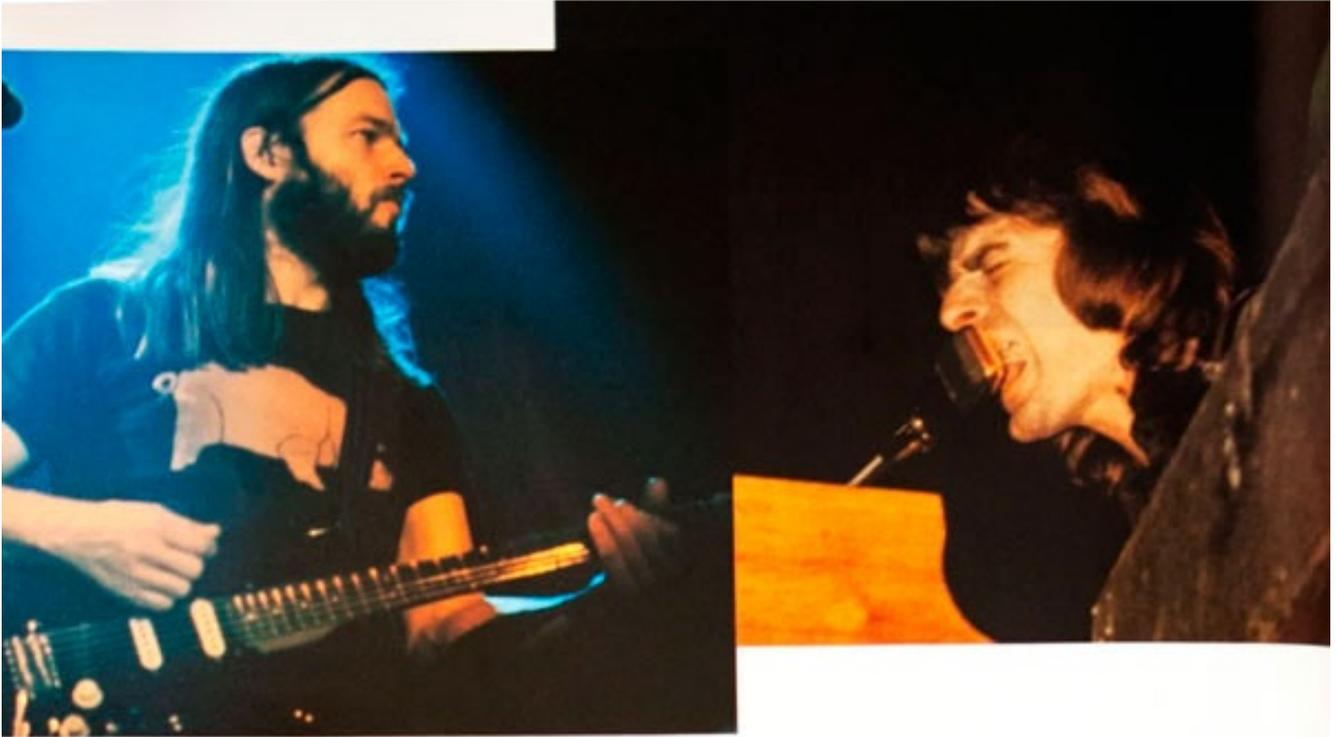
Foto del grupo en la época de *Dark Side*.

Rick con el sintonizador Mini-Moog encima de su fiel órgano Hammond.





Algie se eleva por encima de la Battersea Power Station,
en diciembre de 1976.



En el escenario durante la gira de *Animals*, en 1977.

cinco:

Cambio de tempo

The Bath & West Showground, en Shepton Mallet, una pequeña población en Somerset, era la sede del Festival de Blues y Música Progresiva de Bath en junio de 1970. Habíamos elegido este festival, celebrado en las profundidades de la campiña inglesa, como una oportunidad para interpretar «Atom Heart Mother», una ambiciosa pieza que acabábamos de grabar con trompas, tuba, trompetas, trombones, un solo de cello y un coro de veinte personas —seguramente, el fregadero no estaba disponible para la grabación.

El festival, una extravagancia de dos días, en un intento de emular la magnitud de Woodstock el año anterior, había contratado una selección de grupos de ambos lados del Atlántico. Había un cupo considerable de artistas principales de Estados Unidos, entre los que había Jefferson Airplane, Santana, los Byrds y Steppenwolf, junto a bandas británicas: además de nosotros, el cartel incluía a Fairport Convention y Led Zeppelin. En un intento de nos ser menos que los otros músicos, parecía totalmente adecuado hacer el ostentoso gesto, pero de gran esfuerzo logístico, de reunir a todo el coro y la orquesta en el quinto pino del sudoeste de Inglaterra.

Los festivales de rock tienden por naturaleza a empezar con buenas intenciones y luego, suavemente, van degenerando en un caos al ir aumentando el público y multiplicándose los problemas técnicos, especialmente si la madre naturaleza interviene (aunque en esta ocasión el tiempo fue idílico). Esta inestabilidad se ha convertido desde entonces en una de las cosas que la gente parece buscar más: en buena medida, la ilusión al acudir a Glastonbury parece ser la posibilidad de continuar la tradición de Woodstock y conseguir un baño de barro decente.

La policía suele esperar una asistencia de aproximadamente la mitad del público previsto, ya que si supiera antes el número total de asistentes prohibiría los conciertos por no cumplir con las precauciones sanitarias y de seguridad. En este festival en particular creo que Freddy Bannister, el promotor, acabó con un previsible ataque de nervios cuando se hizo patente el total horror al que se enfrentaba.

Para poder dejar atrás el tráfico que atascaba la carretera principal y la secundaria, tuvimos un viaje desesperado por el carril equivocado de la carretera. El autocar que transportaba a los demás músicos lo llevaba un conductor con una actitud mucho menos arrogante. Tomó la ruta más segura, pero tardando ocho horas y media en llegar. Incluso los músicos de la sección de viento, famosos por su resistencia, mostraron señales de estar hartos por el tiempo que tardaban. Tras todas sus tribulaciones, descubrieron que de hecho habían llegado mucho antes, ya que el festival iba con bastante retraso: la nota del programa «Puede haber cambios en los

horarios» a menudo era un eufemismo de «Todo empezará aproximadamente con medio día de retraso».

Al ver cómo iban las cosas intentamos negociar el hecho de poder actuar antes cambiando el orden con un gran guitarrista de mirada salvaje. Tenía ganas de ayudarnos, pero se disculpó diciendo que como se acababa de meter todos los productos farmacéuticos que consideraba necesarios para ofrecer la mejor actuación posible, no le quedaban reservas para alcanzar ese clímax otra vez, por lo que se veía obligado a actuar en el orden previsto.

Nuestra actuación estaba programada para las 22:15. Cuando finalmente pudimos salir al escenario con nuestra alegre banda de músicos —la mayoría de los cuales nunca se habían encontrado con nada tan caótico en sus largas y variadas carreras— empezó a amanecer. Como consecuencia parecía que los acontecimientos conspiraban para darnos un telón de fondo teatral que realzó verdaderamente el impacto de nuestra salida al escenario. El director del coro, John Aldiss, hizo un trabajo magnífico al controlar el coro y la orquesta, y nosotros logramos asombrar al público con el concierto, aunque un intérprete de tuba descubrió que algún bucólico borracho había vertido una jarra de cerveza dentro de su instrumento.

Se podría pensar que tras un acontecimiento como éste lo normal habría sido tomarse un breve descanso. Sin embargo, era la época de los festivales, así que tuvimos que desalojar el escenario y salir pitando con la niebla de primera hora de la mañana a Londres para coger un vuelo hasta Holanda y tocar la noche siguiente en otro festival, aunque menos extravagante. Sin tiempo para recuperarnos, nos metieron exactamente en el mismo tipo de escenario, aunque al menos en esta ocasión salíamos sin orquesta, una liberación para ambas partes.

Habíamos juntado las partes de «Atom Heart Mother» durante una serie de ensayos tras volver de nuestra estancia en Roma, por gentileza de Michelangelo Antonioni. Una vez tuvimos la estructura del tema (a partir de una idea creo que de David), el resto colaboramos no sólo musicalmente, sino también ideando la dinámica general. Ahora no consigo recordar si habíamos decidido un tema más largo o fue el efecto bola de nieve, pero fue una manera de trabajar con la que empezábamos a sentirnos a gusto.

Tras algunas sesiones prolongadas a principios de 1970, habíamos creado una pieza muy larga, bastante majestuosa, pero aún por concretar y bastante inacabada. Una manera de desarrollar dicha pieza fue tocándola en directo, así que tocábamos versiones acortadas, a veces con el sobrenombre de «El pudín asombroso», en varios conciertos. De manera gradual añadimos, quitamos y multiplicamos elementos, pero aún parecía faltar algo esencial. Creo que siempre intentamos grabar el tema, pero todos los compositores estábamos bloqueados, ya que a principios de verano decidimos entregarle la música a Ron Geesin en la forma en que estaba, y le pedimos si podía añadirle cierto colorido orquestal y partes corales.

Sam Jonas Cutler fue quien me presentó a Ron Geesin. Sam había dejado su

trabajo como profesor de niños que requieren una atención especial para convertirse en mánager de gira. Sus habilidades adquiridas, sin duda, le ayudaron mucho en su implicación en el mundo del rock'n'roll: había trabajado con los Rolling Stones en su gira de 1969 por Estados Unidos, en la que hubo el funesto concierto gratuito en Altamont, y más tarde con Grateful Dead.

Ron Geesin es un músico y arreglista con talento, así como un intérprete virtuoso del banjo y el armonio, cuyo estilo se podría describir como poesía *ragtime* acelerada. También construyó él mismo lo que de hecho fue uno de los primeros estudios electrónicos caseros. Ron, que no era mucho mayor que nosotros, pero que tenía un aspecto mucho más sabio con su imagen de profesor con barba desarreglada, tenía un sótano en Elgin Crescent, en Notting Hill, donde se dedicaba a su arte, rodeado de una colección de grabadoras, bobinas, kilómetros de cinta y una serie de aparatos patentados hechos a medida.

Aunque pueda sonar caótico, uno de los puntos fuertes de Ron era que se organizaba muy bien. Trabajar con música grabada en cinta tiene un problema inherente e importante: todas las cintas tienen el mismo aspecto, lo que es una pesadilla logística. A menos que etiquetes cada trozo de cinta que se ha transferido de una bobina a otra y anotes inmediatamente la conversión, puedes pasarte días para encontrar el fragmento de cinta que necesites otra vez. Debido a sus habilidades meticulosas en la organización, Ron nunca parecía tener problemas a la hora de dar con el fragmento correcto.

Ron había estado trabajando por su cuenta durante algún tiempo, así que sus técnicas características y su *modus operandi* eran muy particulares. Tanto Roger como yo nos habíamos interesado en la producción casera y su influencia puede detectarse claramente en uno de los temas que Roger aportó a *Ummagumma*, titulado «Several Species». Roger y Ron también trabajaron juntos en la música para un original documental médico titulado *The Body* —basado en el libro de Anthony Smith— que se publicó en 1970, y en uno de sus temas, «Give Birth To A Smile», también tocamos Rick, David y yo.



Todo nuestro equipo listo para la inspección en la contraportada de la carpeta de *Ummagumma*.

Ron nos enseñó unos trucos con las grabadoras Revox conectadas entre sí que iban mucho más allá de los límites de su uso habitual, tal y como recomendaba el manual del fabricante. Se encargó personalmente del cableado y me enseñó los rudimentos de la soldadura. Con una parsimonia típicamente escocesa iba recogiendo fragmentos de cinta sobrantes de los estudios profesionales. Tras borrar la cinta para ser reutilizada, empalmaba mitades de bobinas para tener una sola, o de manera laboriosa rehacía cualquiera de las ediciones del estudio que no cumplían con la calidad que él esperaba. Aparte de otras cosas, Ron me enseñó a ensamblar cintas de un modo fantástico.

Una agradable consecuencia de esta relación fue que Ron compuso la música para la banda sonora de uno de los documentales de mi padre —*The History Of Motoring*—, y me gusta pensar que ambos disfrutaron de la experiencia. En particular, mi padre quedó encantado con el hecho de que Ron siempre se presentara no sólo con la música, sino también con algún nuevo artilugio o cable casero que había hecho a medida para simplificar el traspaso de la música de la máquina de Ron a la película.

Ron parecía la opción ideal para crear los arreglos de «Atom Heart Mother». Entendía los detalles técnicos de la composición y los arreglos, y sus ideas eran lo suficientemente radicales como para alejarnos de las obras de rock sinfónico, cada vez más en boga, pero extremadamente pesadas. En esa época los arreglos de tales piezas tendían a implicar unas ideas bastante conservadoras; los licenciados en música clásica habían sido adoctrinados con una falta de simpatía hacia el rock, y el «cruce de estilos» aún se veía como una especie de traición a sus años de disciplina y formación. La buena noticia era que, con Ron al mando, era improbable que acabáramos siendo «La London Symphonic Philharmonia interpreta a Pink Floyd».

Ron se puso a trabajar en nuestra pieza, y con pocas aportaciones adicionales por nuestra parte, llegó a Abbey Road armado con un fajo de partituras y listo para grabar. Inmediatamente se tuvo que enfrentar a un gran obstáculo. Los músicos de sesión se mostraron reacios a que les dirigiera Ron, a quien consideraban perteneciente al mundo de la música rock. La venganza parecía estar a punto de estallar dentro de los confines del estudio y, ¡Dios mío, podía correr la sangre! En el caso de Ron, se estaba ofreciendo un sacrificio humano en el mismo estudio.

Cuando Ron agitó su batuta con optimismo, ellos hicieron tanto alboroto como pudieron. Ron no sólo había escrito algunas partes técnicamente exigentes, sino que además el fraseo que quería era inusual. Los músicos odiaron esto aún más. Con los micrófonos abiertos, uno sabía que cualquier comentario que hicieran sería audible y que sus pequeñas risas, el hecho de mirar el reloj y las constantes interrupciones del tipo «por favor, señor, ¿qué significa esto?» suponían detener la grabación; mientras tanto, las posibilidades de que Ron fuera acusado de homicidio aumentaban de modo

logarítmico a cada segundo.

Pero éste no era su único problema. En la época en que se grababa la pieza, EMI acababa de recibir lo último en tecnología de grabación, unas grabadoras Studer nuevas de ocho pistas. Funcionaban con una cinta de una pulgada de ancho, y con admirable precaución EMI emitió una directiva diciendo que no podía realizarse ninguna edición con este aparato, ya que estaban preocupados por la calidad de cualquier empalme.

Desgraciadamente, «Atom Heart Mother» dura veinticuatro minutos. Roger y yo nos embarcamos en lo que sólo puede describirse como una odisea para grabar la base rítmica. Para poder tener pistas libres de cara a los añadidos posteriores, grabamos el bajo y la batería en dos pistas, y toda la grabación tenía que hacerse en una sola toma. Tocar la pieza sin ningún otro instrumento significaba que, para conseguir hacerla sin ningún fallo, requeriríamos de todo el potencial de nuestro limitado talento musical; cuestiones como el tempo tenían que dejarse en suspenso. Para las delicias de la cuantificación digital —el uso de ordenadores para ajustar digitalmente los tempos sin que afecte al tono— aún faltaban veinte años.

En efecto, al tema terminado le faltaba el cronometraje metronómico que habría hecho más fácil la vida a todo el mundo. En vez de eso se aceleraba la pista rítmica y luego se ajustaba al tempo correcto de una manera volátil que Ron tuvo que tener en cuenta. John Aldiss, el director del coro, nos salvó el día. John era un ex alumno del coro del King's College, en Cambridge, y había formado el John Aldiss Choir, famoso por interpretar obras de compositores clásicos contemporáneos. Por entonces, también era profesor de coral en la Guildhall School of Music, en Londres. Su disciplinado coro clásico tenía (debe señalarse) una actitud mucho más positiva y una mayor experiencia en tratar con orquestas. Con su ecuánime ayuda se finalizó la grabación. Sin embargo, había otro problema del que entonces no éramos conscientes. Nos vimos obligados a poner a la orquesta una pista grabada de fondo como orientación a un volumen relativamente alto a través de los altavoces, y parte de esa pista fue captada por los micrófonos. Esta intromisión no pudo borrarse, por lo que a «Atom Heart Mother» le faltó la claridad sonora por la que siempre luchamos.

Mi valoración escrita sobre el tema «Atom Heart Mother» sería: una buena idea, pero hay que seguir esmerándose. «Alan's Psychedelic Breakfast», en la segunda cara, es un ejemplo similar. Era una imagen de un desayuno inglés expresada con sonidos, empezando con el chasquido de una cerilla encendiendo un fogón, seguido del sonido del *bacon* friéndose, junto con grifos que goteaban y otros sonidos que nos gustaban sacados de los discos de efectos sonoros. No tengo ni idea de por qué utilizamos al miembro de nuestro equipo, Alan Styles, como protagonista. Roger, Rick y David aportaron cada uno una canción para completar la segunda cara —entre las que estaba la favorita de David, «Fat Oíd Sun». Parecía que la amenaza de permanecer encarcelados en Abbey Road de por vida, sin posibilidad de libertad condicional, era suficiente para motivar incluso al más reticente de los compositores

para ponerse a trabajar.

El título de *Atom Heart Mother* salió en el último momento. Estábamos bajo presión pensando en un nombre, dimos un vistazo a los periódicos de la tarde buscando una idea, y vimos un artículo sobre una mujer que había dado a luz tras habersele implantado un marcapasos. Aquel titular nos aportó el título. La portada con la vaca fue un trabajo inspirado, ideado por Storm y John Blake, que enlazamos con el concepto del disco dándole a las secciones individuales del tema «Atom Heart Mother» nombres como «Funky Dung» y «BreastMilky».^[25] Storm recuerda que cuando enseñó la portada a los de la EMI, uno de los ejecutivos le gritó: «¿Estás loco? ¿Quieres destruir esta compañía discográfica...?».

Tras poner «Atom» en vinilo, y tras las aventuras pastorales en Shepton Mallet, la siguiente interpretación orquestal de esta pieza fue en el segundo concierto gratuito de Blackhill, en Londres: «Lose Your Head At Hyde Park», el 18 de julio de 1970, prometía presentamos a nosotros, Edgar Broughton, Kevin Ayers and the Whole World, la Third Ear Band «y miles de personas de la llamada gente guapa». Este espectáculo tenía una atmósfera mucho menos espontánea que el concierto gratuito original: más restricciones, una zona de bastidores más grande y una sección para VIPS tan jerárquica como cualquier acto organizado por el Rey Sol. La experiencia había perdido parte de su encanto, o quizá nosotros nos habíamos vuelto más pesimistas.

También llevamos ese espectáculo a Europa ese mismo mes. Ahora ya nos estábamos convirtiendo en unos expertos en esto de trabajar con una orquesta. Sin embargo, aún hubo muchas oportunidades para padecer una crisis: hubo un concierto en Aquisgrán en el que llegamos, lo montamos todo y luego descubrimos que nos habíamos dejado las partituras. Llamamos a Tony Howard en Londres y le encargamos la misión de enviárnoslas en el siguiente avión. Como estábamos decididos a no afrontar la humillación de admitir nuestro error, nos entretuvimos haciendo una prueba de sonido interminable. Como mínimo debimos impresionar a la sección de viento con nuestro perfeccionismo.

Interrumpimos el largo trabajo de grabación de *Atom Heart Mother* para hacer una pequeña gira por Francia, y aprovechamos la oportunidad para conocer a Roland Petit, el director del ballet de Marsella. Poco tiempo atrás, Roland había contactado con Steve para pedimos que compusiéramos un nuevo tema musical para su compañía, y al final concertamos una breve reunión con él en París durante el verano de 1970, cuando hicimos esa minigira combinada con unas vacaciones por el sur de Francia. Aún no habíamos aprendido que el trabajo y el placer es una combinación que convenía evitar, si era posible.

En cuatro coches Jaguar E-type y un Lotus Elan —otro vendedor de coches nos había visto venir— nos dimos la paliza por las largas y rectas carreteras francesas, dejando un siniestro rastro de humo azulado a nuestro paso. Pasamos un tiempo especialmente fructífero con Roland, aunque sólo fuera porque, en un día de fiesta en

Francia y con poca antelación, conseguimos encontrar a Roger, a mí y a nuestras respectivas mujeres un hotel estupendo y un restaurante sensacional para comer por la noche.

Luego fuimos a toda pastilla a la Costa Azul para encontrarnos con Rick y David, que no se habían quedado en París. Al principio nos hospedamos en un hotel de la parte frontal de Carnes. Fueron vacaciones puras: aprendimos esquí acuático bajo la tutela de un francés extraordinariamente fuerte, que era capaz de sostener a sus alumnos por el cuerpo mientras aprendían a esquiar. Su gran experiencia con los esquís sólo se veía socavada por su débil conocimiento de la lengua inglesa. Fue sólo más tarde cuando descubrimos que su insistente instrucción de «no empujar» de hecho quería decir «no tirar».

Estábamos en la Riviera para participar en varios festivales, tocando en sitios encantadores rodeados de pinos y con vistas al Mediterráneo. Después de tocar en el Festival de Jazz de Antibes, alquilamos una gran casa cerca de St. Tropez, donde los técnicos, el grupo y nuestros mánagers, además de las familias, pudimos alojarnos mientras hacíamos más conciertos en Fréjus y otros lugares de vacaciones a lo largo de la Costa Azul. Aún eran días de bajo presupuesto, y la casa que alquilamos no estaba en un promontorio junto al mar, sino en el interior, en medio de un monte.

La atmósfera no era siempre la de una escena hogareña a pesar de la presencia de las mujeres y varios niños. En una ocasión me encontré en la casa con una pareja de mujeres que no conocía comportándose de forma sospechosa. Al pedirles explicaciones de repente los reconocí: eran Steve O'Rourke y Peter Watts preparándose para salir de noche a un club de St. Tropez, vestidos ambos de mujer. Afortunadamente sufría una combinación de intoxicación alimentaria e insolación, por lo que no podía ir con ellos. Como experimento de vida comunal no fue un gran éxito. Aunque a veces la situación se había puesto también bastante tensa cuando sólo éramos nosotros cuatro viajando juntos de gira, ahora, con tanta gente, hubo muchísimas oportunidades de fricción.

Mi relación con Roger, en todo caso, era a veces un tanto fría. El problema provenía de un antiguo incidente, cuando Roger, yo y nuestras respectivas mujeres tocamos de alguna manera el tema de la infidelidad de Roger en la carretera. Roger consideró que no era aceptable que yo apoyara la censura que las chicas hicieron de su conducta, más que nada porque yo no me había comportado mucho mejor (sencillamente, había dejado a un lado mi confesión). En esta ocasión me temo que estaba más cerca de la hipocresía que de la diplomacia, y Roger tardó un tiempo en perdonarme este episodio en particular.

Judy Waters recuerda las punzadas de celos que sintió cuando Lindy y yo nos inventamos una excusa para marchar antes de St. Tropez. Despidiéndonos alegremente, llenamos el depósito con más gasolina en el Lotus, que cada vez sacaba más humo, y nos dirigimos a Yugoslavia...

Había pocas oportunidades para descansar y recuperarnos. La gira americana que

siguió casi de inmediato coincidió con el lanzamiento de *Atom Heart Mother*, por lo que nos vimos obligados a repetir la experiencia orquestal. David y Steve volaron hasta Nueva York para contratar a los músicos, juntando secciones de viento y coros separados para los conciertos de la costa este y la costa oeste —anunciados en Los Angeles en carteles de 12 metros con la vaca de Storm por toda la zona de Sunset Strip—. Los músicos de sesión americanos, bajo la batuta de Peter Phillips, se mostraron todos muy capaces y relajados ante la idea de tocar diferentes tipos de música —y yo estoy contento de poder decir que hubo una total ausencia de terquedad, apego a las normativas o tubas llenas de cerveza.

Entonces ir de gira por Norteamérica se estaba convirtiendo en algo rutinario y empezaba a dejar de ser una novedad: era nuestra segunda gira en 1970 —ya habíamos estado allí en mayo durante varias semanas—. Además, el miedo de todo el grupo a volar a menudo nos obligó a realizar viajes en coche de ocho horas con la creencia errónea de que esto sería menos estresante. De hecho, por supuesto, estos trayectos colosales sencillamente provocaban un aburrimiento mortal. En el Hilton de Scottsdale nos quedamos sin ninguna oportunidad de hacer una de nuestras apuestas. Recuerdo a David atravesar en moto el restaurante de nuestro hotel en una apuesta que hicimos una vez. Los comensales o bien pensaban que esto era normal o que llevaba un arma, porque le ignoraron completamente.

En la primera gira de 1970 el concierto más significativo tenía que ser el de Fillmore West, en Nueva York. Bill Graham no estaba seguro de si llenaríamos los 3.000 asientos del teatro, teniendo en cuenta que nuestro último concierto en la ciudad fue en un club con 200 asientos, así que en vez de encargarse él mismo de la promoción del concierto nos alquiló el teatro por 3.000 dólares. Agotamos las entradas. Era la vez que habíamos ganado más dinero, y contribuimos a la insatisfacción creciente del sello Tower, que entonces era el representante de EMI en Estados Unidos. Teníamos un público numeroso, pero esto no se reflejaba en nuestras ventas de discos. Alguien o algo estaban fallando y, seguros como siempre de que la culpa no era nuestra, redactamos una nota para hacer algo al respecto en cuanto pudiéramos.

El Fillmore East también fue destacable por otras dos razones. Hicimos echar a un puñado de tipos con mala pinta de nuestro camerino, pero luego descubrimos que eran miembros de The Band, el grupo de acompañamiento de Bob Dylan —en el que estaban Robbie Robertson y Levon Helm— y, por supuesto, artistas por méritos propios. Fue una situación especialmente embarazosa para nosotros, ya que *Music From Big Pink* era uno de nuestros discos favoritos en nuestras respectivas colecciones. Y también conocimos a Arthur Max, el diseñador de luces que trabajaba para Bill en el teatro. Arthur añadió su propio juego de luces a nuestro concierto de esa noche, y anotamos su innovador talento como referencia en el futuro.

Esa gira norteamericana, en mayo de 1970, finalizó de manera abrupta cuando todo nuestro equipo, que estaba dentro de un camión alquilado aparcado fuera del

Royal Orleans Hotel, en el centro de Nueva Orleans, fue robado durante la noche. Gracias a Dios, éste era de lejos el hotel más lujoso de la gira, así que si nos íbamos a quedar tirados, mejor allí que en cualquier otra parte. La otra ventaja era que la lujosa piscina en la terraza del primer piso estaba llena de chicas atractivas que calmaron nuestra pena con un servicio de bar gratuito.

Lo que aún fue más práctico era que una de ellas tenía un novio en el FBI y vino a vemos por si podía ayudarnos. Nos dijo de la manera más diplomática que pudo que era posible que la policía local nos ayudara más si ofrecíamos una recompensa. Dejamos que friera Steve quien solventara el problema. Para nuestro gran asombro, el equipo reapareció un día después (aunque faltaban un par guitarras). Sin duda, había un servicio de policía imaginativo en el que los oficiales podían ofrecer un servicio completo de traslado y recuperación... El único misterio auténtico ahora era saber cuál debía ser la recompensa para la policía que nos devolvió el equipo. Su sugerencia de «lo que la conciencia les dicte» no era de mucha ayuda, ya que nuestra conciencia nos decía que no se merecían nada. Sin embargo, de manera pragmática decidimos que quizá querríamos volver a Nueva Orleans algún día. Aunque habíamos recuperado el equipo, decidimos no restablecer los conciertos que habíamos cancelado, y regresamos a casa inmediatamente.

Tras las giras de *Atom Heart Mother* por Estados Unidos ese otoño, empalmamos con una gira por Inglaterra hasta finales de año. Aunque queríamos ese ritmo de trabajo, probablemente no éramos conscientes de lo agotador que resultaba. Pero, a principios de 1971, centramos nuestra atención y la energía que pudiera quedarnos en nuestro siguiente álbum, que empezamos en la EMI en enero.

Sin canciones nuevas, ideamos innumerables ejercicios para intentar acelerar el proceso de la creación de ideas musicales. Esto incluía tocar en pistas separadas sin ninguna referencia de lo que el resto de nosotros estaba haciendo —quizá acordábamos una estructura básica de acordes, pero el tempo era al azar. Simplemente sugeríamos atmósferas como «los dos primeros minutos en plan romántico, los siguientes dos más rápido». Estas notas sonoras se llamaban «Nada 1-24» y la elección del nombre era apropiada. Después de algunas semanas no habíamos sacado nada que fuera de mucho valor y, sin duda, ninguna canción acabada. Incluso apenas había fragmentos que pudieran considerarse como ideas para poder trabajar. Tras la serie de «Nada» trabajamos en la serie «Hijo de la Nada», seguida de «Regreso del Hijo de la Nada», que finalmente se convirtió en el nombre provisional del nuevo álbum.

El fragmento más útil era simplemente un sonido, una única nota tocada en el piano y que sonaba a través de un altavoz Leslie. Este curioso aparato, que normalmente se utilizaba con un órgano Hammond, emplea una bocina giratoria que amplifica el sonido que recibe. La bocina, que gira a una velocidad variable, crea un efecto Doppler, igual que un coche al pasar delante del oyente a una velocidad constante parece que la nota cambie mientras se aleja. Al poner el piano a través del

Leslie, esta maravillosa nota de Rick tenía un cierto parecido con el sonido del Asdic, un sonar primitivo para localizar submarinos. Nunca podríamos recrear la sensación de esta nota en el estudio, especialmente la resonancia particular entre el piano y el Leslie, por lo que la versión de la maqueta es la que se utilizó para el disco, mezclándola con el resto del tema.

Junto con una melancólica frase de guitarra de David, teníamos la suficiente inspiración para concebir un tema entero, que acabó siendo «Echoes»; su versión final, ligeramente serpenteante, tenía una sensación bastante agradable con un ritmo lento y una construcción alargada. Sentimos que se trataba de un auténtico desarrollo de las técnicas que habíamos insinuado en *A Saucerful Of Secrets* y *Atom Heart Mother*. Y sin duda tuvimos más control que en la maldita única toma que habíamos hecho del tema «Atom Heart Mother», ya que podíamos ensamblar la música utilizando fundidos en la mesa de mezclas.

El sonido de guitarra en la parte intermedia de «Echoes» surgió inesperadamente cuando David tenía puesto el pedal de *wah-wah* del revés. A veces los grandes efectos son el resultado de este tipo de pura casualidad, y nosotros siempre estábamos preparados para ver si algo podía funcionar en un tema. La base que recibimos de Ron Geesin de ir más allá de las normas había dejado su impronta.

Esta experimentación podría considerarse como un valiente radicalismo o bien como una enorme pérdida de valioso tiempo de estudio. Fuera como fuera, nos permitió aprender técnicas que al principio podía parecer que carecían de sentido, pero que finalmente nos condujeron a algo utilizable. Un experimento que aún no se había usado en esa época fue una exploración de las voces al revés. Una frase escrita al revés letra por letra y luego leída no sonará bien al escucharse al revés, pero una frase leída y grabada y luego puesta al revés puede aprenderse y recitarse. Esto da lugar a un efecto muy extraño cuando se escucha al revés. «Neegadelouff» era una de las que recuerdo: debía salir como «Fooled again».^[26]

La versión final de «Echoes», con una duración de veintidós minutos, ocupó una cara entera del álbum. A diferencia de la tecnología del CD, el vinilo imponía una cierta serie de restricciones, ya que los fragmentos altos de hecho ocupaban más superficie, y en cualquier caso incluso tocando *pianissimo* todo el tiempo sería difícil grabar más de media hora en una sola cara. Ahora teníamos que descubrir qué poníamos en el resto del disco. En retrospectiva, resulta un tanto extraño que pusiéramos «Echoes» en la segunda cara. Debía ser que aún seguíamos pensando, quizá bajo la influencia de la compañía discográfica, que deberíamos tener algo adecuado para la radio como principio de un álbum.

«One Of These Days» se construyó sobre un sonido de bajo que Roger había creado saturando la potencia mediante un aparato llamado Binson Echorec. El Binson había sido el pilar principal de nuestro sonido durante muchos años, empezando en la era Syd Barrett —se puede apreciar en «Interstellar Overdrive», «Astronomy Domine» y «Pow R. Toc H.»— y realmente sólo la tecnología digital llegó a

suplantarlo. El Binson contenía un tambor de acero giratorio rodeado de cabezales de cinta. Al escoger diferentes cabezales proporcionaba una gama de patrones repetitivos a cualquier señal con que se le alimentara. La calidad de sonido se degradaba horriblemente, pero si se puede describir el siseo como ruido de fondo hace que el efecto sea más aceptable.



Roy Harper con David en Abbey Road, durante la época en que Roy se ofreció voluntario para cantar «Have A Cigar».

Había varias unidades de eco alternativas en el estudio que eran parecidas en cuanto a tecnología, pero que carecían de la misma calidad de sonido. El Binson de fabricación italiana, sin embargo, era muy frágil y no encajaba en los rigores de una vida en la carretera. Al igual que un tirador bien entrenado, Peter Watts a menudo podía desmontarlos y volverlos a montar con rapidez durante un concierto para hacer las reparaciones pertinentes y al menos disponer de uno en directo.

La línea de bajo de «One Of These Days» la tocaron al unísono Roger y David. Uno de los bajos necesitaba cuerdas nuevas y enviamos a uno de nuestros técnicos al West End para reponer nuestras reservas. Se ausentó sin permiso durante tres horas, durante las cuales se acabó toda la grabación, usando las cuerdas viejas. Cuando al final regresó, sospechamos que había estado visitando a su novia, que tenía una *boutique*. Su afirmación de inocencia fue bastante socavada por los bonitos pantalones con los que reapareció. La canción incluía, algo poco usual, un solo de

bajo así como una de mis raras participaciones vocales, y un ejemplo de un experimento que funcionó en el laboratorio. La línea de voz se grabó a doble velocidad usando una voz con *false*to; luego, la cinta se reproducía a velocidad lenta. Hay veces en las que realmente parece necesario hacer las cosas de la manera más complicada posible.

Los títulos de las otras canciones de esa cara tenían mucha relación con nuestras vidas en ese período. «San Tropez», una canción que Roger trajo terminada y lista para grabar, estaba inspirada en la expedición de los Floyd al sur de Francia el verano anterior y en la casa que alquilamos allí. Roger, Judy, Lindy y yo solíamos jugar con regularidad al juego chino de fichas llamado Mahjong y ese hábito aportó la inspiración para el título de «A Pillow Of Winds», el nombre de una de las combinaciones al ganar puntos.

«Fearless» era una expresión muy utilizada —el equivalente futbolístico de «increíble»— que provenía de Tony Gorvitch, el mánager de Family y un buen amigo de Steve y Tony Howard. El tema futbolístico continuaba cuando se iba acabando la canción con el coro de Kop de Liverpool cantando «You'll Never Walk Alone» —era extraño que Roger quisiera hacer esto, ya que era un fan declarado del Arsenal. Tony Gorvitch también nos había aportado las expresiones «codazo» —como en la expresión «recibir un codazo»— y «¿Quién es Norman?». Esta última era una frase que usaba el grupo para señalar a alguien a quien no conocíamos y a quien quizá queríamos fuera —quizá la técnica que utilizamos con The Band en el Fillmore.

Finalmente, estaba «Seamus». De una manera bastante embarazosa sólo puedo describir este tema como una novedad. Dave estaba cuidando de un perro, el tal Seamus en cuestión, que era de Steve Marriott de los Small Faces. Steve había entrenado a Seamus para que aullara con cualquier música que sonase. Era extraordinario, así que enchufamos un par de guitarras y grabamos el tema en una tarde. Curiosamente lo repetimos cuando hicimos el filme *Live At Pompeii*, esta vez usando otro perro, llamado Mademoiselle Nobs. En el aspecto positivo, incluso cuando nos sentimos presionados, al menos nos resistimos a la tentación de hacer un álbum entero lleno de perros ladrando, y de hacer una audición a perros de sesión desesperados por triunfar en el negocio de la música.

En general, fue inmensamente satisfactorio hacer el álbum. De la misma manera que *Atom Heart Mother* había sido una especie de disco secundario, y *Ummagumma* un álbum en directo combinado con temas en solitario, *Meddle* fue el primer álbum en el que habíamos trabajado juntos como banda en el estudio desde *A Sancerful Of Secrets* tres años antes. Es un álbum relajado y bastante suelto, y «Echoes», creo, ha aguantado bien el paso del tiempo. Desde luego, comparado con su predecesor, *Atom Heart Mother*, el álbum *Meddle* parece de una sencillez estimulante. Sin duda, David siente mucho afecto por este álbum, que para él contiene una clara indicación de un camino a seguir.

Las principales grabaciones de *Meddle* se dividieron entre la EMI y los estudios

AIR London, aunque una pequeña cantidad de trabajo lo hicimos en los estudios Morgan, en West Hampstead. Fue así porque la EMI, en otro despliegue de su innato conservadurismo, no quería confiarnos las nuevas grabadoras de dieciséis pistas. Enfurecidos, insistimos en que debíamos tener acceso a una de las grabadoras y nos largamos a los estudios AIR, donde hicimos la mayor parte del trabajo.

Los estudios AIR eran propiedad de George Martin, y estaban al lado de la parte alta de Oxford Street, en el West End londinense. Después de muchos años, George se había ido de la EMI y había montado el estudio con el que había soñado, llevándose a Ken Townsend, el director de los estudios Abbey Road, para asegurarse los mejores niveles de calidad. Sus estudios, que eran de lo más moderno, tenían una atmósfera muy distinta a la de Abbey Road, que de hecho ahora necesitaban con urgencia una revisión y una puesta al día. Los estudios comerciales estaban siendo diseñados para bandas de rock, más que para parecerse a instalaciones para todo tipo de grabaciones, ya que la música rock era de donde venían los nuevos clientes.

La grabación de *Meddle* llevó una cantidad de tiempo considerable, no porque estuviéramos encerrados en los estudios sino porque, una vez más, estuvimos mucho en la carretera durante 1971: cuando miro atrás en el calendario, veo que estuvimos en Alemania en febrero, varios países europeos en marzo, el Reino Unido en mayo, Europa en junio y julio, el Lejano Oriente y Australia en agosto, Europa en septiembre y Estados Unidos, de nuevo, en octubre y noviembre.

Para llenar el vacío mientras estábamos trabajando en *Meddle*, volvimos a esa solución tan antigua de la industria musical: el álbum recopilatorio de singles y otros temas sobrantes. *Relics* —«una extraña colección de antigüedades y curiosidades»— sólo tenía una canción nueva, «Biding My Time», de Roger, en la que Rick nos atormentó finalmente con su trombón. *Relics* salió en mayo, justo antes de que tocáramos en la Crystal Palace Garden Party. Éste era nuestro primer concierto importante en Londres desde hacía algún tiempo, en uno de los festivales al aire libre que tan bien se les dan a los británicos —los festivales de un único día carecen de los aspectos maratonianos de los de tres días, y poseen ese aire de la afición nacional que son las glorietas con bandas de música—. Este cartel en particular contenía una curiosa mezcla de bandas: Leslie West and Mountain, nosotros, los Faces y Quiver, estos últimos con Willie Wilson.

Era un concierto de tarde, y nuestro juego de luces era inexistente, pero, con la ayuda de nuestro colega de la escuela de arte Peter Dockley y sus amigos, sumergimos un enorme pulpo hinchable en el lago frente al escenario. Como clímax del concierto se hinchaba el pulpo y salía erguido del lago. El momento habría sido aún mejor si unos cuantos fans llenos de entusiasmo y con la mente alterada no se hubieran quitado la ropa y se hubieran lanzado al lago; en una escena que recordaba a *20.000 leguas de viaje submarino*, estos lunáticos se enredaron con las bombas de aire y amenazaron con estropear la actuación ahogándose de manera inconsciente. El promotor del festival era Tony Smith, que acabó siendo mánager de Génesis. Tony

recuerda que, tras la desgracia del concierto, él y su equipo pasaron mucho tiempo limpiando no el típico detritus, sino un banco de peces muertos del lago que habían expirado debido a la impresión y/o al pavor.

De todas las giras en el extranjero, nuestra primera visita a Japón en agosto de 1971 fue un éxito especial. La compañía discográfica organizó una rueda de prensa (algo que en general odiábamos) y nos entregaron nuestros primeros discos de oro. Aunque eran absolutamente falsos, ya que no los habíamos ganado mediante las ventas, apreciamos el gesto.

La auténtica razón del éxito de esta gira fue un concierto al aire libre en Hakone. No sólo era una sala preciosa en medio del campo, a un par de horas de Tokio, sino que el público japonés era mucho menos cohibido en un festival que en un concierto en una sala. Durante muchos años, este tipo de público en espacios cerrados era bastante moderado, según los estándares de la industria del rock. Notorios por los cálidos aplausos, gritos de alegría y ovaciones de pie, los conciertos japoneses suelen empezar a las seis de la tarde. La razón de esto, nos dijeron, es que los transportes públicos dejan de funcionar pronto, la gente vive fuera de la ciudad y para ellos es difícil hacer dos viajes. Cualesquiera que sean las razones, esto le daba a los conciertos la atmósfera de un baile vespertino con té y una sugerencia de que el rock no debería estar en las mentes de la gente pasados los trece años. Mientras estuvimos en Japón, viajamos en el tren bala, visitamos templos y jardines de piedra y nos iniciamos en el *sushi*. Para nosotros, y muchas otras bandas, el *sushi* se convirtió en la gira en la versión sofisticada de los huevos con salchichas y las patatas fritas. Una manera popular de elevar la moral durante una gira era hacer venir al cocinero de *sushi*, armado con sus cuchillos, para levantar los ánimos decaídos (preparando pescado crudo, más que amenazando a los depresivos).



El enorme pulpo hinchable de Peter Dockley hace una entrada espectacular al colarse en la fiesta del Crystal Palace Garden, en mayo de 1971.

Después de Japón seguimos con una breve gira por Australia, que también era nuestra primera visita. Tuvimos un comienzo desafiante con un concierto al aire libre en el Randwick Stadium, el hipódromo de Sidney. Aún no nos habíamos acostumbrado a la inversión de las estaciones de allí abajo, así que nos sorprendimos al llegar en el mes de agosto y encontrarnos en lo más profundo del invierno australiano, tan frío que necesitaba guantes para evitar que las baquetas se me cayeran de mis dedos insensibles. El público, demostrando el auténtico valor australiano, no parecía darse cuenta. Dimos gracias de que el resto de la gira fue en espacios cerrados.

Uno de los momentos culminantes de este viaje fue que pudimos conocer al director de cine George Greenough. Nos enseñó parte del metraje de una película que estaba rodando titulada *Crystal Voyage*, un documental elogioso sobre el surf. Utilizando una cámara atada al cuerpo de un surfista, pudo filmar dentro de los tubos que se forman con las olas, algo que realzó aún más con salidas y puestas de sol. Era impresionante. Le dimos permiso a George para usar nuestra música para su película y a cambio llegamos al acuerdo recíproco de poder utilizar su película —que se actualizaba de vez en cuando— en prácticamente todos nuestros conciertos posteriores. Para la gira de 1994 de *The Division Bell*, nos aportó nuevo material de una calidad aún mejor para proyectarlo durante la canción «Great Gig In The Sky».

En una escala que hicimos en el aeropuerto de Hong Kong de vuelta a casa

llamamos al estudio Hipgnosis para informar a Storm del diseño de la portada para *Meddle*. El título se había decidido apresuradamente y, quizá inspirados por alguna imagen de tipo zen con jardines de agua, le dijimos a Storm que queríamos «una oreja dentro del agua». La diferencia horaria suponía que ninguna de las dos partes estaba en plena forma para mantener una conversación telefónica, pero incluso con tantos kilómetros de por medio podíamos escuchar el sonido de los ojos de Storm al ponerse en blanco.

En el vuelo de vuelta al Reino Unido, una tormenta verdaderamente alarmante en algún lugar sobre el Himalaya asustó incluso a los miembros de la tripulación. Cuando el avión dio un bandazo en una bolsa de aire, no sé si fue Roger o David quien pegó un salto cuando una azafata asustada le agarró con fuerza con la mano. Esto hizo retrasar cualquier probabilidad de que nos recuperásemos de nuestro miedo a volar con tanta frecuencia. Respecto a eso, todos nos vimos afectados por varios incidentes a lo largo de los años. Una vez, Steve O'Rourke fletó un viejo DC3 para llevamos a nosotros y a otros grupos a un festival en Europa. Cuando estábamos sentados en el avión en la pista de despegue, un carro con el equipaje arrancó un trozo del ala. «No se preocupen», nos dijeron, «lo arreglaremos en un santiamén». Abusando de nuestra autoridad, abandonamos el avión inmediatamente y nos metimos en el BEA Trident que estaba al lado, dejando que los grupos teloneros cogieran ese terrorífico vuelo hacia casa. Un tiempo después nos libramos por los pelos de chocar con otro avión cuando nos acercábamos al aeropuerto de Burdeos. En ocasiones como ésta, el hecho de que los cuatro nos agarráramos bien a los brazos de los asientos al unísono y nos cayeran gotas de sudor probablemente contribuyó a estrechar los lazos de unión del grupo.

Las comidas de grupo eran el punto focal de todas las peleas, las decisiones políticas y el darse codazos para conseguir el mejor sitio. Ahora me compadezco profundamente de algunos desgraciados promotores y ejecutivos de las discográficas que nos llevaban a comer o a cenar. A menudo nos comportábamos fatal. Nuestros modales en la mesa, en general, no eran un problema, pero nuestra conversación trivial nos decepcionaba. Ocupábamos la zona intermedia de la mesa y desterrábamos a los extremos a cualquiera que no conociéramos o no nos importara para que hablaran entre ellos. Estimulados con el vino más caro que pudiéramos tomar, nuestra discusión se iba calentando, y a menudo estallaba en una bronca a gran escala. Para alguien de fuera podía parecer que estuviéramos a punto de disolver el grupo. El ejecutivo de la discográfica que nos pagaba la comida no sólo veía que no se podía permitir tales gastos, sino la perspectiva de que le acusaran de ser el responsable de la ruptura de la banda.

Inevitablemente, los miembros del grupo nos conocíamos mejor que nadie más, y por eso sabíamos cómo tomarnos el pelo, ofendernos o incluso darnos ánimos. Todavía guardamos como un tesoro el recuerdo de la noche en la que Steve O'Rourke se sentó a comer con nosotros y anunció que estaba de tan buen humor que nada

podría enfadarlo. A los siete minutos se había largado furioso para comer solo en su habitación. Roger, con nuestra ayuda y complicidad, encontró sin demasiada dificultad el detonante que enfureció y sacó de quicio a Steve, simplemente sugiriendo que deberíamos discutir una reducción de las comisiones de Steve. En otra ocasión, en un desayuno en el City Squire en Nueva York, Roger comunicó que era posible saber qué personas eran realmente creativas porque sus cabezas estaban inclinadas ligeramente hacia la derecha. Y a la inversa, las personas no creativas tenían la cabeza inclinada hacia la izquierda. Peter Bames, que se encarga de gestionar nuestros derechos de autor, recuerda que miró alrededor de toda la mesa. Se fijó en que las cabezas de todo el mundo estaban inclinadas hacia la derecha, excepto la de Steve.

seis:

No existe ninguna cara oscura

A finales de 1971, parecía que me había sacado de encima parte de la apatía que había sentido. Roger, en declaraciones al *Melody Maker*, dijo que notaba «una sensación en el grupo, y sin duda tengo la fuerte impresión de que hemos dejado pasar las cosas de una manera horrible y que eso me está empezando a volver loco». Consideraba que nuestra siguiente gira por el Reino Unido suponía «más presión otra vez, porque realmente no disponemos de tiempo entre hoy y el 19 de enero, o cuando quiera que empiece, para perfeccionar nada. Es muy difícil crear una hora de material que sea realmente bueno». Debía ser difícil, pero al menos le puso voluntad. Roger había trabajado en un esbozo para un nuevo álbum. Tenía algunas ideas, varias canciones a medio hacer —«Time» tenía una estrofa y estribillo, aunque carecía de letra— y había creado un *riff* de bajo inusual en 7/8 que parecía bastante radical.

Las discusiones que propiciaron el desarrollo de *The Dark Side Of The Moon* tuvieron lugar en una reunión del grupo en la mesa de la cocina de mi casa, en St. Augustine's Road, en Camden. Era algo atípico, ya que podíamos vernos cualquier otro día en los estudios o en la carretera, pero seguramente pensábamos que necesitábamos un cambio de ambiente para concentrarnos en sacar adelante nuestro siguiente proyecto.

Además de las canciones de Roger, teníamos varios fragmentos de anteriores sesiones de ensayos y algunos temas más acabados. Pero aún no teníamos un tema unitario que ayudara a Roger a desarrollar su trabajo inicial. Mientras hablamos, surgió el tema del estrés como hilo conductor, aunque por entonces no estábamos pasando por ninguna angustia existencial: de hecho, era uno de los períodos más estables en nuestras vidas familiares. Roger estaba viviendo entonces en Islington, en la zona de New North Road. Al fondo de su jardín había instalado un lugar para trabajar que parecía un cobertizo para la jardinería. De hecho, allí se hacían labores de jardinería, pero en vez de las tareas habituales, Judy hacía cerámica en una de sus partes. En la otra, Roger había construido un estudio casero, que se había hecho siguiendo el modelo de Ron Geesin: tres grabadoras Revox, montadas en una mesa de trabajo para facilitar el rápido traspaso de los sonidos de un aparato a los otros. Rick estaba instalado en Leinster Gardens, en Bayswater, con Juliette y sus hijos. Yo estaba en St. Augustine's Road con Lindy. Sólo David se había trasladado a Royden, en Essex, tras abandonar su piso de soltero en Chelsea.

A pesar de todas las giras, no cabe duda de que me sentía integrado viviendo en Camden. Lindy y yo nos habíamos hecho amigos de varios vecinos, y a veces había alguna fiesta en la calle coincidiendo con algún acontecimiento nacional. Me sentía

parte de la comunidad, igual que Roger de la suya; se convirtió en un fan acérrimo del Arsenal. Con Judy y Lindy salíamos juntos un par de veces a la semana, y pasábamos mucho tiempo unos en casa de los otros; conservo un claro recuerdo de estar en casa de Roger con Lindy cuando su embarazo de nuestra primera hija Chloe estaba muy avanzado.

Sin embargo, a pesar de esta estabilidad, hicimos una lista de las dificultades y presiones de la vida moderna que podíamos reconocer en especial: las fechas límite de entrega, los viajes, el estrés de volar, el aliciente del dinero, el miedo a morir y los problemas de inestabilidad mental que podían desembocar en locura... Armado con esta lista, Roger se fue para continuar trabajando en las letras.

Comparado con el enfoque bastante poco sistemático de nuestros anteriores álbumes, que a menudo habían sido diseñados con un aire de desesperación más que de inspiración, esta manera de trabajar parecía bastante más constructiva. El hecho de seguir teniendo discusiones de grupo sobre los objetivos y aspiraciones del disco ayudó a estimular el proceso. Utilizando las letras específicas que Roger había concebido, la música se desarrolló en el estudio durante los ensayos (y, posteriormente, a lo largo de las sesiones de grabación). Esto le dio a Roger la oportunidad de descubrir cualquier laguna en la música o las letras y de crear fragmentos para llenarlas.

Una vez Syd dejó la banda en 1968, la responsabilidad de escribir la mayoría de nuestras letras había recaído en Roger. David y Rick sólo escribían letras de vez en cuando (una vez, Rick dijo que «si las palabras surgieran con la facilidad de la música, y no tuviéramos nada más que hacer, entonces seguramente escribiríamos unas cuantas»). En *The Dark Side Of The Moan*, Roger asumió la tarea con un estilo estimable: sus palabras proporcionaron al álbum nuestras letras más abiertas y específicas hasta entonces —aunque, más adelante, él mismo las menospreciase en alguna ocasión, denominándolas «material adolescente»—. Por primera vez consideramos apropiado imprimirlas en su totalidad en la carpeta del álbum.



Charla en los camerinos del Brighton Dome, en enero de 1972.

En unas semanas hicimos una primera versión presentable de *The Dark Side Of The Moon*. La primera presentación entera de la pieza, que ya se llamaba «Dark Side Of The Moon, A Piece For Assorted Lunatics» (aunque oscilaría varias veces entre este título y «Eclipse»), tuvo lugar en el Rainbow Theatre, en el norte de Londres, durante una serie de cuatro noches a mediados de febrero de 1972. El Rainbow, que antes había sido un cine, era la versión inglesa de las salas Avalon o Fillmore de San Francisco, y su oscuro auditorio, que escondía una decoración recargada pero desconchada, tenía una atmósfera particular y vibrante que nos remontaba a nuestros primeros tiempos en el Roundhouse. Fue un alivio para Pete Watts y el equipo de ayudantes poder montarlo todo una sola vez para los cuatro conciertos: entonces teníamos nueve toneladas de instrumental en tres camiones, siete altavoces para auditorios, un nuevo equipo de sonido y una mesa de mezclas de 28 canales con cuatro salidas cuadrafónicas. Resultaba muy gratificante saber que la sala estaba llena: un par de anuncios en la contraportada del *Melody Maker* fueron suficientes para agotar las entradas de los cuatro conciertos.

Sin embargo, aunque la versión en directo de *The Dark Side Of The Moon* estaba bastante avanzada, la grabación de la versión real se extendió a lo largo de 1972, ya que constantemente teníamos que interrumpirla no sólo por nuestros compromisos de

gira, sino por toda una serie de proyectos: la banda sonora de la película *Obscured By Clouds*, el estreno de nuestra propia película *Live At Pompeii*, y varios conciertos con el Ballet de Marsella de Roland Petit. Afortunadamente, *The Dark Side Of The Moon* demostró ser lo suficientemente resistente como para sobrevivir a todas estas distracciones. No nos sentimos oprimidos por esta montaña de trabajo —al contrario, era la prueba de que éramos músicos profesionales muy activos—. Después de quedarnos estancados en la época en que hicimos *Atom Heart Mother*, teníamos un sentido de la determinación revitalizado.

Obscured By Clouds fue la primera de las interrupciones. Tras el éxito de *More*, habíamos acordado hacer otra banda sonora para Barbet Schroeder. Su nuevo filme se titulaba *La Vallée*, y viajamos hasta Francia para grabar la música durante la última semana de febrero. La película era una consecuencia directa del «verano del amor»; mezclaba una historia sobre una banda de *hippies* de Europa que viajaban a Papúa Nueva Guinea con una especie de reportaje etnográfico sobre la tribu local de los Mapuga (un crítico señaló una conexión entre este enfoque semidocumental y la película de Robert Flaherty sobre la gente de Arán, en la que aparecía el padre de Steve O'Rourke).

Llevamos a cabo la grabación siguiendo el mismo método que habíamos empleado para *More*, haciendo un montaje provisional de la película, utilizando cronómetros para momentos específicos y creando ambientes musicales interconectados que podían fundirse para que encajaran en la versión final. La construcción de una canción de rock estándar era opcional: una idea podía alargarse para una sección entera sin preocuparnos sobre las exquisiteces de los estribillos y los puentes, y cualquier idea en su versión más corta e inacabada podía funcionar sin la necesidad de añadir solos ni fiorituras. Pude probar un par de las primeras baterías electrónicas que salieron —no tan avanzadas como las actuales, eran más como bongos electrónicos— en la secuencia inicial.

Este método de desarrollar y modificar temas sacó provecho de nuestras cualidades, pero no teníamos muchas oportunidades para ser indulgentes con nosotros mismos, ya que el tiempo de grabación disponible era extremadamente limitado. Sólo disponíamos de dos semanas para grabar la banda sonora y, después, de un poco de tiempo para convertir aquello en un álbum. Lo que me impresiona ahora es que lo que acabamos haciendo estaba bastante bien estructurado. Hicimos una serie completa de canciones, pero mi percepción es que los títulos de las canciones los pusimos precipitadamente bajo presión para cumplir con el calendario de la película.

La grabación tuvo lugar en los estudios Strawberry, ubicados en el castillo de Hérouville, justo al norte de París, conocido por los fans de Elton John como Honky Château. Era un estudio de grabación muy agradable y espacioso situado en el campo, pero sólo puedo recordar que disfrutara del lugar el último día. Nos encerramos dentro, nos concentramos y tocamos, terminamos la grabación de la banda sonora y nos fuimos a casa. Más tarde, tuvimos un altercado con la productora

cinematográfica, y ése fue el motivo de que no publicáramos el disco como *La Vallée*, sino como *Obscured By Clouds*. De manera grata, más tarde descubrimos que la película había sido rebautizada como *La Vallée (Obscured By Clouds)* para relacionarla con nuestro álbum.

Teníamos que remezclar el material para el lanzamiento de un álbum, pero antes de que pudiéramos hacerlo teníamos otra gira por Japón. Esta vez alquilamos un DC8 e incluso después de cargar nuestro equipo a bordo seguía habiendo muchos asientos vacíos. Las mujeres y novias, por supuesto, viajaban con nosotros, pero las plazas que quedaban se fueron llenando con pasajeros que tenían muy poco que ver con la banda, más bien el tipo de profesiones que por lo visto les permitían dejarlo todo y unirse a nosotros con poca antelación —normalmente era una mala señal.

Hasta ese momento en general no nos acompañaba nadie en las giras, y el hecho de que ahora vinieran nuestras familias y colegas con nosotros cambió la atmósfera perceptiblemente. Recuerdo que, como consecuencia de esto, los conciertos se resintieron, y el ambiente en los camerinos hizo que estuviéramos menos concentrados. Esto se agravó por la diferencia del ritmo de la gira, que no era la rutina intensiva de ciudad a ciudad en Estados Unidos, sino quizá cinco conciertos en tres semanas. Todo esto hizo que la gira tuviera un aire más parecido a una excursión de una escuela selecta o una visita de vacaciones más que un viaje de trabajo. Estábamos en Japón poco después de los Juegos Olímpicos de Invierno de Sapporo, y nos dirigimos allí para disfrutar de una estancia en las pistas. En Sapporo sonaba música alpina para ambientarnos a través de un sistema Tannoy junto al telesilla, y en vez de *glühwein* tomábamos *sake*. Tuvimos dificultades para encontrar botas de esquí suficientemente grandes, en especial para Arthur Max, que calzaba más o menos un 46. Habíamos traído a Arthur para que se encargara de nuestro juego de luces tras acordarnos de lo imaginativo que había sido con la iluminación en el Fillmore East en 1970.

A continuación vino otra gira norteamericana, más sencilla en comparación. Formaba parte de los objetivos de una banda el hecho de intentar conseguir una base de fans en Estados Unidos. Entonces ya llevábamos años en ese proceso, y aunque aún no habíamos logrado tener un álbum que fuera un gran éxito, fuimos capaces de llenar el auditorio más grande. Una vez estás involucrado en el proceso de «triunfar en América», es algo imparabile.

Después de América y unas cuantas fechas en Europa, por fin tuvimos la oportunidad de empezar a trabajar en serio en la grabación de *Dark Side*, y durante todo el mes de junio pudimos pasar tiempo en Abbey Road. Afrontamos la tarea con diligencia, reservando sesiones de tres días, a veces semanas enteras, y todos nos presentábamos a cada sesión con ganas de implicarnos en lo que fuera que estuviéramos haciendo. Había un aire de confianza en el estudio. Desde *Meddle* habíamos sido nuestros propios productores, por lo que podíamos programar nuestra propia agenda: en ese momento tendíamos a trabajar en el álbum tema a tema hasta

que estábamos contentos con cada uno de ellos.

La atmósfera parecía más juvenil de lo que lo había sido en nuestras anteriores visitas a EMI. Había una nueva generación de ingenieros y operarios de cinta —los aprendices de ingeniero— que habían crecido con la música rock. Al igual que la nueva generación de estudios comerciales, se dieron cuenta de la importancia de una buena relación con los músicos. Ya habían quedado atrás los días en que los directores de los estudios vagaban por ahí para comprobar que no utilizabas sus tijeras de edición o jugueteabas con la mesa de control.

Al principio de las sesiones de grabación de *Dark Side* nos asignaron a Alan Parsons, que había sido ayudante de operario de cinta en *Atom Heart Mother* como ingeniero de la casa. Después de trabajar en las instalaciones como duplicador de cintas de la EMI, Alan quiso convertirse en ingeniero de grabación, acumulando experiencia con los discos *Abbey Road* y *Let It Be*, de los Beatles, antes de trabajar como ingeniero a jornada completa con Paul McCartney y George Harrison en sus discos en solitario, y con los Hollies en sus singles «He Ain't Heavy» y «The Air That I Breathe». Tras pasar por el sistema de aprendizaje de la EMI, Alan adquirió —igual que todos los aprendices de la EMI— un conocimiento extraordinariamente profundo de todos los aspectos del trabajo en un estudio de grabación. Era un ingeniero condenadamente bueno. Pero, además, tenía muy buen oído y era un músico competente. Esto, combinado con su talento diplomático natural, ayudaba en gran manera y suponía que podía contribuir al álbum de manera activa y positiva.

Me encantaba el sonido que podía conseguir de mi batería en la cinta. En la música rock, conseguir esto sigue siendo una de las grandes pruebas para cualquier ingeniero. Debido a que el uso original de la batería era animar a las tropas para ir a la guerra, más que conquistar el corazón noble de una doncella, apenas sorprende que se hayan librado muchas batallas por el sonido de la batería.

La batería —prácticamente el único instrumento acústico que queda en un contexto de rock estándar— consiste en una serie de componentes que vibran y resuenan mediante una amplia gama de sonidos y superficies. Pero lo malo es que al golpear un elemento genera una vibración en cadena en los demás. En los tiempos en que se grababa con cuatro pistas, el ingeniero necesitaba captar, pero a la vez tener por separado, el firme impacto del bombo y el *charles* para marcar el tiempo, el sonido amplio de la caja, los tonos afinados de los timbales y el siseo o salpicadura de los platos. Instalar los micrófonos para captar esto es una de las artes secretas del negocio, y es una manera muy buena para detectar a los mejores profesionales. El amplio abanico de habilidades de Alan era patente.

«Speak To Me» se pensó como una obertura y era lo que nosotros pensábamos que debía ser una obertura: un anticipo de las cosas que vendrían a continuación. Se grabó a base de fundidos de todos los otros temas del álbum, que monté personalmente en casa de manera tosca y luego lo juntamos finalmente en el estudio. Al principio habíamos intentado crear el latido de corazón que hay al empezar el

tema a partir de grabaciones de pulsos auténticos de hospitales, pero todos ellos sonaban demasiado estresantes. Volvimos a probar las posibilidades de los instrumentos musicales, y utilizamos una batidora suave colocada dentro del bombo amortiguado, lo que curiosamente sonaba mucho más real. Sin embargo, los latidos normales de un corazón van a 72 pulsaciones por minuto, lo cual era demasiado rápido, por lo que lo desaceleramos a un nivel que habría preocupado a cualquier cardiólogo. Con el pedal del piano firmemente presionado tocamos un gran acorde que sostuvimos durante más de un minuto y luego lo reproducimos al revés para que sonara por debajo del tema y aportara el enlace con la siguiente sección.

«Breathe» representó la primera mitad de un experimento consistente en reutilizar la misma melodía para dos canciones o, para ser más exactos, insertar dos secciones completamente diferentes en mitad de las dos estrofas para que así la canción se repitiera después de «On The Run» y «Time».

«On The Run» era un refrito considerable de un puente instrumental de la versión en directo y, de hecho, fue uno de los últimos temas añadidos, ya que fue sólo entonces cuando tuvimos acceso a un EMS SynthiA, el sucesor del VCS3. El VCS (Estudio Controlador del Voltaje) era un sintetizador inglés que había sido diseñado por Peter Zinovieff y un equipo del taller radiofónico de la BBC, cuyo tema principal para la serie *Doctor Who* había ayudado a que la gente conociera la música puramente electrónica, y nosotros lo habíamos utilizado en algunos otros temas de *Dark Side*. Sin embargo, carecía de teclado. El SynthiA venía con un teclado en la tapa de su maleta. Para «On The Run», esto significaba que el sonido burbujeante podía ser reproducido muy lentamente y, luego, acelerado electrónicamente. También para este tema asaltamos la biblioteca de efectos de sonidos de la EMI, y tuvimos otra excusa para volver a entrar en la cámara de eco detrás del Estudio 3 para grabar las pisadas.

Esa biblioteca de sonidos sin duda mereció su mantenimiento mientras estuvimos acomodados en los estudios: siempre dejábamos para más tarde la exploración de su potencial, y había una serie de sonidos que nos gustaban mucho, pero que nunca podíamos utilizar. «The Overstuffed Closet» era uno de nuestros favoritos: el sonido de alguien que abría un armario con todo tipo de parafernalia y se le caía. Y a todos nos gustaba «Gunga Din», en el que un irritante trompetista era asediado por un arsenal de armas cada vez más fuerte intentando aniquilarle. Después de cada disparo de rifle, ráfaga de ametralladora o bombardeo aéreo, él seguía tocando, cada vez más débil pero perseverante.

Sin embargo, para los relojes de la introducción de «Time» utilizamos elementos de una demostración de una grabación cuadrafónica que Alan había hecho uno o dos meses antes de las sesiones de grabación de *Dark Side*. Había ido a un anticuario y grabó lo que haría las delicias de un estudioso de los relojes: campanadas, tic-tacs y alarmas. La introducción básica para esta canción se hizo a partir de unos *roto-toms* que resulta que había en el estudio, y se grabó en tan sólo unas tomas. Los *roto-toms*

consistían en unos parches de batería tensados en un aro sobre un eje de rosca. Al girar el parche se podía afinar igual que un timbal, por lo que se podían utilizar una serie de tonos controlados.

«Great Gig» era un tema de Rick, con la parte vocal destacando por encima del resto. Hubo una serie de sugerencias sobre a quién podíamos llamar para encargarse de la voz: la mía fue la mezzosoprano vanguardista Cathy Berberian (a quien por entonces escuchaba mucho), pero ella habría sido un poco radical, incluso para nosotros. Clare Torry, que fue quien al final cantó en el tema, tenía una carrera en solitario (Alan había trabajado antes con ella y nos la recomendó). Estábamos buscando un sonido más europeo que el de las cantantes de soul que habíamos utilizado para algunas voces de fondo en otros temas, y Clare, dirigida principalmente por David y Rick, ofreció algunas interpretaciones geniales. Se sentía un tanto incómoda por haberse dejado ir tanto durante una de las tomas y vino a la cabina de control para disculparse, pero vio que todos estábamos encantados. Tras nuestra experiencia en *Atom Heart Mother*, resulta sorprendente que nos hubiéramos aventurado otra vez en el terreno de los músicos de acompañamiento, pero nos fueron de mucha ayuda: Clare, los otros cantantes —la difunta Doris Troy, Leslie Duncan, Liza Strike y Barry St. John— y Dick Parry, un colega de David de Cambridge, el cual aportó el timbre más crudo de su saxo tenor en «Us And Them» y «Money».

Roger y yo diseñamos el *loop* de la cinta para «Money» en nuestros estudios caseros y luego la llevamos a Abbey Road. Había agujereado unos peniques viejos y luego los engarcé con cuerdas; producían un sonido en el séptimo compás de la cinta. Roger había grabado el tintineo de unas monedas dentro del cuenco que Judy utilizaba para su cerámica, el efecto de papel rasgado se creó sencillamente delante de un micrófono y la fiel biblioteca de sonidos nos aportó las cajas registradoras. Se midió primero la cantidad necesaria de sonido con respecto a la cinta con una regla antes de cortarla con la misma longitud y luego se unieron ambos trozos de cinta cuidadosamente.

«Us And Them» era un tema lírico compuesto por Rick. Hay una frase que dice que la música es «el espacio entre las notas», y la música de Rick en este tema en particular lo demuestra con cierto estilo. «Any Colour», realmente, aporta un respiro en un disco tan arreglado al milímetro, contribuyendo con un ritmo dinámico como pausa antes de «Brain Damage». Aunque la labor del cantante solista en el resto del disco corrió a cargo de David, la voz en las estrofas de «Brain Damage» es la de Roger, igual que en «Eclipse», y muestra lo bien que encajaba la voz de Roger en las canciones que compuso.

El último tema, «Eclipse», era una pieza que se había beneficiado mucho de sus interpretaciones en directo antes de la grabación. Las versiones originales carecían de cualquier dinámica, pero con el desarrollo gradual en el escenario —donde teníamos que acabar el tema con una gran nota— adquirió suficiente poder como para ser un final adecuado.

Los retazos de frases que salpicaban el álbum se añadieron al final, grabados una noche justo antes del ensamblaje final del álbum. Roger sugirió la idea de incorporar palabras recitadas y en media hora habíamos pensado en la manera de hacerlo. Roger anotó una serie de preguntas sobre la locura, la violencia y la muerte —y creo que yo las escribí en unas tarjetas. Las colocamos boca abajo en un atril del Estudio 3. Luego invitamos al estudio a quien quiera que pudiéramos encontrar en las instalaciones de Abbey Road: nuestro equipo de ayudantes, los ingenieros, otros músicos que estaban grabando allí, cualquiera excepto nosotros. Les pedimos que se sentaran en un taburete, leyeran cada tarjeta para sí mismos y luego sencillamente dieran sus respuestas delante de un micrófono.

Esto naturalmente provocó cierta paranoia, ya que un estudio es un lugar solitario cuando todos los demás están agrupados en la sala de control intentando ver a través del cristal insonorizado. Tal y como ocurrió, algunos de los músicos profesionales se sintieron más artificiales que los más amateur, que parecían bastante contentos de poder charlar extensamente. Paul y Linda McCartney, por ejemplo, estaban grabando *Red Rose Speedway* con los Wings, y aceptaron nuestra invitación. Fue muy valiente por su parte aceptarla, y en retrospectiva fue injusto por nuestra parte esperar que ellos mostraran lo más profundo de su psique a un grupo de personas casi desconocidas delante de una grabadora. Se mostraron precavidos, muy reservados, y no utilizamos nada del material de su sesión. Debíamos tener una idea muy clara de lo que queríamos, ya que, si no, hubiera sido impensable para nosotros rechazar dos voces tan famosas. Como contraste, el guitarrista de Paul, Henry McCullough («no sé, entonces estaba muy borracho») y su mujer fueron terriblemente abiertos: hablaron directamente de una discusión con violencia física que habían tenido recientemente, como en una edición especialmente agresiva de un programa televisivo de Jerry Springer (sobre historias de personas reales que relatan cuestiones verídicas de infidelidad, engaños y, a veces, violencia).

Entre las otras voces estaban las de la mujer de Peter Watts, Puddie, y nuestro mánager en la carretera, Chris Adamson, que era reconocible por su acento ligeramente del norte. Roger the Hat, uno de nuestros ayudantes itinerantes de la vieja escuela y que había trabajado para nosotros en varias ocasiones, aportó una sesión memorable. Su segmento particular daría para un álbum por sí solo. Una de sus historias, narrada con toda la inexpresiva precisión de un policía en la sala de los testigos, hablaba del día en que otro conductor se le cruzó de manera imprudente en la carretera. «Discutí con él. Se puso grosero. Se puso muy grosero. Tenía el castigo justo a mano... Y le pegué.»

Algunos participantes fueron rechazados por razones sonoras: A Robbie Williams, que llevaba dos semanas trabajando para nosotros como miembro del equipo, no podíamos utilizarlo debido a que su meliflua voz grave era demasiado profunda y teatral. Otras personas desgraciadamente no encajaban, por muy buenas que fueran las frases grabadas. Pero Gerry O'Driscoll, el portero irlandés de Abbey

Road, fue la estrella indiscutible. Aportó un desenfrenado torrente de bromas y filosofía sencilla, teñida con un toque de melancolía. Su voz cierra el álbum en el fundido final de «Eclipse» y su frase «No existe ninguna cara oscura de la luna. De hecho, toda es oscura» ayudó a decidir el título final del disco.

Después de la grabación vinieron los fundidos, y hubo muchos. En una época predigital, estas secuencias en la que un tema se va fundiendo mientras aparece otro todavía eran una maniobra bastante compleja. De todas partes del edificio se trasladaban lenta y ruidosamente reproductores gigantescos de cintas que luego se conectaban a la mesa de mezclas. Como para estos fundidos normalmente se necesitaban también siete (u ocho) *loops* de cintas, se instaló un bosque de pies de micrófonos que ejercían de ejes provisionales para asegurarnos que los *loops* no se enredaban. Después de un tiempo toda la habitación empezaba a parecerse a un disparatado artilugio de Heath Robinson.^[27]

Incluso con la pericia técnica de Alan, no tenía suficientes manos para controlar todas las tareas necesarias, por lo que los comienzos de las canciones se señalaban cuidadosamente en la cinta, y los miembros del grupo colocaban los dedos en diversas teclas. Las máquinas podían apagarse y encenderse mientras las manos temblorosas movían los controles. Un simple error significaba tener que empezar todo el proceso desde el principio. La importancia de todo este trabajo de grupo sincronizado era conseguir los niveles correctos para el final de un tema, el principio de otro y todos los efectos de sonido y diálogos subiendo y bajando de volumen. Una vez se había conseguido con éxito la transición, entonces se empalmaba con la cinta principal.

Desgraciadamente, perdimos las ventajas del talento de Alan cuando le invitamos a ser el ingeniero de nuestro siguiente álbum, ofreciéndole una pequeña cantidad de dinero pero haciéndole ver lo privilegiado que era. Para nuestro asombro, nos rechazó. Movimos compasivamente la cabeza y luego vimos el enorme éxito que tuvo con el disco *Tales Of Mystery And Imagination* bajo el nombre de Alan Parsons Project, empezando su propia carrera como intérprete.

Teníamos la intención de supervisar nosotros mismos todas las decisiones de la producción definitiva, pero al final trajimos un productor externo para las mezclas, justo al final del proceso, en febrero. Chris Thomas había trabajado en el mundo de la música más que como ingeniero, y había escrito a George Martin preguntándole si podía trabajar como su ayudante (finalmente, George le dio un puesto de trabajo en su empresa de producción). Chris había estado trabajando en el *White Album*, de los Beatles temporalmente, cuando George tenía que estar en otra parte, dejando a Chris al mando durante un breve pero excitante período. Chris tenía varias conexiones con Pink Floyd. Nos había visto en diversas ocasiones (entre ellas la violenta noche en el Feathers en Ealing, en el UFO e interpretando *Dark Side* en el Rainbow en 1972). Conocía a Steve O'Rourke de antes y, había producido el segundo álbum de Quiver, siguiendo los pasos de David.

Por supuesto, existe más de una manera de mezclar cualquier tema. No existe ninguna definición de lo que está bien o está mal. Algunas personas prefieren una mezcla que tenga una atmósfera de conjunto, de la manera en que una orquesta clásica puede producir un sonido equilibrado en el que ningún instrumento destaque por encima de otro. En otras ocasiones puede resultar beneficioso para un tema tener un único sonido, instrumento o voz que destaque por encima del resto. En *Dark Side* este tipo de discusión fue sobre las voces, los efectos de sonidos, las guitarras y la sección rítmica. En alguna ocasión tres personas diferentes se hacían cargo de tres mezclas separadas, un sistema que en el pasado había tendido a resolver problemas, ya que el consenso normalmente se desarrollaba de cara a una mezcla en particular. Pero incluso esto no estaba funcionando ahora.

Éstas fueron las primeras señales de aviso de los desacuerdos fundamentales dentro del grupo. Se estaban marcando unos límites de lo que era y no era aceptable, de manera indistinta e involuntaria, pero se estaban marcando. A riesgo de simplificar demasiado las cosas, David y Rick se sentían más cómodos con una solución puramente musical. Roger y yo nos inclinábamos más por experimentar con los balances, potenciando los elementos no musicales. David siempre prefería una cierta cantidad de eco y Roger prefería que el sonido fuera más seco.

Chris, con pocas ideas preconcebidas, simplemente lo hizo de la manera que consideraba que sonaba correcto. Sin embargo, dijo que quería que todos nos involucráramos. Lo que recuerda es que, en un momento en que la fecha límite de entrega era inminente y los nervios podían dispararse, el ambiente era bueno, eficaz y —para lo que es el negocio de la música— extremadamente disciplinado, permitiéndole a Chris acabar el trabajo a las once de la noche antes de irse a trabajar en un álbum de Procol Harum durante el resto de la noche.

El trabajo a realizar era inmenso, teniendo en cuenta la cantidad de añadidos diversos, inserciones y fundidos requeridos. Y debido a que la cinta rodaba constantemente, siempre sufría cierta degradación, por lo que debía tratarse con mucho cuidado para que no se estropeará. El hecho de que entre Alan y Chris dotaran al disco de un acabado que aún sigue ofreciendo una calidad de sonido sensacional más de treinta años después, es una prueba del arte de la ingeniería.

Cuando la grabación estuvo finalizada, quedó inmediatamente claro que, a pesar de los elementos dispares de palabras habladas, efectos de sonido y canciones, el álbum acabó siendo un todo homogéneo. También resultó estimulante volver a escuchar el disco con oídos frescos una vez acabado, después de dejar que Chris finalizara el trabajo de las mezclas finales.

La fecha del lanzamiento del álbum estaba prevista para el tres de marzo de 1973. Mientras tanto, vimos el estreno de *Pink Floyd At Pompeii* y fuimos de gira por Europa y Norteamérica. Allí dimos un concierto en el Hollywood Bowl y otro en Canadá, cuando descubrimos que una de nuestras coristas había desaparecido. La razón fue que la habían arrestado con su novio por haber atracado un supermercado.

Y también vimos los frutos de la conversación que tuvimos con el coreógrafo Roland Petit.

Live At Pompeii resultó ser un sorprendente buen intento de filmar nuestro repertorio en directo del año anterior, más o menos. El director, Adrian Maben, se puso en contacto con nosotros con la idea de filmarnos tocando en el anfiteatro vacío bajo el Vesubio. Adrian describió el concepto de la película como «un filme anti-*Woodstock*, donde no habría nadie presente y la música, el silencio y el anfiteatro vacío significarían tanto como una multitud de miles de personas, si no más». Empezábamos y acabábamos con «Echoes», y tocamos como si tuviéramos un público delante. La película contenía imágenes de lava burbujeando, humeando y fluyendo, así como otras del grupo atravesando el paisaje volcánico. En una época en la que las películas de rock o bien eran directamente conciertos de rock filmados o intentos de copiar *A Hard Day's Night*, la idea resultaba atractiva.

Los elementos que parece que hicieron que la película funcionara —aunque no habíamos pensado mucho en ello durante la filmación en octubre de 1971— fueron la decisión de actuar en vivo en vez de hacer *playback* y el ambiente bastante arenoso provocado por el calor y el viento. Sólo se añadieron unas pocas secuencias más tarde en un estudio: las versiones de «Careful With That Axe» y «Set The Controls», junto con una nueva versión benditamente acortada de «Seamus», con Mademoiselle Nobs.

Había sido un viaje bastante económico y alegre. Peter Watts y Alan Styles tuvieron el duro trabajo de transportar el equipo atravesando toda Europa. No íbamos acompañados de nuestras familias para poder hacer turismo, ya que sólo teníamos un número de días limitado para poder llevar a cabo el trabajo. Incluso así, como a menudo pasa en el cine, sobrepasamos nuestra agenda original, y tuvimos que cancelar un concierto en una universidad; sin embargo, como llegamos a hacer ese concierto después de la edición de *Dark Side*, creo que al final los organizadores de hecho se quedaron bastante contentos con ese retraso, ya que cuando actuamos pudieron cobrar por la entrada cuatro veces más, aunque a nosotros nos pagaron la tarifa originalmente acordada.

Estuvimos filmando en Pompeya a principios de otoño, pero aún hacía bastante calor y se podía estar sin camisa. Fue un trabajo duro, sin noches libres para probar la gastronomía y el vino locales, pero la atmósfera era muy agradable, y todo el mundo estaba muy puesto con su trabajo. Al final de las sesiones en el anfiteatro, subimos a la montaña para filmar algunos planos entre el vapor de los surtidores calientes, y tuvimos una breve oportunidad para explorar las ruinas de Pompeya.

Sin embargo, estábamos preocupados por un par de problemas técnicos. Una de las bobinas de la película se había extraviado, y el director tuvo que insertar una larga secuencia en la que sólo salía la parte de batería de «One Of These Days», ya que la paleta de planos y ángulos de cámara disponibles era muy limitada.

Después de una aparición en el Festival de Edimburgo, se planeó un estreno en el Rainbow Theatre en otoño de 1972, pero, en el último minuto, Rank, los propietarios

del edificio, apelaron a una cláusula para evitar cualquier evento que fuera «competitivo» con sus propias actividades. Roger calificó el fiasco de «abuso»^[28], y a mí me gustó el comentario del promotor Peter Bowyer, que dijo que esperaría a que las heridas de su espalda se curasen antes de considerar la posibilidad de otros eventos similares.

Live At Pompeii resultó ser muy decepcionante en términos económicos, ya que quedó totalmente eclipsado por *Dark Side*, y durante mucho tiempo recibimos muy pocas recompensas por nuestros esfuerzos. Tan pocas que cuando, años más tarde, un magnate del cine se acercó a Roger en un concierto para decirle que había conseguido millones con la película, se sorprendió al ver que en vez de que Roger le felicitara, lo acompañara fuera de la sala... Más tarde nos enteramos de que buena parte de los documentos relacionados con la película se habían destruido en un incendio, una prueba, tal y como he aprendido con los años, de que las oficinas que se encargan de tales asuntos son proclives a altos niveles de autoinmolación, inundaciones e invasiones de langostas que incluso los profetas del Antiguo Testamento hubieran considerado increíbles.

En nuestra búsqueda del arte de calidad superior, tuvimos más suerte con Roland Petit. Nuestra conversación original en 1970 versó sobre su idea de crear un ballet basado en *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. La obra consiste en múltiples volúmenes de recuerdos detallados sobre su vida. Esto lo sé sólo porque intenté leerla, al igual que el resto del grupo; en una época en la que la ciencia ficción era nuestra dieta literaria principal, leer a Proust no fue una tarea fácil. Aún prefiero pensar que fui el que llegó más lejos del grupo, pero desde luego ninguno de nosotros leyó más allá del tercer volumen. Este proyecto fue finalmente cancelado por varias razones. Sólo el tiempo de lectura habría sido excesivamente largo, pero es que, además, el tema de la obra habría supuesto un desafío para la mayoría de nuestro público.

Roland, sin embargo, aún no se rindió con nosotros y al final nos convenció para que nos involucráramos con el ballet de Marsella, aunque habíamos optado por la opción fácil de no componer nada de música original para los espectáculos, y al final reutilizamos versiones de «Careful With That Axe, Eugene» y «Echoes», esta última con un argumento basado libremente en *Frankenstein*. Trabajar con el ballet fue una aventura relajada. Disfrutamos de nuestra estancia en Marsella, y la fluidez de David con el francés fue una ventaja muy útil tanto con los miembros del ballet como con los camareros locales; la atmósfera de refinada sofisticación, en contraste con la rutina de las giras y los estudios, quizá apelaba a cierto esnobismo intelectual por nuestra parte. En el programa para el ballet, el teniente de alcalde de Marsella nos describió amablemente como «ces millionaires du disque, idoles de la jeunesse populaire comme de la jeunesse dorée»^[29].

Para los espectáculos tocamos en un escenario elevado, observando cómo actuaban los bailarines frente a nosotros. El mayor obstáculo con el que tenían que

enfrentarse era que habían calculado los pasos coreografiados basándose en nuestras grabaciones existentes. Sin embargo, en el caso de «Axe», cada interpretación variaba en duración, ya que el atractivo del tema era la posibilidad de improvisar. Rápidamente tuvimos que proporcionarles una versión que fuera constante, una tarea que se agravaba debido a nuestra legendaria incapacidad para contar compases de manera fiable.

Fue una suerte poder contar con Leslie Spitz en Francia. Leslie era un vendedor de camas con baldaquines de la parte más chunga de Kings Road, en Chelsea, y un experto farsante. Su mayor triunfo había sido conseguir un asiento a bordo del avión que habíamos alquilado para la gira japonesa a principios de ese año. Nadie estaba seguro del todo de por qué estaba allí él, o quién le había invitado, pero éramos demasiado educados como para preguntárselo. Como retribución por ese regalo, Leslie fue reclutado para contar los compases. Le dimos un montón de tarjetas con los números de los compases anotados en ellas y —agachado debajo del piano— se suponía que tenía que levantar una tarjeta cada cuatro compases. El resultado no era demasiado metronómico, ya que Leslie se distraía fácilmente por la fuerte música y las ágiles bailarinas, pero nos ayudó, y de todos modos sabíamos cuándo se suponía que debíamos terminar porque los bailarines dejaban de moverse.

De hecho, todo acabó siendo un éxito. Los bailarines, creo, disfrutaron con lo que realmente era una música bastante diferente y populista, y también formaron un equipo de fútbol sorprendentemente bueno para jugar contra nosotros después de los ensayos. El director de baile, al observar todas esas piernas caras corriendo con botas de fútbol, tuvo un ataque. Después de los conciertos de Marsella, llevamos el espectáculo a París para unas cuantas actuaciones en enero y febrero de 1973.



Los poderes del Pink Floyd Football Club First XI, y sus animadoras, preparados para enfrentarse, y empatar 3-3, con un equipo formado por el grupo Family, en enero de 1972.

El resultado de todo esto fue una extraordinaria comida en casa de Rudolf Nureyev, en Richmond. Marcel Proust apareció de nuevo, pero esta vez en formato fílmico. Nureyev, Roland Petit y Roman Polanski estaban allí junto a Roger, Steve y yo mismo. Nos sentimos ligeramente acomplejados en una atmósfera verdaderamente exótica de arte refinado y decoración lujosa, y nos quedamos asombrados por el joven de moralidad dudosa que nos dio la bienvenida y luego dejó que nos entretuviéramos hasta que los otros llegaron y apareciera Nureyev, quien por supuesto lo hizo con estilo, envuelto con una tela oriental.

La comida parecía estar llena de mucho vino y muy poco Proust. Creo que se habló de resucitar el proyecto de Frankenstein como una película casi porno, pero mi memoria es un tanto borrosa sobre esto. Después de la comida, llena de cotilleos, nos excusamos y nos fuimos antes de quedarnos demasiado prendados de este *demi-monde*. Nunca llegamos a tratar con Proust, Frankenstein, Nureyev o Polanski otra vez, aunque Roland siguió utilizando el espectáculo con su compañía durante un tiempo, pero actuando con grabaciones en vez de música en vivo.

Durante nuestra estancia en Marsella hubo serias maquinaciones por parte del frente empresarial, mientras se arreglaba nuestro contrato discográfico en Estados Unidos. Nuestros primeros discos habían sido editados a través del sello Tower, que fundamentalmente era un sello de jazz y folk, y no era el más adecuado. Capitol, la

filial de la EMI en Estados Unidos, había fundado entonces un nuevo sello llamado Harvest, bajo el liderazgo de Malcolm Jones, y se suponía que nosotros íbamos a ser los líderes junto con otras bandas *underground* británicas. Eso tampoco nos había ido bien. Aunque el equipo de Capitel se mostró entusiasta, sentimos una falta de auténtica fe en nuestro potencial comercial entre los altos mandos, y el resultado de nuestras ventas en Estados Unidos había sido especialmente pobre.

Steve O'Rourke había dejado claro a EMI que no estábamos preparados para continuar con Capitel. Nos habíamos propuesto no editar *Dark Side* en Estados Unidos debido a que nuestro contrato vencía después de cinco años, y nosotros no estábamos dispuestos a desperdiciar lo que considerábamos nuestro mejor álbum con una compañía que no nos iba a apoyar lo suficiente.

Después de que Steve entrara e iniciara una fuerte discusión por el hecho de que los resultados, simplemente, no eran suficientemente buenos, incluso EMI vio que había un problema en Estados Unidos. Bhaskar Menon, quien recientemente había sido nombrado presidente de Capitol Records, se enteró de nuestro descontento y se ocupó del problema hasta el punto de viajar a Marsella para vernos. Su visita lo cambió todo. Bhaskar aún tenía sólo treinta y tantos años, y era un licenciado de Oxford y de la Doon School en India. Se había reunido con Sir Joseph Lockwood, al que impresionó. Lockwood fue quien lo contrató para la EMI; más tarde, Bhaskar se acabaría convirtiendo en el presidente de la empresa.

Bhaskar convenció a Steve de que podía aportar lo que hacía falta en América y acordamos dejarle que se hiciera cargo del disco. Fue una pena no haberlo conocido antes. Ni Capitel ni Bhaskar sabían que habíamos prescindido de la compañía a principios de año y que habíamos firmado un nuevo contrato con Clive Davis, de Columbia, para la distribución americana de nuestros lanzamientos posteriores a *Dark Side*. Siguiendo con nuestra habitual actitud de no enfrentarnos con la gente, olvidamos mencionárselo.

Una gira por Norteamérica a principios de 1973 también nos proporcionó la oportunidad de hacer brillar el talento de Arthur Max con la iluminación. Había hecho un buen aprendizaje. Tras su formación como arquitecto —siempre un buen título para trabajar con Pink Floyd— trabajó como operario de foco en *Woodstock* de manera continuada durante tres días (dijo) para Chip Monck, uno de los pioneros de la iluminación del rock y el diseño de escenarios. La llegada de Arthur coincidió con una época en la que nuestros juegos de luces originales se nos estaban quedando pequeños. Existe un límite sobre lo que puede conseguirse utilizando otro proyector de diapositivas adicional; tocando en salas más grandes y con proyecciones más largas, al final, a menudo se producía una imagen brillante congelada debido a que algún cristal de la diapositiva se había roto y, poco después, se quemaba el proyector.

Arthur estaba interesado en el poder de la iluminación de escenarios y los focos más que en las diapositivas con aceite; tenía un talento especial para descubrir maneras de sacarle provecho a la iluminación teatral. Nuestros conciertos

inmediatamente ganaron más innovación visual y él era un experto en conseguir el máximo rendimiento de las instalaciones existentes de un auditorio y aprovechar de la mejor manera posible la tecnología disponible de otras fuentes. Para nuestra versión de «Echoes» con el ballet de Marsella, Arthur aportó la atmósfera a lo Frankenstein que queríamos instalando un equipo de soldador detrás del escenario, y cada noche se ponía la máscara y los guantes para aportar el efecto añadido de las chispas auténticas de la soldadura del argón.

Creo que Arthur también fue el responsable de incorporar las torres Genie en nuestros conciertos. Estas torres fueron una de las innovaciones más importantes en los escenarios del rock. Arthur había visto cómo se utilizaban estas torres hidráulicas para cambiar las bombillas en una fábrica, y las adaptó para que pudieran transportar hileras de focos. Para conciertos en los que se disponía de poco tiempo para el montaje de la iluminación del escenario, o para conciertos al aire libre con un escenario hecho a base de remolques de camiones, estas torres eran una bendición del cielo. El hecho de que también pudieran elevarse para empezar el concierto era la guinda del pastel. Ésa también fue la época en la que incorporamos la pantalla circular como telón de fondo y que ha seguido siendo básica en nuestros conciertos en directo.

Uno de los mejores conciertos de Arthur con nosotros fue en el Radio City Music Hall en marzo de 1973. Este auditorio era una maravilla de tecnología cuando se construyó, y durante muchos años los detalles técnicos del elevador del escenario fueron información secreta, ya que la tecnología la habían sacado directamente de los elevadores de los aviones de caza de los portaaviones americanos.

El escenario en sí constaba de seis secciones, cada una de las cuales podía elevarse seis metros y luego girar hacia delante. También había una cortina de vapor enfrente; se trataba de un tubo agujereado que lanzaba un chorro de vapor para oscurecer el escenario. Esto nos permitía empezar el concierto mientras el público aún llenaba el auditorio, delante de un escenario completamente desnudo. Cuando empezaba el concierto, el vapor desaparecía, y detrás se elevaba lentamente nuestro escenario con nosotros y todo nuestro equipo en su sitio, con brillantes luces de la policía atadas a las torres de iluminación Genie. A diferencia de los penosos días de antaño con los escenarios giratorios de Top Rank, ahora las cosas eran como tenían que ser.

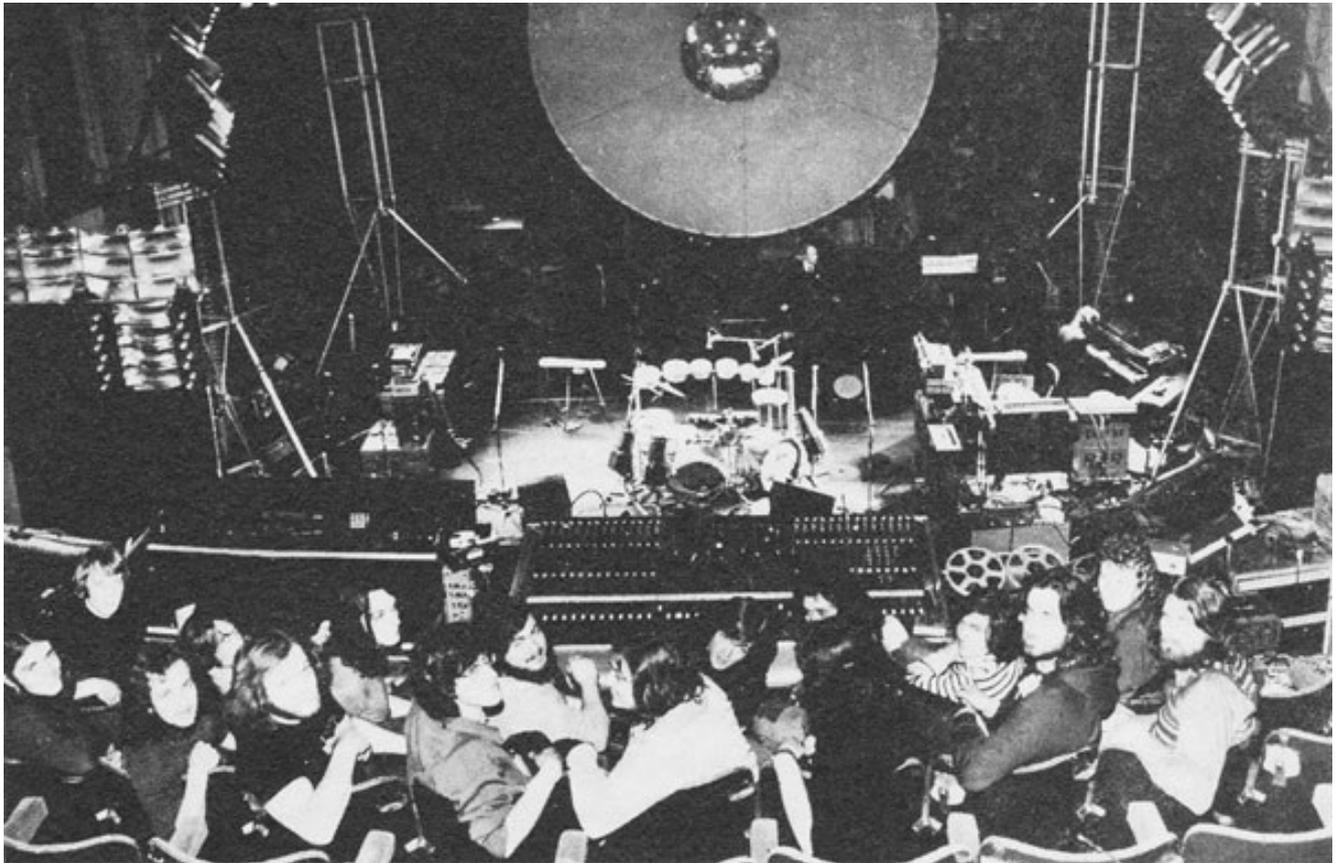
Desgraciadamente, Arthur tenía un defecto importante: su carácter. Ni Roger ni yo (sus dos principales contactos en el grupo) hemos vuelto a hablar con Arthur en los más de veinticinco años que siguieron a su dimisión final. Rara vez he conocido a alguien que pudiera enfurecerse con tanta rapidez. Aparte de despedir a los propios operarios de la sala de forma regular, les gritaba con tan malas maneras durante la actuación que habría sido temerario por su parte quedarse en la sala después del concierto ya que había riesgo de que aconteciera un post mortem que muy bien podría haber sido el suyo. Arthur también era propenso a dejar el trabajo en mitad de

un concierto. Steve a menudo venía durante el intermedio para informarnos que Arthur había arrojado sus auriculares y había abandonado la sala despechado. Al final no podíamos aguantar este nivel de inestabilidad y Graeme Fleming, la mano de derecha de Arthur, y con un carácter mucho más flemático, le relevó. Arthur acabó convirtiéndose en un director artístico de cine con mucho éxito, trabajando con Ridley Scott y consiguiendo un premio BAFTA y una nominación al Oscar por *Gladiator*.

El lanzamiento de *Dark Side* estaba previsto para marzo de 1973, y estábamos encantados con todo el diseño. Aparte de los pósters adicionales y los adhesivos, la imagen principal también era perfecta. Storm se había presentado con una serie de ideas y tan pronto como vimos por primera vez el diseño del prisma todos supimos que era el adecuado. Sin embargo, no pudimos acudir a la rueda de prensa del lanzamiento del disco en el London Planetarium. No nos gustó que la discográfica planeara utilizar un sistema de sonido que nosotros no considerábamos suficientemente bueno. Después de todo el trabajo invertido en *Dark Side*, no queríamos que la prensa lo escuchara con un sistema de sonido de una calidad deficiente. Seguramente, el follón se produjo por una cuestión de dinero, pero no quisimos ceder y no acudimos a la fiesta. No estábamos entre los favoritos de los periodistas musicales, ya que ninguno de nosotros se había esforzado en cultivar ningún tipo de relación con ellos.

Así que dependo del artículo que escribió Roy Hollingworth para el *Melody Maker* sobre el lanzamiento. Tras el cóctel de las 20:00, se hizo pasar a los periodistas al Planetarium: «... era como estar dentro de un huevo de hormigón hueco. El huevo se llenó y las luces se atenuaron. Risas en un lado. Sin duda a alguien le pellizcaron el culo. Y entonces empezó... El fuerte golpe, el sorprendente latido de un corazón llenaba la oscuridad, creciendo en volumen e intensidad hasta que se te metía por todo el cuerpo».

Hasta aquí, bien. Pero después de quince minutos el público parecía estar perdiendo interés. «Bastantes personas empezaron a hablar y a encender cigarrillos. Y entonces, como la gente pensó que hacía falta algo de diversión, apareció la sombra chinesca de un conejito en una pared. Alguien la estaba haciendo aguantado un encendedor detrás de una mano y haciendo movimientos con los dedos. Más tarde presencié un cisne en un vuelo errático y un par de palomas. Luego algún tipo emprendedor improvisó un espectáculo de linterna mágica con un retrato enorme de algo bastante atrevido.» Nuestra decisión de mantenernos al margen seguramente fue más acertada de lo que pensamos.



El equipo de técnicos y la disposición en el escenario de la gira de *The Dark Side Of The Moon*.

El disco se vendía muy bien. Para abril ya teníamos un disco de oro tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos. Todo sucedió con mucha rapidez. Ese mes de mayo presentamos *The Dark Side Of The Moon* entero en un concierto en Earls Court. Todos los elementos se juntaron al presentar la obra en su versión más desarrollada. Habíamos ensayado la música lo suficiente como para que sonara compacta, pero también era lo suficientemente nueva como para sonar fresca. Las luces, gracias a Arthur, eran espectaculares. Hubo efectos añadidos, como un avión de casi cinco metros iluminado que descendía disparado por un cable por encima de las cabezas del público hasta estrellarse en el escenario con una estela de fuego sincronizado con la explosión de «On The Run». Teníamos películas para acompañar la música, como una animación para «Time» hecha por Ian Eames y la filmación de surf de *Crystal Voyager* que habíamos visto por vez primera en Australia en 1971. Desgraciadamente, no se grabó ni se filmó ninguno de estos conciertos.

Todo el mundo tiene su propia opinión sobre por qué *The Dark Side Of The Moon* se vendió —y aún se sigue vendiendo— tan formidablemente bien. Incluso para cualquiera que estuviera implicado íntimamente con el álbum, las cifras son alucinantes. Por ejemplo, las ventas totales han superado los treinta y cinco millones de ejemplares y se ha calculado que uno de cada cuatro hogares en el Reino Unido posee una copia en un formato u otro. En el momento en que escribo esto, *Dark Side* está en las listas estadounidenses de discos de manera casi continua desde 1973.

En mi opinión, no existe una única razón, sino una serie de factores que

coincidieron y que multiplicaron su efecto. La razón primordial —que es cierta en cualquier gran álbum— es el poder de las composiciones. *Dark Side* contenía canciones sólidas y poderosas. La idea global que unía las canciones —las presiones de la vida moderna— tuvo una respuesta universal, y continúa captando la imaginación de la gente. Las letras eran profundas y tenían una resonancia con la que la gente podía identificarse fácilmente; además, eran lo suficientemente claras y simples para que las entendieran las personas que no hablan inglés como lengua materna, lo que debe haber sido una de las claves de su éxito internacional. Y la calidad musical, encabezada por la guitarra de David y los teclados de Rick, estableció el sonido fundamental de Pink Floyd. Nos sentíamos cómodos con la música, que había tenido tiempo para madurar y gestarse, y evolucionó con las diversas actuaciones en directo —más adelante tuvimos que dejar de presentar nuestra música de manera anticipada en directo, ya que la calidad de los equipos de grabación que se pasaban a escondidas en los conciertos se acercaba casi al nivel del de los estudios.

Las cantantes adicionales y el saxo de Dick Parry dotaron al disco de un brillo comercial extra. Además, la calidad de sonido del álbum era de lo más moderno, gracias al talento de Alan Parsons y Chris Thomas. Esto es especialmente importante, ya que, en la época en que salió el disco, los equipos de estéreo de alta fidelidad no hacía mucho que se habían popularizado entre los consumidores, un accesorio de moda esencial en las casas durante la década de los años setenta. Como consecuencia, los compradores de discos eran especialmente conscientes de los efectos del estéreo y capaces de apreciar cualquier álbum que sacara el máximo provecho de sus posibilidades. *Dark Side* tuvo la buena suerte de convertirse en uno de los discos de prueba definitivos que la gente podía utilizar para alardear de la calidad de su aparato de alta fidelidad.



Junto a David y Roger está Audrey Powell, alias Po, el socio de Storm Thorgerson en Hipgnosis.

El diseño de la carátula del disco, a cargo de Storm y Po, de Hipgnosis, era limpio, sencillo e inmediatamente llamativo, con un icono memorable con la forma del prisma. El diseño también contenía las pirámides, que para Storm eran una versión cósmica del prisma. Uno de los credos de Storm es que las sesiones fotográficas deberían ser auténticas, no falseadas, por eso se fue a El Cairo con su mujer Libby, su hijo Bill y su socio de Hipgnosis, Po. A la hora de hacer la sesión fotográfica, el grupo entero quedó abatido por la comida de El Cairo, por lo que Storm se fue solo en mitad de la noche, ya que una luna llena era un elemento indispensable de la fotografía. Se encontró con un área restringida, con una brigada de soldados armados acercándosele, y asustado con pensamientos de encarcelamiento del tipo de *El expreso de medianoche*^[30], Una pequeña propina resolvió el problema, calmando los nervios de Storm, lo que le permitió acabar la sesión sin ser molestado.

Las compañías discográficas encargadas del álbum (en especial Capitol en Estados Unidos bajo las instrucciones de Bhaskar Menon) dedicaron todos sus recursos disponibles para promocionarlo. Una compañía discográfica totalmente comprometida es una máquina temible y poderosa y sin duda sus esfuerzos contribuyeron al éxito del álbum.

Y, por último, pero seguramente no menos importante, un crítico musical comentó que era un gran álbum para poner mientras se hace el amor: algunos clubes sexuales de Holanda y Suecia, según me han dicho, lo usaban como acompañamiento de sus propias actuaciones.

Creo que todos sabíamos que *The Dark Side Of The Moon* era un muy buen disco cuando lo terminamos, sin duda una obra completa mucho mejor que cualquier cosa que hubiésemos hecho antes, pero, por descontado, no ofrecía ningún indicio de potencial comercial, de modo que yo me quedé tan sorprendido como todo el mundo cuando sencillamente empezó a tener tanto éxito.

Cuando Lindy y yo decidimos mudarnos de Camden a Highgate, fui a ver al director de mi banco para solicitar un crédito puente. Me preguntó qué podía ofrecer como garantía. Le dije: «Bueno, he conseguido un número uno con un disco en Norteamérica». No pareció impresionado, y me dijo que quería algo un poco más concreto...

siete:

Trabajo duro

Tras el éxito de *The Dark Side Of The Moon*, volvimos a tocar de pies en el suelo cuando tuvimos que empezar a abordar otro álbum. De hecho, en esa ocasión, *Dark Side* hizo que la carga fuera más pesada, ya que estábamos especialmente preocupados por evitar las acusaciones de aprovechamos del éxito del álbum repitiendo simplemente la jugada. Sin duda, siempre pensábamos que tras el lanzamiento de un álbum debíamos volver al estudio para empezar con el siguiente, incluso aunque en ese momento no estuviéramos obligados por un contrato que nos exigiera producir uno o dos álbumes al año. De hecho, no teníamos ninguna obligación de grabar nada dentro de unas fechas concretas. No recuerdo ninguna presión excesiva por parte de la EMI para producir *Dark Side II: El regreso del lunático*, pero esto bien pudo ser gracias a la habilidad como mánager de Steve O'Rourke para desviar las críticas y cualquier otro misil enviado por la compañía discográfica.

Volvimos a Abbey Road en otoño de 1973, después de una gira por Estados Unidos en junio y un grato descanso veraniego. Lindy y yo estuvimos en una casa cerca de Vence, en los Alpes Marítimos, no muy lejos de L'Ousteroun, donde Roger se alojaría más tarde durante la grabación de *The Wall*, y cerca de donde Bill Wyman tenía una casa. Había sido un cambio total, un lugar increíblemente tranquilo, y una oportunidad de relajarse completamente con la familia.

En Abbey Road empezamos a trabajar desde cero: no teníamos ningún fragmento de ninguna canción o material sobrante de *Dark Side*. Las sesiones empezaban bastante bien. Nuestras sospechas deberían haberse despertado inmediatamente.

En las conversaciones preliminares surgió la idea de un disco creado en su totalidad a base de sonidos que no hubieran sido producidos por instrumentos musicales. Esto nos pareció bastante radical, así que empezamos con un proyecto que denominamos «Household Objects»^[31]. Todo este concepto parece ahora absurdamente pesado, cuando cualquier sonido puede samplearse y luego reproducirse con un teclado, permitiendo al músico tocar cualquier cosa, desde perros ladrando a explosiones nucleares. En 1973 necesitamos dos meses para juntar —de manera lenta y fatigosa— lo que ahora seguramente se conseguiría hacer en una tarde. Sin embargo, la cantidad de tiempo invertida no fue ningún problema para nosotros. De hecho, era una bendición. Descubrimos que el proyecto era una brillante manera de posponer la obligación de crear algo concreto de cara al futuro inmediato, ya que podíamos entretenernos investigando con los sonidos en vez de crear música.

Casi todo lo que hemos grabado alguna vez en un estudio alguien lo ha sustraído

en algún momento y posteriormente lo ha pirateado. Sin embargo, no existen demasiadas grabaciones de las cintas de «Household Objects» por la simple razón de que nunca llegamos a producir música como tal. Todo el tiempo que dedicamos al proyecto lo invertimos explorando sonidos no musicales, y lo máximo que llegamos a conseguir fueron unas cuantas bases rítmicas tentativas.

Investigamos el mundo de los sonidos domésticos de varias maneras: la percusión la creamos serrando madera, golpeando con martillos de diversos tamaños o con los ruidos sordos al serrar troncos de árboles. Para las notas graves sujetábamos y punteábamos gomas elásticas, y luego reducíamos los sonidos resultantes grabados aminorando la velocidad de la cinta.

Como si de una guardería para adultos se tratara, nos pusimos a romper bombillas y a acariciar copas de vino, y nos dimos el gusto de jugar con el agua de diversas formas, como remover cuencos llenos de agua y luego vertiéndola en cubos. Desenrollamos cintas adhesivas, utilizamos aerosoles, sacamos sonidos de aparatos para cortar huevos en rodajas y golpeamos tapones de corcho de botellas de vino. Chris Adamson recuerda que lo enviamos a las ferreterías del barrio para comprar escobas con cerdas de diversa resistencia, y le pedimos que encontrara un tipo especial de gomas que se utiliza para dar fuerza a las hélices de los aviones en miniatura. Tras unas cuantas semanas, el progreso musical fue insignificante. Y no podíamos seguir fingiendo, así que, con delicadeza, dejamos a un lado el proyecto.

El grupo había perdido prácticamente su impulso. Los primeros tiempos de compromiso total empezaban a disiparse. Algunos de nosotros empezábamos a tener familia y a experimentar las responsabilidades y distracciones que suponen los niños pequeños. En mi caso, mi hija Chloe tenía dos años, mientras que Rick tenía dos hijos, Gala y Jamie. En la familia numerosa de Pink Floyd, Steve O'Rourke tenía dos hijas, Katy y Shena. Peter Watts tenía dos hijos, Naomi y Ben. Roger aún no tenía hijos, pero, curiosamente, él fue de los primeros en asegurarse de que no estuviéramos de gira durante mucho tiempo. Tres semanas en Estados Unidos era más que suficiente. Los compromisos y el estilo de la gira no eran muy propicios para una vida familiar en la carretera. Un coche alquilado en el aeropuerto era suficiente para llevar al grupo y los mánagers a un hotel y a un concierto; con tan sólo una persona de más automáticamente se rompía el grupo tan compacto que formábamos, y entonces se necesitaba un segundo coche alquilado, doblando los costes del transporte.

Fuera de la carretera, cada vez éramos más conscientes de que había vida fuera del grupo. Todos estábamos trabajando con otros músicos, bien como intérpretes o como productores. Entre la ingente cantidad de maquetas que nos enviaron muchos músicos, había recibido una de una estudiante cuyo talento compositivo y su voz destacaban del resto. Durante cierto tiempo apoyó su carrera, y se vio recompensado al ver que conseguía un gran éxito con su primer single «Wuthering Heights» y el álbum *The Kick Inside*: era Kate Bush.

Yo colaboré en un álbum con Robert Wyatt, de Soft Machine. Nuestra larga relación con los Soft Machine se remontaba a los días del *underground* del Roundhouse y el UFO y de la gira norteamericana a finales de los años sesenta. Recuerdo que fue entonces cuando su cantante, Kevin Ayers, en una habitación del Chelsea Hotel en Nueva York, estaba colgado cabeza abajo a un lado de la cama como parte del proceso de digestión requerida por la dieta macrobiótica que estaba siguiendo entonces.

En mayo de 1973, recibí una postal de Robert sugiriendo que quizá yo querría producir su disco en solitario. El día que llegó la postal me enteré que se había caído por una ventana y se había quedado paralizado de cintura para abajo. En noviembre de ese año se organizó un concierto en beneficio de Robert en el Rainbow Theatre: Soft Machine empezó el concierto y luego tocamos nosotros, interpretando una versión recortada de los conciertos que dimos en Earls Court, incluyendo el avión que descendía por encima del público..., pero esto no era el mejor homenaje para una carrera destrozada.

A los seis meses de su accidente, Robert estaba listo para empezar a trabajar de nuevo. Aunque no podía utilizar una batería entera, aún podía encargarse de las voces, los teclados y la percusión. La grabación de su disco en solitario, *Rock Bottom*, tuvo lugar durante el invierno de 1973, en The Manor, el estudio que tenía la Virgin cerca de Oxford, un estudio que se había montado específicamente para grabar música rock, proporcionando alojamiento, una atmósfera relajada y total libertad para grabar lejos de las restricciones de las sesiones programadas. Bootleg, un enorme e inamovible Gran Danés, también estaba presente. Estar expuesto al fértil flujo de ideas de Robert fue la experiencia musical más satisfactoria que había podido disfrutar fuera de la banda.

También me permitió volver al «Top Of The Pops» —para un lavado, un corte y un secado de pelo— ya que además del álbum hicimos un single que, un tanto sorprendidos, entró en las listas de éxitos. Era una versión poco convencional de «I'm A Believer», de los Monkees, en el que aparecía un fabuloso solo de violín vanguardista de Fred Frith, de Henry Cow. Aunque la actuación se vio un tanto deslucida por la reticencia de la BBC de mostrar a Robert en silla de ruedas, el director finalmente se avergonzó y dio paso a nuestra actuación, y todos lo pasamos bien. Debido a que no estaban disponibles todos los músicos originales, y que, por supuesto, era un *playback*, tuvimos que traer ayuda extra, como el guitarrista Andy Summers, que estaba un poco perdido ya que los Police aún no existían.

Pink Floyd siguió pasando buena parte del resto de 1974 retrasando el fatídico momento de tener que hacer un disco. De la misma manera que habíamos editado *Relics* cuando nos estábamos tomando nuestro tiempo para que saliera *Meddle*, una vez más sucumbimos a las lisonjas de la compañía discográfica y lanzamos un álbum recopilatorio. Juntamos *Piper At The Gates Of Daivn* y *A Saucerful Of Secrets* en forma de un doble álbum titulado *A Nice Pair*, con una portada que contenía una

selección de bromas visuales y juegos de palabras (la idea de Storm de las gafas desenfocadas sigue siendo una de mis favoritas).

También nos embarcamos en una breve gira por Francia en el verano de 1974, una gira que contenía un elemento de penitencia por cierta codicia previa. Dos años antes nos habíamos comprometido a hacer una foto publicitaria para la empresa francesa de refrescos Gini. Se hizo en Marruecos para ser utilizada sólo en Francia, y pensamos que habíamos dejado la experiencia atrás de manera oportuna —aparte del remordimiento de conciencia ocasional que teníamos por haber sucumbido a un dinero tan fácil—. En esta época, para la mayoría de las bandas, salir de gira seguía considerándose fundamentalmente como una manera de promocionar los discos para aumentar las ventas de los álbumes, con la posibilidad remota de conseguir algunos ingresos adicionales al tocar en salas más grandes. La promoción normalmente estaba limitada por el presupuesto del promotor a una serie de carteles pegados y unas cuantas apariciones del grupo en emisoras de radio.

Sin embargo, habíamos olvidado que en el contrato con Gini había una cláusula que aseguraba que en vez de dejarnos relativamente a nuestro aire con la promoción, en esta ocasión nos acompañaría un circo de extras para promocionar la marca Gini, en esencia, una publicidad de una agencia de «personajes de moda» (léase modelos de top-less y motoristas a lo *Easy Rider*)^[32] Igual que un desafortunado gato con una lata atada a su cola, a nosotros nos seguía a donde fuéramos por Francia una horrorosa pandilla de gente estupenda con gafas de sol y chaquetas de cuero, luciendo insignias con limones gigantes amargos de Gini. Steve se pasó mucho tiempo negociando la distancia exacta que podíamos mantener con respecto a esa gente, pero incluso nuestra credibilidad ganada a pulso con nuestros fans franceses quedó hecha trizas cada vez que íbamos allí.

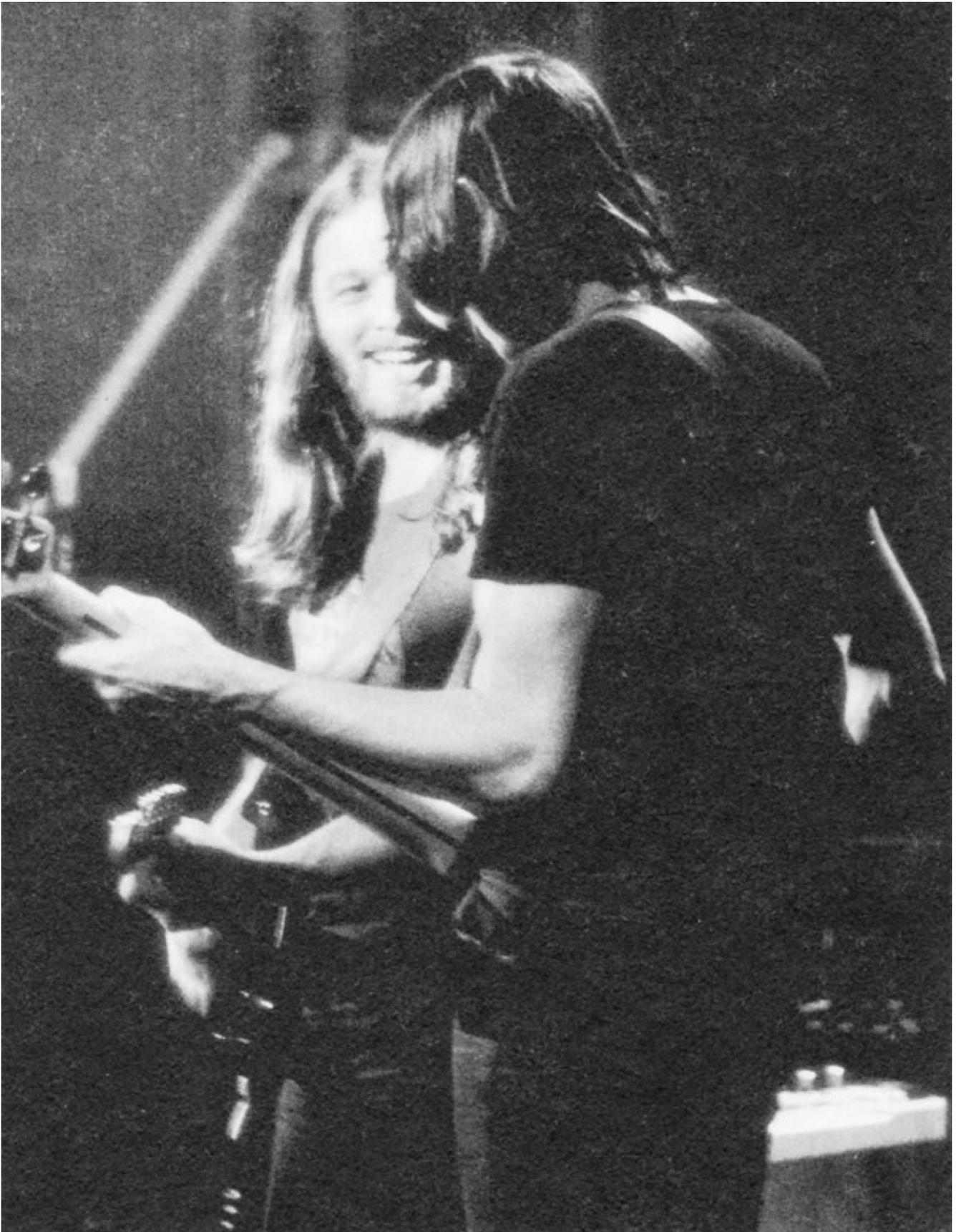
La sensación general era que nuestros ayudantes eran los que mejor se lo pasaban. No tuvieron reparos en disfrutar de la compañía de los demás acompañante y, de hecho, estuvieron profundamente agradecidos al grupo por haberles dado acceso a ese grupo de modelos que nos acompañaban en la gira y con las que podían entretenerse durante las horas más aburridas de la vida de los ayudantes.

Roger y yo intentamos borrar ese recuerdo en particular durante septiembre y octubre trabajando en una serie de películas para una gira que debíamos empezar a finales de otoño. Para los primeros conciertos de *Dark Side*, habíamos utilizado clips del documental sobre surf *Crystal Voyage* y la animación de Ian Eame para «Time», pero ahora queríamos tener una secuencia completa de películas para proyectar a lo largo de todo el concierto. Las películas, una mezcla de imágenes de archivo y secuencias rodadas especialmente para acompañar las canciones, estuvieron a punto para el inicio de una gira inglesa importante —la primera que hacíamos en dos años— que empezó en el Usher Hall, en Edimburgo, a principios de noviembre.

Phil Taylor, que había trabajado para diversos grupos, vino a trabajar con nosotros en la gira de 1974, y ahora la describe como «caótica». Había llegado durante los

ensayos para la gira, que tenían lugar en los estudios Unit, en King's Cross —junto al bar Wimpey—, donde estábamos trabajando en algunas canciones nuevas, entre las que estaban «Shine On» y «Raving And Drooling». La definición de un «local de ensayo» es, de hecho, una gran habitación sin nada dentro y donde puedes hacer mucho ruido.

Éste fue un período sombrío para el grupo —aunque esperábamos que el público no fuera consciente de eso—. El tiempo no ayudaba: una lluvia invernal y nubes bajas nos acompañaron de Edimburgo a Cardiff. Aunque por primera vez teníamos los fondos disponibles para desarrollar nuestro espectáculo escénico de la manera en que queríamos, nos sentíamos bastante insatisfechos con lo que estábamos haciendo, o quizá por cómo lo estábamos enfocando. Ahora nos dimos cuenta de que lo que pensamos que sería una buena idea —no salir de gira durante más de un mes— tenía un inconveniente. En una gira de tres semanas, la primera semana aproximadamente sería de hecho un ensayo móvil de la producción; en la segunda semana, las actuaciones empezarían a ganar cierta cohesión; y, hacia la última semana, estaríamos pensando menos en la música y más en volver a casa.



David y Roger en la gira de invierno de 1974 por el Reino Unido.

Nuestra insatisfacción se exacerbó por problemas con el personal. Tras siete años con nosotros, Peter Watts nos había dejado siendo el jefe de nuestro equipo de ayudantes. Se había convertido cada vez más —y luego totalmente— en una persona

poco formal. Sin embargo, debido a que ninguno de los cuatro miembros de la banda estábamos completamente en sintonía unos con otros, y que no teníamos una clara cadena de mando, nadie controlaba bien la situación. Peter fue despedido —al menos una vez— por un miembro del grupo una mañana, pero por la tarde ya lo había readmitido otro miembro. De lo que no me di cuenta durante un tiempo era que Peter estaba muy enganchado a las drogas. Sin duda, yo tenía una visión bastante ingenua de los apetitos de los miembros del equipo. Muchos años más tarde descubrí que uno de estos miembros que estuvo a nuestro servicio mucho tiempo se unió a nosotros no por su devoción a la música, sino para pagar una deuda de drogas que le debía a otro miembro del equipo. Cuando la situación con Peter se hizo insostenible, nos esforzamos por ser más comprensivos de lo que llegamos a serlo con Syd, e intentamos que Peter se sometiera a un tratamiento en una clínica, lo que, aunque no fue del todo inútil, hizo poco por resolver el problema de raíz: desgraciadamente, Peter murió de una sobredosis en 1976.

Cuando Peter nos dejó, el director de iluminación Arthur Max fue ascendido a jefe del equipo de ayudantes, pero el fuerte temperamento y el ego que hicieron de Arthur un diseñador de luces con talento le convirtieron en alguien imposible como líder de un equipo. Sin embargo, no había ningún otro candidato obvio en el equipo, un grupo dispar de cerebritos técnicos y cargadores del material. La personalidad de Arthur fue otra vuelta de tuerca en la atmósfera general de tensión y caos. Phil Taylor se encontró con Arthur Max cuando más dogmático estaba. Arthur estaba al mando de todos los aspectos técnicos, incluido el sonido, del que sabía poco. Phil le preguntó a Arthur, «¿Qué tengo que hacer?», a lo que Arthur respondió gritando: «¡No me lo preguntes, simplemente hazlo!». En una ocasión, Arthur quiso filmar el concierto, por lo que inundó el escenario de una brillante luz blanca, lo que eliminó todo el juego de luces de una manera bastante cruda.

También habíamos contratado un ingeniero de estudio con poca antelación, el cual no tenía ninguna experiencia en ambientes de conciertos en directo, y cuyo trabajo se hizo más difícil debido a una serie de factores, algunos técnicos y otros provocados por él. Las salas en las que ahora estábamos tocando tras el éxito de *Dark Side* eran un paso adelante con respecto al circuito universitario, y a menudo eran instalaciones municipales con mucho eco, una acústica muy difícil y ningún lugar adecuado donde poner la mesa de mezclas. La compleja mesa de mezclas Bereza que habíamos encargado (hecha según nuestras necesidades en las actuaciones) llegó tarde, tuvo serios problemas iniciales y era una mesa con la que este ingeniero en particular no había trabajado nunca antes.

También cometió el error de no conseguir una buena comunicación con el resto del equipo: una noche montaron una serie de fuegos artificiales debajo de la nueva y milagrosa mesa de mezclas. Cuando el desdichado ingeniero encendió la mesa, los explosivos se encendieron, dejándole bastante aturdido, ya que se pensaba que había hecho pedazos un equipo completamente nuevo... Ahora ya se le identificaba como

una víctima natural, por lo que sus días en la carretera estaban contados. Después de tres conciertos nos vimos obligados a sustituir a este desdichado ingeniero de sonido por Brian Humphries, el ingeniero que ya habíamos conocido en los estudios Pye cuando estábamos grabando la banda sonora para el filme de Barbet Schroeder, *More*. Brian había estado grabando el concierto para una emisora de radio y cuando acabó su trabajo, lo arrancamos de la furgoneta de la BBC y lo colocamos detrás de la mesa. Conocía tanto al grupo como al equipo de ayudantes; su experiencia en el estudio (y en la carretera con la Traffic) por fin nos dio la seguridad de que la calidad de sonido sería aceptable. Sin embargo, mostrando un nuevo sentido de la precaución, le pedimos a Chris Thomas que se sentara junto a Brian y lo evaluara. Brian demostró saber aguantar la presión, o fingió que Chris no estaba allí.

Como grupo también estábamos demostrando una notable falta de compromiso respecto a la aportación requerida. Parecíamos estar más interesados en reservar canchas de squash, por ejemplo, que en perfeccionar el repertorio. Como consecuencia, nuestros conciertos eran una mezcla completamente errática de lo bueno y lo malo (y en ocasiones lo feo), tanto en lo técnico como en lo musical. La excepción a este estado de cosas la aportaron las dos cantantes de apoyo, Carlena Williams y Venetta Fields, las cuales siempre cantaban de maravilla, tenían un aspecto fantástico y se iban a dormir siempre que el grupo empezaba a discutir o a enfurruñarse.

Después de que las actuaciones en el Earls Court cuajaran tan bien en mayo de 1973, los problemas que habíamos experimentado en la gira se sumaron a nuestra frustración, así como a la idea de que estábamos yendo en direcciones ligeramente diferentes. De manera inevitable, recibimos críticas por parte de cierta prensa musical, en especial un mazazo de Nick Kent, del *New Musical Express*, quien, además de ser un devoto especialmente ferviente, fue implacable en su ataque. El problema era que nosotros admitíamos que algunas de sus críticas eran legítimas, y de hecho sus comentarios quizá tuvieron alguna influencia en volver a juntarnos.

Creo que sería cierto si dijera que estábamos a punto de dejarlo correr. Steve O'Rourke siempre mantuvo que cada miembro del grupo acudió a él por separado en algún momento para descargar su irritación, llegando hasta el punto de amenazar con irse. Roger sin duda podía ver que había mejores maneras de conseguir sus objetivos y David estaba pensando en otras alternativas. Incluso Rick, que era conocido por estar perdido en sus pensamientos, estaba llegando a su límite... Yo pensé que esperaría a ver qué pasaba, fregaría las tazas de té y me llevaría la máquina de escribir.

Al final, conseguimos lograr cierta apariencia de orden en el grupo. A Brian Humphries le encargamos la mezcla de sonido en directo durante nuestros cuatro conciertos en el Empire Pool, en Wembley, a mitades de noviembre. Andy Bereza puso a trabajar la nueva y maravillosa mesa que él mismo había inventado. A Arthur Max le devolvimos a su hábitat natural detrás de la mesa de iluminación, y nuestros

de asistentes personales Robbie Williams y Mick Kluczynski fueron ascendidos a mánagers de gira. Mientras tanto, la banda había mantenido suficientes conversaciones internas como para poder tomar algunas decisiones positivas y abordar los problemas derivados de tener que tocar juntos. Todos estuvimos agradecidos cuando llegaron las Navidades y la gira finalizó en Bristol. Como coda final, yo llegué al hotel de manera bastante imperiosa con otra ganga de segunda mano: esta vez se trataba de un Ferrari 265 GTB4. Me pasé buena parte de la mañana siguiente cambiando las bujías para que el Ferrari pudiera arrancar, a lo que siguió otro viaje endemoniado, acordándome del Bentley, ya que los frenos no daban más que un ligero indicio de eficacia, incluso cuando presionaba con la suficiente fuerza como para producir calambres en las piernas.

Reanudamos el trabajo en los estudios en enero de 1975. No fue fácil en absoluto, ya que grabábamos en un aparato multipistas, la sensación de aislamiento creció, lo cual dio lugar a un acentuado cambio en el clima general, al tiempo que todo el proceso se hacía cada vez más exigente y agotador. Desde mi punto de vista, las partes de batería se habían vuelto más estructuradas y me las tenía que aprender con más atención. En los viejos tiempos yo solucionaba el asunto con los arreglos que había desarrollado para los conciertos. Pero la separación de cada parte de la batería en una pista diferente implicaba que se necesitaba mucho más tiempo para conseguir buenos resultados. Esto era parte de las mejoras generales tecnológicas que proporcionaban los estudios, pero no ayudaba en nada a aumentar nuestro sentido de banda cuyos miembros tocaban juntos y unidos.

Tras su trabajo en la gira, contratamos a Brian Humphries como ingeniero. Aún era muy inusual poder llevar a un ingeniero que no fuera de la EMI a Abbey Road, y Brian se encontró con algunos problemas iniciales mientras se iba familiarizando con las instalaciones. Una vez, de manera accidental e irreversible, inundó una pista con eco, una pista que Roger y yo nos habíamos pasado horas perfeccionando.

Había algunas diferencias preocupantes entre nosotros, ninguna significativa en sí misma, pero lo suficientemente influyentes como para hacer que la vida en el estudio fuera mucho menos constructiva de lo que había sido antes. La puntualidad se convirtió en un problema. Si dos de nosotros llegábamos a la hora y los otros llegaban tarde, éramos bastante proclives a ponernos furiosos. Al día siguiente, los papeles bien podían invertirse. Ninguno de nosotros estaba libre de culpa.

El éxito de los álbumes anteriores también proporcionó su propio lado oscuro. Todos éramos un poco más conscientes de lo que había contribuido cada uno de los miembros del grupo, y de cómo se repartían los créditos (y los beneficios). Ahora había mucho más dinero en juego. La administración de nuestros derechos de autor se había reorganizado bajo la tutela de Peter Barnes creando Pink Floyd Music Publishing en 1973. Que un grupo tuviera su propia compañía para administrar sus derechos de autor era algo aún poco habitual —incluso los Beatles sólo eran propietarios de una parte de Northern Songs—, así como la posibilidad de cobrar

directamente de los socios en el extranjero. Esta decisión fue justificada cuando se descubrió que la EMI se había olvidado de cobrar una suma de seis cifras de ingresos en el extranjero a lo largo de los tres años anteriores.

Los derechos de autor de las ventas de *The Dark Side Of The Moon* estaban empezando a fluir, aunque se trataba de un proceso gradual. Lindy y yo cambiamos de vivienda, para mejor, mudándonos de Camden a Highgate, pero la prueba de que aún carecíamos relativamente de bienes materiales era que nos bastó hacer el traslado con la ayuda de un miembro de nuestro equipo y una furgoneta —no necesitamos una flota de camiones de mudanzas—. Al adquirir los cuatro del grupo propiedades más grandes, pudimos recurrir a las habilidades de un grupo de diseñadores creativos, carpinteros y artesanos que no sólo trabajaron en las mejoras de nuestros hogares, sino que también se involucraron trabajando en nuestros conciertos. Finalmente, también pude satisfacer mi pasión por las carreras de coches y monté un negocio de restauración de automóviles viejos con el especialista de Aston Martin, Derrick Edwards.

A pesar de tener varios problemas, ahora teníamos el principio de un tema, «Shine On You Crazy Diamond», surgido durante los ensayos de 1974 y desarrollado tanto en los ensayos como en los conciertos de ese mismo año. Roger le había añadido letra a una idea de guitarra de David emotiva y triste y la canción había sido una parte básica de la gira de otoño por el Reino Unido, empezando la primera mitad con otras dos canciones de Roger, «Raving And Drooling» y «Gotta Be Crazy», aunque decidimos no seguir trabajando en ellas, sino dejarlas a un lado durante un tiempo. Roger ya había venido con la idea global de «la ausencia» para el álbum, y estaba claro que esas dos canciones no encajaban en el concepto.

«Shine On You Crazy Diamond», el tema inicial del nuevo álbum, suponía introducir el único vestigio de las sesiones de «Household Objects»: habíamos utilizado un viejo truco de las fiestas que consistía en llenar copas de vino con diversos niveles de agua y luego aplicar un dedo alrededor del borde para producir un tono musical. Estos tonos los grabamos luego en una cinta de dieciséis pistas y los mezclamos en una serie de acordes para que cada mando controlara un acorde en particular. De hecho, aunque no la utilizamos, la armónica de cristal, un instrumento que funcionaba con un teclado para controlar platos de cristal giratorios, se había inventado para conseguir el mismo efecto.

En abril de 1975, debido a una gira por Estados Unidos, todos nos tomamos un descanso del trabajo de estudio con estos temas nuevos. Habíamos aprendido algunas lecciones, y nuestro espectáculo escénico se benefició de una aportación mucho más profesional. Anteriormente, nuestros efectos especiales habían sido una peligrosa mezcla de imaginación y conocimientos superficiales de las artes pirotécnicas. Durante un anterior concierto en el Cobo Hall, en Detroit, una aplicación excesivamente entusiasta de pólvora brillante unida a la burbuja de aire que había en el molde de fundición en el escenario casi acaba con nuestras carreras con una

explosión. En el momento culminante de «Careful With That Axe», en vez del estruendo y el destello que esperábamos, hubo una explosión de proporciones monumentales que reventó los conos de prácticamente todos los altavoces que teníamos, por lo que el resto del concierto sonó bastante flojo. De manera alarmante, numerosos fragmentos de metralla volaron por encima de las cabezas impactando al menos en una persona del público, quien afortunadamente no quiso ser hospitalizado, llevándose una camiseta en compensación por los daños. Nuestro mánager de gira, Chris Adamson, recuerda que la onda expansiva envió los altavoces del bajo de Roger a unos quince metros detrás del escenario; los técnicos se pasaron el día siguiente arreglando la instalación eléctrica de todos los amplificadores antes del siguiente concierto.

En otra ocasión, en un concierto en el Boston Gardens, varias brigadas de agentes de policía especializados en incendios se colocaron alrededor de la sala para evitar que hiciéramos estallar pirotecnia no autorizada. Llegó la hora de empezar el concierto, sin pirotecnia a la vista. De hecho, la habíamos ocultado en cajas para que miembros concretos de nuestro equipo de ayudantes abandonaran su conducta inocente e hicieran una carrera estratégica para hacer detonar una carga en particular. Los policías empezaron a sospechar esta táctica, pero nuestro equipo estaba un paso por delante. Uno de los ayudantes, que iba ya corriendo a su objetivo, fue abordado por un fornido agente, pero, entonces, otra explosión hizo patente que su carrera había sido sólo un truco para desviar su atención. Fue gracias al apellido irlandés de nuestro mánager y a sus contactos en Boston que no nos encerraron a todos.

Sin embargo, para la gira norteamericana de 1975, afortunadamente, adquirimos los servicios de Derek Meddings, el decano de los efectos especiales, responsable de algunas de las mejores explosiones que ha habido nunca en los filmes de James Bond. Fue de gran valor poder tener acceso a los conocimientos de Derek. Su conexión con la serie Bond nos proporcionó mucha más influencia con los policías especializados en incendios: se dieron cuenta de que sabíamos lo que estábamos haciendo. Su implicación también subrayó la creciente sofisticación y profesionalización de nuestros técnicos.

En mayo y junio, volvimos a los estudios para seguir adelante con *Wish You Were Here*. Nos enteramos de que el veterano violinista de jazz Stéphane Grappelli y el violinista clásico Yehudi Menuhin estaban grabando abajo, en Abbey Road, y alguien se ofreció para presentárnoslos. Parecía una idea obvia pedirles que tocaran. Pensamos que quizá podían añadir algo al tema del mismo título del disco, el cual, al ser fundamentalmente acústico, parecía el vehículo más apropiado. Ambos se mostraron complacidos por la petición, y Stéphane accedió a asumir el desafío. Yehudi prefirió quedarse escuchando el sinuoso violín de jazz de Stéphane. Era tan sólo un experimento, y en vez de grabar lo que fuera en dos pistas para conservarlo, simplemente grabamos encima de lo que ya había grabado en el multipistas cuando lo necesitamos, una vez que decidimos que el añadido del violín no funcionaba.

Una colaboración más duradera fue la de Roy Harper. Roy era una mezcla de poeta y trovador en la tradición de los grandes excéntricos ingleses. Formaba parte de la escudería Blackhill, de Peter Jenner y Andrew King, y era un artista colega en la EMI. Además estaba grabando su álbum, *HQ*, en Abbey Road. Teníamos un problema para decidir cómo cantar «Have A Cigar». Roger no estaba contento con lo que había cantado. Rick y yo pensamos que David debería cantar el tema, pero él tampoco estaba seguro de poder hacerle justicia. Roy se presentó en la sala de control —a veces íbamos a las respectivas sesiones— y se ofreció voluntario para cantar esa parte. Por entonces, eso pareció una buena solución, aunque creo que Roger en particular se arrepintió más tarde de no haber cantado, especialmente porque creía cada vez más que era importante que él cantara los temas que había compuesto.

Fue durante estas sesiones en Abbey Road, el 5 de junio, cuando tuvimos una visita totalmente inesperada. Salí del estudio, me metí en la sala de control y me di cuenta de que había un tipo gordo con la cabeza afeitada y que llevaba puesta una vieja gabardina decrépita color canela. Llevaba una bolsa de plástico de la compra y tenía una expresión bastante afable en su cara, aunque ausente. Su aspecto, en general, no le habría permitido pasar más allá de la recepción del estudio, por lo que supongo que debía ser amigo de uno de los ingenieros. Al final, David me preguntó si sabía quién era. Pero, incluso entonces no pude reconocerlo, y tuvieron que decírmelo. Era Syd. Más de veinte años después aún puedo recordar esa ráfaga de confusión.

Me sentí horrorizado por el cambio físico. Aún tenía la imagen del personaje que había visto por última vez siete años antes: casi cuarenta kilos más delgado, con el cabello largo rizado y un talante pletórico. Mi recuerdo no era tanto el del Syd colgado que había dejado el grupo en 1968, sino más bien el del personaje que conocimos cuando vino a Londres desde Cambridge, el que tocaba esa Fender Squire característica con sus discos reflectantes, el que tenía un armario lleno de camisetas de Thea Porter e iba acompañado de su hermosa novia rubia.

Ahora no parecía un hombre que tuviera ningún amigo en absoluto. Su conversación era intermitente y no se entendía del todo, aunque, para ser justos, no creo que ninguno de nosotros fuera especialmente elocuente. No tengo ni idea de por qué estaba allí. Nadie lo había invitado, y yo no lo había visto desde que dejó el grupo en 1968, aunque en 1970 Roger, Rick y David trabajaron en los dos discos en solitario de Syd (Roger y David en *The Madcap Laughs* y David y Rick en *Barrett*). Syd aún vivía en Londres —durante una época alquiló una suite en el Hotel Hilton— y, obviamente, se debía haber enterado de que estábamos trabajando en Abbey Road. Su repentina e inesperada llegada hizo que rememoráramos toda una etapa de la vida del grupo. Uno de los sentimientos que afloró fue el de culpa. Todos habíamos tenido algo que ver con el estado actual de Syd, ya fuera por no querer reconocer su situación, por la falta de responsabilidad, la insensibilidad o un egoísmo descarado.

Habernos encontrado a Syd en la calle habría sido desconcertante, pero

encontramos con él en el ambiente del estudio y sin previo aviso fue especialmente alarmante. El hecho de que no se tratara de un estudio cualquiera sino del Estudio 3 de Abbey Road, el lugar donde hizo la mayor parte de su mejor obra, y que una vez fue su territorio tanto como el de cualquier otra persona, hizo que la situación fuera más patética. Resulta muy fácil intentar establecer paralelismos entre aquel Syd y un Peter Pan que regresa para ver que la casa aún sigue allí, aunque la gente haya cambiado. ¿Quizá esperaba encontramos tal y como habíamos sido siete años antes, preparados para trabajar otra vez con él?

Intentamos proseguir con la sesión de grabación, poniendo otra vez el tema en el que estábamos trabajando —la leyenda dice que se trataba de «Shine On You Crazy Diamond» (el tema más influido por la presencia, o ausencia, de Syd) aunque no estoy seguro de si realmente lo era—, pero todos nosotros estábamos un poco afectados por su llegada. Syd escuchó la reproducción del tema, y le pidieron que diera su opinión. No recuerdo que diese ninguna opinión en particular, pero cuando se sugirió que pusiéramos otra vez el tema, Syd preguntó que qué sentido tenía si ya acabábamos de escucharlo...

Phil Taylor estaba allí el día que Syd nos visitó. Estaba en la cantina de Abbey Road, sentado a una mesa con David y Syd. David le preguntó a Syd qué estaba haciendo. «Bueno —dijo Syd—, tengo una tele en color... y una nevera. Tengo algunas chuletas de cerdo en la nevera, pero las chuletas se esfuman, así que tengo que seguir comprando más». Más tarde, Phil, al marcharse del estudio en coche, vio a Syd mirando a ver si alguien le llevaba, pero Phil no estuvo seguro de ser capaz de mantener la conversación y se agachó cuando pasó junto a él.

Aparte de la extrañeza de su llegada en aquel momento y en aquel entorno, deberíamos reconocerle el hecho de que su presencia fue un catalizador del tema «Shine On You Crazy Diamond». La letra ya estaba escrita, pero la visita de Syd subrayó su melancolía, y quizá influyó en la versión final de la canción. Aún sigo considerando que el momento más conmovedor de todo el disco es cuando las últimas notas de desvanecen y Rick toca una línea *rubato* melancólica, con notas agudas, sacada de «See Emily Play».

Tras el éxito de *Dark Side*, pudimos buscar algunas ideas más elaboradas con Storm e Hipgnosis. Storm presentó cuatro o cinco ideas relacionadas con el álbum — como el hombre nadando en la arena, la inmersión congelada, el hombre de negocios en llamas y el velo volador— y, en vez de decidirnos por una sola, al final nos quedamos con todas.

Cuando finalizamos la grabación, centramos nuestra atención en los conciertos en directo. Estábamos decididos a traer a un director que filmara algunas imágenes específicas para las proyecciones de fondo, así que contratamos al director húngaro Peter Medak, entre cuyos filmes anteriores había *Un día en la muerte de Joe Egg* y *La clase dirigente*, el cual hizo filmaciones para «Money» y «On The Run». Recurrir a un director de cine profesional era un reflejo de nuestro deseo de dar un paso

adelante, y seguimos la misma lógica pidiéndole a Gerald (Gerry) Scarfe que hiciera unas animaciones.

Conocimos a Gerry a través de su cuñado, Peter Asher, a quien conocíamos desde los años sesenta, cuando formaba parte de un dúo llamado Peter and Gordon, que triunfó en Norteamérica con los singles «Lady Godiva» y «World Without Love». Peter siempre nos ayudó cuando le pedimos consejo, incluso aunque después no lo siguiéramos; tras emprender su propia carrera en solitario se convirtió en un manager de éxito haciéndose cargo de James Taylor y Linda Ronstadt.

Yo había visto un maravilloso trabajo de animación pintada a mano que había hecho Gerry Scarfe; se llamaba «Long Drawn-Out Trip» y era para un programa de la BBC, y a mí me vino inmediatamente a la mente cuando estábamos buscando nuevas ideas para una película. Como Gerry es un hombre muy civilizado con opiniones claras sobre política y la vida en general, y como su humor negro era del tipo que encajaba con el nuestro, en seguida establecimos una buena relación laboral. Creó imágenes y secuencias de películas, entre las que había una figura humana erosionada por el viento y un monstruo surrealista parecido a un armadillo. Ambas acompañaron a «Welcome To The Machine». Igual que Derek Meddings, la implicación de Gerry era la prueba de que el éxito comercial nos había proporcionado la oportunidad de trabajar con los mejores profesionales en sus respectivos campos.

Durante el mes de junio de 1975 estuvimos de nuevo en Norteamérica para otra gira. Estábamos intentando incorporar cada vez más efectos complejos. Entre ellos, la pirámide hinchable fue quizá nuestro desastre más espectacular. Roger, recurriendo a su formación en arquitectura (que el contribuyente británico había pagado amablemente), había ideado un escenario en forma de pirámide con un techo hinchable. De esta manera se solucionaban todos los problemas de diseño del tamaño del escenario que queríamos, y al mismo tiempo nos protegía de las inclemencias del tiempo. Aplaudimos su idea, y pensamos que quedaría de maravilla. La guinda del pastel era que, como clímax del concierto, la pirámide ascendería con elegancia a los cielos colgada de un cable, complaciendo a la multitud reunida debajo. El diseño de Roger requería columnas en cada una de las cuatro esquinas con una altura de más de doce metros, una base de unos 180 metros cuadrados (las medidas de una casa bastante grande), una altura total de 24 metros y un volumen de helio suficiente para un zeppelin. El mínimo soplo de aire sacudiría y haría tambalear la estructura entera de manera parecida a cuando el Millennium Bridge de Londres se dobló cuando se inauguró.

El primer concierto tuvo lugar en Atlanta, donde la fuerza del viento estaba fuera de nuestros parámetros de seguridad y era suficiente como para que todo se viniera abajo. Sudamos tinta para remediar el problema enviando a reparar y volver a diseñar toda la torre aprovechando una serie de conciertos a cubierto; así, agobiados por el mal tiempo, las dificultades del transporte del helio y más vientos fuertes, cuando llegamos a Pittsburg dos semanas más tarde, finalmente —igual que el Capitán

Hornblower^[33] enfrentándose a una vela mayor descontrolada— le dimos instrucciones a alguien para que soltara el invento.

El artilugio ascendió como cien metros antes de dar la vuelta, permitiendo que la pelota de la punta emergiera como una lágrima a través de la base. «Dios mío, está dando a luz», gritó un estadounidense químicamente afectado mientras salía. En aquel momento, por supuesto, la tela no tenía suficiente propulsión, así que, mientras la lágrima se dirigía hacia la estratosfera, la manta mojada más grande del mundo se instaló de manera poco elegante en el aparcamiento, donde acabó destrozada por algunos carroñeros cazadores de recuerdos fetiche. Al final de este concierto pudimos dirigirnos a la parte frontal del escenario, saltar al suelo y pasear sin molestias hasta nuestro hotel cercano. Esto nos hizo constatar el hecho de que nuestra pirámide era más apetecible que nosotros —lo cual era justo lo que queríamos.

Una pequeña pero elocuente prueba de que estas giras estaban creciendo cada vez más eran las dimensiones del desayuno de nuestro equipo de ayudantes. Por casualidad, yo estaba en una de sus habitaciones cuando llegó el desayuno. El hecho de que fuera después de un concierto a las dos de la madrugada era algo raro, pero fue realmente el tamaño de la comida lo que me impresionó. El desayuno sin duda estaba pensado para evitar querer comer de nuevo en las siguientes veinticuatro horas. Bistec, huevos, *bacon*, salchichas, croquetas de patata y cebolla, gofres, panecillos y *crêpes* iban acompañados de una bandeja con fruta fresca, cereales, tostadas y sirope. Zumos, café y una selección de licores remataban la comida.

Nuestro propio apetito por los efectos escénicos era igualmente excesivo, y siguió creciendo hasta llegar a Canadá donde, después de nuestro último concierto de la gira norteamericana, algún miembro del equipo excesivamente celoso y animado por Alan Frey, el agente americano que había trabajado para nosotros durante mucho tiempo, decidió que la manera más fácil de deshacerse de los explosivos sobrantes era atarlos al marcador iluminado del estadio y encenderlos. La explosión fue devastadora. El marcador estalló con humo, llamas y con cifras de miles de goles. No sólo tuvimos que pagar un marcador de repuesto, sino también varios cristales de las casas del vecindario. Afortunadamente, nos disculpamos y nos marchamos antes de que los vecinos nos encontraran.

Luego volvimos a Inglaterra a toda prisa, con una agenda que era una absoluta locura, para hacer un concierto técnicamente complicado en Knebworth. Había poco tiempo, o quizá nosotros estábamos demasiado agotados. Parte del problema era que los generadores estaban desestabilizados. Durante la tarde se hizo patente que todos los teclados eléctricos de Rick tenían que volverse a afinar. Sin embargo, pudimos omitir la importancia de este detalle y, mientras caía la noche y se encendieron las luces de nuestro escenario, los teclados de Rick fueron cambiando de tono al mismo tiempo que el sonido. Sonaba fatal. Nos dimos cuenta de que cada vez que se subía el volumen principal, los teclados se desafinaban. Debajo del escenario, en una escena como sacada del filme *El submarino*, Phil Taylor, Robbie Williams y el técnico de la

empresa del generador se esforzaron por girar la manivela del generador en un intento de controlar los daños. Phil recuerda que sus esfuerzos fueron «decididos, pero vanos» ya que los teclados seguían oscilando entre las notas sostenidas y las bemoles.

Rick se marchó desesperado en un momento dado, y de alguna manera u otra sacamos adelante el concierto usando sólo un piano y un teclado menos sensible, y con un juego de luces más modesto. Y aunque éramos terriblemente conscientes de los problemas técnicos que había tanto sobre el escenario como detrás de él, nos las arreglamos para distraer al público con un gran efecto, cuando —en vez de usar las maquetas de los aviones igual que habíamos hecho en otros conciertos— pudimos coordinar un vuelo de dos Spitfires originales por encima del público cuando empezó el concierto.

ocho:

La ascensión en globo

Quizá influidos por la majestuosa grandeza de Knebworth, ésta fue la época en que nos embarcamos en la construcción de un pequeño imperio. Compramos un edificio en el número 35 de Britannia Row, justo al lado de Essex Road, en Islington. Britannia Row era un bloque de sacristías de tres plantas que en su debido momento reconvertimos en un estudio de grabación y en unas instalaciones para el almacenamiento de nuestro equipo escénico, cada vez más grande. No estábamos descontentos con Abbey Road, pero pasábamos tanto tiempo en los estudios que merecía la pena crear un entorno que pudiéramos personalizar de cara a nuestras necesidades. También era algo habitual entonces que los grupos se hicieran su propio estudio de grabación: Pete Townshend tenía los estudios Eel Pie y los Kinks eran propietarios de los estudios Konk.

El trato original que habíamos acordado con la EMI —en el que habíamos recortado nuestro porcentaje a cambio de tiempo ilimitado en los estudios de Abbey Road— había caducado, así que éramos conscientes de que quizá empezaríamos a tener que pagar costes de estudio cada vez más elevados. De alguna manera, nos convencimos de que Britannia Row sería una operación que nos haría ahorrar dinero. De hecho, seguramente teníamos sueños de tener un estudio comercial con éxito, a pesar del sustancial desembolso de capital que suponía.

Por entonces, Roger y yo éramos los únicos miembros del grupo que vivíamos en Londres —David seguía viviendo al norte de Londres, cerca de Royden en Essex, y Rick estaba ahora en Royston, al sur de Cambridge. Así que el emplazamiento de Britannia Row en el distrito N1 de Londres estaba razonablemente bien situado para David y Rick, bastante bien situado para mí (vivía en Highgate, a pocos kilómetros al noroeste), y tan cerca para Roger que daba envidia, ya que su residencia en Islington estaba a tan sólo unos doscientos metros. Desgraciadamente, tras el fin de su matrimonio con Judy, se trasladó pronto al sudoeste de Londres.

De las tres plantas del edificio que habíamos comprado, la primera se destinó al estudio. Esto significaba que las instalaciones para el almacenamiento tenían que estar arriba, lo que a su vez implicaba tener que instalar un montacargas de cadena para transportar toneladas de equipo arriba y abajo, con la ayuda de una carretilla elevadora que se tambaleaba peligrosamente entre la calle y una trampilla desprotegida. La planta superior se convirtió en la oficina y el lugar de la mesa de billar, que fue una de las primeras piezas del equipo que Roger insistió que necesitábamos. Esto le ayudó a sobrellevar los momentos más aburridos de las grabaciones; y, a partir de entonces, las mesas de billar han tendido a estar presentes

allá donde él graba. En caso de que se cansara del atractivo del tapete verde, podía mantener el interés con la sustanciosa comida ofrecida por el portero del estudio — Albert Caulder, el padre de uno de nuestros anteriores ayudantes, Bernie—, el cual ideó una magnífica hamburguesa generosamente aderezada con ajo.

Nuestro plan maestro para el Britannia Row era llegar a ser reyes del negocio alquilado con el supuesto de que otros grupos estarían desesperados por alquilar nuestro equipo. Lamentablemente la mayoría de ellos no necesitaban la batería tan elaborada que insistimos en construir para nuestros conciertos, y la mayoría de las torres de iluminación y las consolas de sonido cuadrafónico se quedaron escondidos en la parte trasera del almacén hasta que fueron enviados a un mundo mejor, igual que las mascotas familiares, leales pero viejas. Con el paso del tiempo, uno por uno, todos dejaron de implicarse comercialmente en el negocio tanto del alquiler como de la propiedad, hasta que me quedé como el único accionista. Afortunadamente, en 1986, el equipo de mánagers formado por Brian Grant y Robbie Williams se hizo cargo del estudio. La última vez que oí hablar del estudio estaban floreciendo, y entre sus clientes ha figurado Pink Floyd.

Si la empresa de alquiler resultó ser como una piedra atada al cuello autoimpuesta, las instalaciones del estudio eran mucho más interesantes. Le pedimos a Jon Corpe, nuestro viejo amigo de la politécnica de Regent Street, que diseñara el nuevo espacio. Los planes de Jon incluían una bovedilla de la marca Lignacite para la estructura. Lignacite —un compuesto de serrín, arena y cemento— es acústicamente mucho menos reflectante que el ladrillo, lo que significaba que podíamos utilizarlo como el acabado final para el estudio en vez de la extraña mezcla habitual de madera de pino, el disparatado pavimento y una alfombra, que era la decoración preferida de entonces.

Nuestra intención era construir un armazón con el pleno conocimiento de que cualquier imperfección acústica podía solventarse después con almohadillas y materiales blandos. Sacamos el suelo de la planta baja y nos permitimos dejar caer una estructura entera en forma de bloque dentro del marco del edificio existente. Esta estructura del estudio flotaba sobre almohadillas aislantes colocadas en un bloque de hormigón. Esto era necesario para evitar los inevitables requerimientos judiciales de los vecinos por culpa del ruido, así como para detener el estruendo de los camiones y los autobuses que rodaban por la cercana New North Road. Como ocurre con la mayoría de estudios de grabación, tuvimos más quejas por culpa de gente cansada e impulsiva que salía de las instalaciones de manera alborotada que del sonido que pudiera escaparse de las mazmorras construidas con tanto cuidado.

También queríamos diseñar un estudio que pudiera utilizar cualquiera de nosotros sin la ayuda de un ingeniero experto o un operario de cinta. Esto implicaba diseñar un sistema que fuera lo suficientemente sencillo para que los músicos que vinieran de visita pudieran enchufar sus auriculares sin tener que llamar a un ayudante para que le señalara el lugar pertinente. Esto funcionó sorprendentemente bien. Todo estaba

bien etiquetado de manera sencilla: en el enchufe de los auriculares ponía «auriculares», en vez del código indescifrable que solía ser la norma en los grandes estudios comerciales.

Nuestra decisión de evitar una decoración excesivamente cosmética dio al lugar un aire austero bastante a la moda. También era nuestra inclinación natural: la casa del guardián de una escuela Pestalozzi^[34] que Roger, Jon Corpe y yo habíamos diseñado para un proyecto cuando éramos estudiantes de arquitectura era tan amenazadora que ninguna persona en su sano juicio hubiera querido vivir allí. Al parecer, cuando vio por primera vez el resultado acabado de Britannia Row, Roger dijo: «Parece una puta prisión... Es lo apropiado, supongo...». No tenía luz natural y, después de pasar allí algunas horas, el sitio se volvía lúgubre y claustrofóbico, como si de un búnker nuclear se tratase —aunque obviamente mucho más estresante, especialmente la pequeña sala de control, que era extremadamente estrecha y con asientos muy incómodos simados contra la pared trasera, quizá para desanimar a los visitantes. Por entonces, el estudio como tal seguía siendo el área de actividad más importante en el proceso de las grabaciones; más recientemente, con la posibilidad de enchufar instrumentos digitales y *samplers* directamente en la mesa de mezclas, los grupos tienden a pasar la mayor parte de su tiempo en la sala de control, lo que ha hecho obsoletos los grandes estudios y ha obligado a hacer salas de control más grandes.

Las obras de construcción ocuparon buena parte de 1975, pero para finales de ese año pudimos poner a prueba el equipo en un par de trabajos, uno de los cuales era con Robert Wyatt, en unas canciones de Mike Mander. Teníamos una mesa de mezclas y una grabadora de veinticuatro pistas de la empresa americana MCI, la cual, aunque no era la más cara disponible, era de una calidad profesional. Ahí es donde grabamos *Animals* en 1976. Aunque los estudios que son propiedad de las bandas pueden dar lugar a mostrar una considerable falta de moderación, Britannia Row representaba un enfoque más minimalista, o quizá excesivamente frugal.



Robert Wyatt, batería de Soft Machine, compositor y relator de anécdotas, la respuesta del *rock'n roll* a Lenin...

Brian Humphries estaba al mando de la ingeniería. Aunque Brian había trabajado en la música de nuestras filmaciones, en nuestros conciertos en directo y en *Wish You Were Here*, la opresiva falta de espacio en Britannia Row, combinada con los efectos de la vida de las giras, parecía empezar a pasarle factura, ya que dio señales de agotamiento conforme progresaba el álbum. Esto se exacerbó debido al hecho de que Brian nunca se dio totalmente cuenta de que en medio de una banda notoria por su sensibilidad de izquierdas, era más prudente guardarse para sí mismo su visión un tanto más de derechas, especialmente cuando Roger estaba escuchando. Por alguna razón, utilizaba un horrible plumero decrépito durante todo su trabajo para limpiar las huellas de la mesa de mezclas; se convirtió en su manta consoladora. Roger, más tarde, lo hizo enmarcar y se lo dio a Brian tras finalizar la grabación.

Buena parte del material para *Animals* ya existía en forma de canciones que Roger había compuesto previamente. «Dogs» la habíamos tocado incluso antes que el álbum *Wish You Were Here*, en la gira de otoño de 1974 del Reino Unido, al igual que una canción titulada «Gotta Be Crazy», y varios fragmentos de «Sheep» habían aparecido en la misma gira como «Raving And Drooling». La música, por lo tanto, se había ido gestando durante más de un año, y se había beneficiado de cierta solidez durante la gira al tocarla ante del público.

Hacia el final de la grabación, Roger creó dos temas titulados «Pigs On The

Wing» para empezar y acabar el álbum, pensados para proporcionarle al concepto global del álbum una mayor fuerza motriz y potenciar su aspecto animal. Un efecto secundario no deseado fue que aquello planteaba la cuestión de cómo se repartían los derechos de autor (que se basan en el número de temas, no en su duración), ya que eso le daba a Roger dos temas más, y significaba que el tema más largo «Dogs», coescrito con David, no estaba dividido en dos, sino que se dejó como un tema único. Éste era el tipo de cuestiones que más adelante demostraron ser discutibles.

Con una gira a la vista, habíamos estado discutiendo la necesidad de aumentar la banda en los conciertos, utilizando otro guitarrista para tocar algunas de las partes que David había doblado en el estudio, así que Steve invitó a un guitarrista llamado Snowy White para conocernos. Snowy había tocado con el antiguo guitarrista de Fleetwood Mac, Peter Green, así como con Cockney Rebel, y había terminado una gira por Estados Unidos con Al Stewart cuando recibió el mensaje de que Steve había intentado ponerse en contacto con él, después de que Hilary Walker, que trabajaba con Kate Bush, le recomendara a Steve.

Snowy recuerda que llegó a la sala de control en un momento inoportuno. Mientras Brian estaba tomándose un descanso, Roger y yo nos encargamos de las tareas de ingeniería, y borramos con éxito un solo de guitarra que David acababa de grabar. Éste era el momento perfecto para mí para reconocer la jerarquía de Roger... David le hizo una rápida entrevista a Snowy («No estarías aquí si no supieras tocar, ¿verdad?»), y luego se la hizo Roger («Ya que estás aquí estaría bien que tocaras algo»), que puso a prueba a Snowy con un solo en «Pigs On The Wing», una parte descartada cuando el tema se dividió en dos en la versión definitiva del álbum. Sin embargo, Snowy tuvo el consuelo de que la versión entera del tema —incluido el solo— apareció en la versión del cartucho de ocho pistas, y de esta manera pudo ser apreciado por la selecta minoría que la compró. Snowy, más tarde, participó en la gira de *Animals*, saliendo cada noche para empezar el concierto con la introducción de bajo de «Sheep», confundiendo a las primeras filas del público, que intentaban averiguar qué personaje de los fabulosos Floyd era, ya que su participación no aparecía en los programas ni en los anuncios.

Mi recuerdo de esta época es que disfruté haciendo este álbum más que *Wish You Were Here*. Volvimos a recuperar un compromiso de grupo, posiblemente porque pensábamos que Britannia Row era responsabilidad nuestra, ya que de ése modo estábamos más implicados en que tanto el estudio como la grabación fueran un éxito. Debido a que éramos los propietarios, realmente podíamos pasar tanto tiempo en el estudio como quisiéramos, y además no hacíamos ningún gasto adicional en billares.

Comparado con algunos de nuestros primeros trabajos, *Animals* realmente era un álbum bastante sencillo. En mi opinión no tenía una construcción tan compleja como *Dark Side* o *Wish You Were Here*. Después de grabar los temas, juntarlos parecía un proceso relativamente exento de dificultades, pero quizá lo que ocurrió es que fuimos más rápidos. Tengo que decir que no tengo recuerdos especialmente vividos de las

sesiones de grabación en sí mismas; recuerdo más el lugar de Britannia Row como tal.

Algunos críticos consideraron que la música de *Animals* era más difícil y dura que cualquier otra cosa que habíamos hecho antes. Existían diversas razones por las que pudo ser así. Sin duda, había un ambiente como de obreros en el estudio. Nunca antes habíamos animado a venir a una multitud de visitantes a nuestras sesiones de grabación previas, pero, en Britannia Row, la falta de espacio implicaba que realmente sólo había espacio para el equipo en la cabina.

Cualquier sonido más duro quizá se debía también a una reacción subconsciente a las acusaciones de «dinosaurios del rock» con que apodaban a bandas como Led Zeppelin, Emerson, Lake & Palmer y nosotros mismos. Todos nosotros éramos conscientes de la llegada del punk; incluso cualquier persona que no escuchara música no hubiera podido evitar enterarse de la explosión de los Sex Pistols en los medios de comunicación. Por si acaso nos lo perdimos, al estar encerrados en nuestro búnker de Britannia Row, Johnny Rotten lució muy amablemente una camiseta especialmente atractiva con la frase «Odio a Pink Floyd».

El punk quizá también era una reacción a la decisión de las compañías discográficas de concentrarse en lo que ellos consideraban como ingresos garantizados en vez de asumir riesgos con nuevos artistas —al contrario que en la década de los años sesenta, cuando hubieran fichado lo que fuera que tuviera cabello largo, incluso a un perro pastor—. Casi treinta años después, eso mismo sigue siendo cierto una vez más. Si una compañía discográfica paga una enorme cantidad de dinero por un grupo consolidado, lo más probable es que recupere la inversión; podría gastar la misma cantidad en una docena de bandas nuevas y perderlo todo. En el sentido económico, eso es perfectamente comprensible, pero no fomenta talentos frescos. Uno de los mensajes del punk fue que era posible hacer discos por treinta y pico libras. Aunque podíamos simpatizar con ese criterio, nosotros estábamos, sin embargo, en el lado equivocado de la división, en lo que a la generación punk se refiere. «Por supuesto, no querrás un mundo poblado sólo por dinosaurios», dije por entonces, «pero es algo muy bueno dejar algunos vivos».

Britannia Row no era tan verosímil como el Palacio de Invierno, pero el movimiento punk fue el momento en que nos vimos en el lado equivocado de una revolución cultural, del mismo modo que estuvimos en el lado correcto durante los días del *underground* de 1966 y 1967. Se había cumplido un ciclo de diez años, y sin duda vendrían más. Los extasiados hippies enrollados de antaño son ahora padres agobiados y estresados que se quejan de la banalidad de programas como *Pop Idol* y las incomprensibles letras que salen en el «Top Of The Pops». De manera inevitable, han visto que se han convertido en sus padres, aunque ahora, al menos, son terriblemente conscientes de la ironía...

Más o menos un año después del lanzamiento de *Animals*, recibí una llamada de Peter Barnes, nuestro gestor de derechos de autor. Quería saber si me gustaría

producir un álbum para los Damned en Britannia Row. No creí que yo fuera la primera opción. Ellos, en realidad, habrían querido que los produjera Syd, lo que habría sido extraordinario, pero poco factible. Disfruté con aquella experiencia, probablemente más que ellos. Desgraciadamente entre los miembros de Damned había entonces una desagradable dosis de diferencias musicales, por lo que estaban en conflicto en cuanto a lo que querían conseguir.

La banda tenía una curiosa mezcla de puntos de vista. Rat Scabies y Captain Sensible estaban convencidos del tema del punk, pero vi que lo de Captain era considerablemente más alarmante. Aunque Rat podría incendiar algo por diversión sin pensárselo mucho, Captain se habría pasado previamente un buen rato juntando cuidadosamente materiales altamente inflamables. Dave Vanian era un gótico devoto, mientras que Brian James era el único que parecía querer que el grupo avanzara hacia nuevos terrenos musicales. A Captain no le convencía este cambio de filosofía. En particular, la sugerencia de una línea de bajo utilizando un efecto glissando fue rechazada sin más, y la idea de hacer más de un par de tomas la veía como una herejía. Al final, terminamos el álbum y lo mezclamos en un tiempo récord, en el tiempo que Pink Floyd habría empleado sólo para montar los micrófonos.

Nick Griffiths, que había sido ingeniero de la BBC y que trabajó para nosotros al final de la grabación de *Animals*, fue el ingeniero de esas sesiones. Nick recuerda que uno de los miembros del equipo de los Damned se atrevió a escribir encima de todas las caras paredes de Lignacite. La única solución era quitar laboriosamente el *graffiti*. Incluso el grupo se sintió avergonzado, y aunque la visión de Rat Scabies y Captain Sensible ataviados con guantes de goma fuera insólita, sin duda alguna dieron órdenes para que se borrarán aquellas pintadas.

En diciembre de 1976, la grabación y la mezcla de *Animals* estaban terminadas, y empezó el trabajo para hacer la portada del álbum. Hipgnosis había presentado tres ideas y, por una vez, ninguna nos pareció atractiva. Así que, al final, la portada surgió de un concepto de Roger, llevado a cabo por Storm, centrado en la central eléctrica Battersea, una extraña visión futurista en las riberas del Támesis, que estaba acercándose al final de su servicio activo. La construcción inicial se completó a principios de la década de 1930, y fue diseñada por sir Giles Gilbert Scott —el diseñador de la simbólica imagen de Gran Bretaña de las cabinas telefónicas rojas, hoy también desbancada—; el edificio, de hecho consistía en dos centrales eléctricas unidas; fue la segunda de éstas, construida en 1953, la que proporcionó el perfil de Londres con sus cuatro imponentes chimeneas. Por entonces Roger vivía en Broxash Road, justo al lado de Clapham Common, por lo que conducía atravesando Londres para llegar a los estudios en Islington prácticamente a diario, haciendo una ruta que le obligaba a pasar delante de las amenazadoras chimeneas de la central eléctrica, lo cual le proporcionó la semilla de la idea utilizada para la portada.



Algie se eleva por encima de la Battersea Power Station en diciembre de 1976, mientras el tirador toma puntería.

Andrew Saunders hizo la maqueta del cerdo hinchable —con la ayuda de Jeffrey Shaw— y luego una empresa alemana nos fabricó el objeto real. Ballon Fabrik habían ganado destreza construyendo los zeppelines originales, pero, posteriormente, en una buena muestra de reciclaje de materiales bélicos, fabricaron varios globos para nosotros. Acabamos a principios de diciembre en la central eléctrica abandonada con un gigantesco globo con forma porcino (al que por alguna razón llamamos *Algie*) —de unos nueve metros de largo, lleno de helio y muy truculento—, sin dejar de tirar de sus amarres. Como precaución adicional teníamos a un tirador entrenado a punto en caso de que *Algie* se diera a la fuga.

La sesión fotográfica estaba programada para el 2 de diciembre, pero el tiempo era inclemente; también teníamos algunos problemas con los aparejos, por lo que decidimos dejarlo para el día siguiente. Desgraciadamente, aunque el tiempo había mejorado a la mañana siguiente, el tirador aún no había llegado y no estaba en su lugar a la hora del lanzamiento. Hubo una ráfaga de viento repentina, el calabrote de acero se rompió, y *Algie* se soltó, ascendiendo a los cielos a unos sesenta metros por segundo, mucho más rápido de lo que pudo hacerlo el helicóptero de la policía para interceptarlo. No se trataba de un montaje deliberado y todos éramos bien conscientes de que aparte de perder una maqueta muy cara podíamos provocar un grave desastre de aviación. Se convocó a los abogados, se pensó en planes de emergencia y se propusieron chivos expiatorios.

Uno de mis recuerdos favoritos de todo el incidente es la reunión con nuestro abogado Bernard Sheridan, al que Linda Stanbury, nuestra asistente personal entonces, le adoctrinó en las cuestiones del papeleo de la gira; cuando Sheridan se enteró de la noticia de que el cerdo se estaba dirigiendo hacia Alemania refunfuñó: «Pero si no tiene pasaporte...». (La burocracia de las giras era abrumadora. Al cruzar cualquier frontera, los agentes de la aduana podían decidir a su antojo revisar todo el maldito lote. Lo más molesto era que ni siquiera los agentes sabían cómo iban los formularios. En una ocasión tuvimos un altercado con las autoridades cuando los agentes de la aduana de Bélgica rasgaron la parte equivocada de un formulario o pusieron el sello en la parte incorrecta de un pasaporte, y también tardamos como tres años en convencerles de que no habíamos comprado tres camiones articulados llenos de equipo en un mercadillo. El fomento de la libre circulación dentro de la Unión Europea, al menos, ha supuesto una ventaja.)

Afortunadamente, el cerdo descendió espontáneamente, y lo recuperó un granjero de Kent sin haber causado ningún daño. Hubo una anécdota de un piloto de una compañía aérea que detectó un cerdo errante al ir a aterrizar en Heathrow, pero tuvo miedo de contarlo por si acaso los controladores de vuelo pensaban que había estado bebiendo. Desgraciadamente, me temo que esto es tan sólo una leyenda. La terrible verdad es que la imagen del cerdo fue añadida en la portada final más tarde, ya que la mejor imagen de la central eléctrica, en un ambiente de nubosidad variable, se había tomado en un día de reconocimiento anterior, cuando *Algie* estaba ausente.

Diversos cerdos hinchables se convirtieron en habituales en las giras. En algunos de los conciertos al aire libre alguno solía flotar por encima del público antes de ser recogido para desaparecer finalmente detrás del escenario. Más tarde, un primo idéntico, pero más barato, se elevaba en su lugar y, lleno de helio con un estómago de propano, explotaba en una conflagración que en la escala hollywoodiense de los efectos especiales estaba a la altura del filme *La jungla de cristal*. En un concierto en una sala, el propano fue sustituido como experimento por una mezcla de oxígeno y acetileno, produciendo tal explosión que a Mark Fisher aún le resuenan los oídos, no por culpa de la onda expansiva, sino por la bronca que le metió Steve O'Rourke.

También tuvimos unos fuegos artificiales que al ser detonados soltaban unos paracaídas con forma de oveja que luego caían flotando suavemente. La empresa que los fabricó para nosotros había pulido la técnica para un jeque de Arabia Saudí, cuya foto también cayó de manera similar en su fiesta de cumpleaños —esta empresa en particular nos dijo que habían heredado el trabajo cuando sus antecesores, en la entronización del jeque, habían utilizado sin darse cuenta una foto de su primo, que acababa de ser destituido...

La gira de *Animals* fue nuestra primera gira «patrocinada». Anteriormente habiéramos incluido material de un nuevo álbum de manera natural en cualquier concierto de la gira, pero ésta era la primera vez que éramos conscientes de salir a la carretera para promocionar específicamente un álbum en concreto. La gira empezó en

el Westfalenhalle, en Dortmund, el veintitrés de enero de 1977, y después, tras tocar en Europa en febrero y en el Reino Unido en marzo, nos fuimos a Estados Unidos durante tres semanas en abril y mayo, con tres semanas adicionales en junio y julio.

Habíamos subestimado el entusiasmo de nuestros promotores por el tema del cerdo. En San Francisco, Bill Graham había montado un corral lleno de animales detrás del escenario, y ninguno de ellos parecía estar muy contento de estar allí. La mujer de David, Ginger, que él había conocido en una de nuestras giras norteamericanas un par de años antes, era una vegetariana estricta y una amante de los animales, y estaba horrorizada. Saltó dentro del corral exigiendo su liberación, y se negó a irse hasta que le jurasen que su seguridad futura estaba garantizada.

Marcel Avram, nuestro promotor alemán durante mucho tiempo, se nos presentó en Múnich con un cerdito. Una vez más tuvimos que encontrar un hogar para el recién llegado, y ante varios alemanes aparentemente hambrientos observando con gula al cerdito, tuvimos que llamar a nuestro mánager de la gira, Warwick McCredie, para llevárselo al hotel durante la noche. Estábamos alojados en un hotel Hilton especialmente elegante, cerca de la sala, pero Warwick se las arregló para entrar a escondidas el cerdito sin ser descubierto. El auténtico problema era que la habitación de Warwick tenía las paredes llenas de espejos, y el cerdito no paraba de ver a una multitud de otros cerditos observándole. Pero no le importaba. Durante la noche el cerdito rompió la mayoría de los espejos a nivel del suelo, además de esparcir una película de excrementos por todo el suelo. A la mañana siguiente vi a Steve en la recepción mientras nosotros salíamos pitando después de contemplar todo el desastre. Nunca me atreví a preguntarle cómo fue la conversación que tuvo lugar después.

El hecho de tocar en estadios más grandes, como hacíamos entonces, trajo consigo una serie de nuevos problemas. En salas de teatro más pequeñas se deja entrar al público justo antes de empezar, pero, en un estadio de béisbol, la ingente cantidad de público y, como consecuencia, la necesidad de un amplio aparcamiento, implicaba que se tenía que abrir el estadio tres o cuatro horas antes de empezar el concierto. El creciente tamaño de las salas también requería que nuestro equipo de ayudantes estuviera en mejor buena forma, por no mencionar las habilidades de alpinismo. Ahora teníamos un equipo conocido como «la cuadrilla cuadrofónica», el Servicio Especial Aéreo de los transportadores, a quien se le encargó llevar nuestros altavoces cuadrafónicos a las esquinas más altas y alejadas de los estadios y los auditorios.

Rara vez hemos tenido teloneros estando de gira. Hay varias razones para ello. En los primeros tiempos, había un cierto elemento de rivalidad entre las bandas que compartían un mismo cartel —y los primeros grupos en aparecer aspiraban a superar en su actuación al grupo principal para «barrerlos del escenario»—. En nuestro caso, con nuestros grupos teloneros, como los Daleks, también suponía tener que volver a montar el escenario después de la actuación de otro grupo, lo que era un proceso largo. Más adelante, era más una cuestión de que cualquier grupo telonero,

simplemente, destrozaba el ambiente que estábamos intentando crear, al excitar demasiado, aburrir o alienar a nuestro público. En cuanto a los conciertos en estadios se refiere, no tener un grupo telonero significaba que el público podía ver todo el espectáculo temprano, hacia las 20:00 horas, en vez de estar sentado teniendo que aguantar el repertorio de dos o tres bandas. Incluso en ese caso, sin nada con qué entretenerse, inmovilizados bien bajo el sol abrasador o bien bajo la lluvia a cántaros, el público podía ponerse impaciente. Siempre había unas cuantas personas que se pasaban con el alcohol o las drogas —y que luego se desmayaban puntualmente cuando el grupo pisaba el escenario—. A veces podía llegar a distraernos de la actuación el hecho de detectar que había personas del público que se quedaban dormidas o entraban en coma.

Cada vez éramos más conscientes del control y la seguridad del público. Tener hasta 80.000 personas bebiendo sin parar es como ser elegido alcalde de una pequeña ciudad de noche, con todas las responsabilidades de asistencia, como accidentes de coche, hurtos, niños que nacen... Un sitio donde, con un poco de suerte, incluso también hay música en vivo. Estábamos aprendiendo la realidad de la vida de las giras, además de percatarnos de que, aunque puedas estar en contacto con las primeras treinta filas del público, resulta extremadamente difícil captar y mantener la atención de las filas invisibles que están al fondo.

Los conciertos de esta gira variaban en calidad. Aunque aún improvisábamos un poco, era sólo en momentos concretos, aunque esto no era en sí mismo el problema principal. La falta de calidad constante se debía a otras razones. Hacíamos giras cortas y no pasábamos el tiempo suficiente ensayando los aspectos clave del concierto, como la transición de un tema a otro, o tocando de manera sincronizada con las filmaciones proyectadas. Y recuerdo que nuestra disposición en el escenario era tan errática como la música, ya que nunca disponíamos del tiempo suficiente para ensayar en el escenario. También subestimamos siempre el factor climático. El viento y la lluvia eran amenazas constantes, y podían causar estragos tanto en nuestros niveles de sonido como en la calidad, lo que afectaba a nuestra concentración y al humor del público.

Sin embargo, en la gira de *Animals* se había desarrollado un elemento del escenario para el inevitable ataque violento del mal tiempo en los estadios al aire libre: un conjunto de paraguas mecánicos. Podían elevarse desde debajo del escenario y luego abrirse, y aunque los motores que los impulsaban resultaron ser poco fiables, tenían un aspecto tremendo saliendo como una ráfaga desde escenario y luego abriéndose. Al ir utilizando cada vez más equipo suspendido en entramados, dichos aparatos se quedaron obsoletos, pero, al menos en esta gira, aún podíamos confiar en la sorpresa del público por la súbita transformación del escenario en un café europeo con terraza. Probamos algunos paraguas otra vez en la gira de *Division Bell*, pero David tiró el suyo al suelo en un ataque de ira, diciendo más tarde que se sentía ridículo debajo de una palmera de plástico que goteaba, y Rick casi sufre un colapso

asfixiándose cuando el humo se quedó atrapado en la pecera invertida que habíamos diseñado para él.

Un elemento que resultó ser efectivo en los conciertos era el uso de grúas con cestas a ambos lados del escenario —una idea concebida por Arthur Max. Son el tipo de elevadores hidráulicos que se utilizan para cambiar bombillas en las farolas de las calles, pero en vez de una simple cesta, cada unidad tenía un foco montado en él, maniobrado por un operario escondido y vestido de negro. Con el añadido de faros giratorios, las grúas con cesta aportaban un gran comienzo en cada concierto cuando se elevaban lentamente desde la parte inferior del escenario. Las luces también podían caer en picado hasta acercarse al grupo, lo suficientemente cerca como para chamuscar el cabello del guitarra solista, lo cual sucedió en al menos una ocasión.

A pesar de que las salas eran cada vez más grandes y de que aumentaba la parafernalia en el escenario, el equipo de ayudantes que teníamos era aproximadamente tan numeroso como lo había sido en las giras de dos años antes. Aún les enviábamos a comprar hamburguesas (el *catering* en las giras aún no era una ciencia exacta) o nos dábamos un banquete con lo que fuera que el promotor decidiera darnos —normalmente hamburguesas, o un gran plato de embutidos.

En 1977 no existían las instalaciones para oficinas en las salas. La mayor parte de la ingente cantidad creciente de burocracia y aspectos legales, técnicos y financieros se abordaba en las habitaciones de hotel de Steve, Robbie y Graeme Fleming, y la mayor parte del papeleo tenía que caber en maletines de aluminio bastante elegantes, los cuales se habían convertido en una muestra de estilo de los altos cargos del equipo de ayudantes.

Los músicos nos dimos cuenta de que las grandes giras también pueden ser mucho más solitarias —sólo descubren tu cuerpo desplomado en la habitación del hotel cuando no estás presente en el autobús dos días más tarde—. Y también resulta más fácil aislarse del resto del grupo. En los tiempos en que viajábamos todos juntos en una furgoneta, simplemente teníamos que evitar discutir unos con otros cada día, ya que de otro modo hubiera sido imposible seguir adelante. Pero en las giras más grandes existe la tendencia de la gente a dividirse en grupos más pequeños.

Con el aumento de estatus que supone pasar de los clubes a los estadios, los promotores locales —con un espíritu de buena voluntad y la esperanza de que te quedarás con su organización— siempre están proponiendo actividades que van desde salir a navegar, correr en *buggy* por la arena, ir en lancha motora en un viaje a Disneylandia o hacer una visita al mercado local de pescado a las cinco de la mañana del día siguiente. A menudo, bien entrada la noche, una de estas salidas es sugerida como una excursión para el día siguiente. Todo el mundo está de acuerdo, entusiasmado por el champán y los canapés, y se prepara todo, aunque para cuando llega el día siguiente, normalmente ha perdido todo su atractivo. Así que una flota de limusinas llega a la entrada del hotel sólo para encontrarse a tres miembros cansados e incómodos del equipo de la gira, listos para que les recojan, en vez de las cuarenta

personas previstas.

Si sales de juerga en grupo sin un promotor o el ejecutivo de una discográfica a mano para que se encargue de la factura, una salida que incluya la bebida puede convertirse fácilmente en una experiencia financiera terrorífica, ya que los participantes más experimentados presentan sus excusas y se van pronto, dejando a la desdichada víctima con la cuenta, y llena de una firme determinación de no salir con gente nunca más, al menos no en el bar de un hotel con precios desorbitados.

El final de la gira de *Animals* supuso otro momento bajo. David dice ahora que ésta fue una época en la que realmente creyó que todo se había acabado para Pink Floyd. En su opinión, habíamos conseguido, y mantenido, el éxito que habíamos deseado al principio como grupo y, en consecuencia, nos resultaba difícil ver qué más podíamos hacer.

Regresamos al Reino Unido para encontramos con que la planta superior del edificio Britannia Row estaba empezando a estar atestada de contables, debido a que los asuntos financieros empezaban a entrometerse cada vez más en nuestras vidas. Por entonces, todos acudíamos a reuniones de negocios con maletines, casi con seguridad recubiertos de la piel de animales próximos a la extinción. Esto quizá nos hizo sentir como hombres de negocios, y sin duda dábamos la impresión de que podíamos aplazar el siguiente álbum para siempre debido a los ingresos que estábamos teniendo. Parecía muy fácil: hablabas un poco, ibas a comer y doblabas tu dinero.

Uno de los grandes atributos de los hombres trajeados, como los médicos, es un buen trato al cliente. Noel Redding, el bajista de Jimi Hendrix Experience, siempre consideró que se le había tratado mal por culpa de los caprichos contractuales de la industria, y tenía una cita a mano para cualquiera que quisiera meterse en el negocio de la música y le pidiera un consejo: «Estudia derecho. Cómprate una pistola...».

Deberíamos haber ido con cuidado. Nos habíamos dejado seducir por el resplandor de *Dark Side* y nos implicamos con una empresa de asesores financieros llamada Norton Warburg. Entre 1977 y 1978 los beneficios de *Dark Side* y *Wish You Were Here* no paraban de fluir, y los impuestos en el Reino Unido para los que más ganaban eran del 83 %, y del 98 % sobre los beneficios invertidos. Norton Warburg nos convenció para seguir un plan que nos haría ahorrar impuestos; el capital-riesgo era el término que estaba de moda, y la propuesta era convertimos en una empresa invirtiendo el dinero de Pink Floyd en diversos negocios. El inconveniente molesto era que aunque resultaran tener éxito, tendríamos que deshacernos de ellos para evitar atraer el interés de los hombres (y mujeres) del fisco por conseguir dinero impío, ya que así es cómo estaba hecho el trato.

Tal y como sucedió, aquello era poco probable que ocurriera, ya que muchas de estas ideas empresariales eran tan endeblas que ningún banquero en su sano juicio las tendría en consideración. Durante ese período nos vimos implicados en negocios de botes de remos de fibra de carbono, en fábricas de pizzas y en un restaurante en una

barcaza flotante. Hubo un hotel fallido cuya construcción fue una chapuza, una empresa de zapatos para niños, el Memoquiz (un precursor de la Game Boy), un negocio de alquiler de coches, y una empresa de monopatines llamada Benji Boards. En un caso en concreto, nos quedamos perplejos cuando una empresa, que nos habían dicho que había sido extraoficialmente sancionada por la Rolls-Royce por comerciar con coches de segunda mano, parecía tener una serie de problemas de entregas: los coches o bien no llegaban o si lo hacían eran peores que el Bentley con el que por poco nos habíamos librado de morir en la gira de Jimi Hendrix en 1967. Finalmente, dos de los directores de esta empresa en particular pasaron una buena temporada a la sombra.

Sin embargo, teníamos poco tiempo para investigar dónde nos metíamos, ya que queríamos centrar nuestros pensamientos y energías en la producción de un álbum después de *Animals* —y necesitábamos algún material nuevo—. Nos enfrentamos a un problema en particular. Dos de los compositores potenciales del grupo, concretamente David y Rick, habían estado trabajando en proyectos en solitario, por lo que apenas tenían material de sobra, si es que lo tenían, para enseñar al grupo.

El disco en solitario de David, titulado simplemente *David Gilmour*, fue editado en mayo de 1978 —en el álbum trabajó otra vez con Willie Wilson, el cual había sido colega suyo en *Jokers Wild* antes de que David se uniera a nosotros en 1968—. Rick también había estado trabajando en su propio disco en solitario, *Wet Dream*, con una banda que incluía a Snowy White a la guitarra. Yo había trabajado brevemente con Steve Fllilage en la producción de su álbum *Steve*, cuyo ingeniero fue John Wood, el mismo que se encargó de la sesión de grabación original de «Arnold Layne» en los estudios Sound Techniques, en enero de 1967.

Cuando cualquier miembro de la banda se marchaba para hacer cualquier tipo de trabajo en solitario, aquello nunca resultaba un problema, como fácilmente podría haber sido, y como les ha ocurrido a otros grupos —los tiempos difíciles de la relación entre Mick Jagger y Keith Richards en la década de 1980 se centraron exactamente en ese asunto—. Todos nosotros hemos hecho nuestros propios discos y hemos producido a otros artistas, y eso, en vez de ser una fuente de tensión o celos, parece que de hecho nos ha aportado una válvula de escape muy útil.

Afortunadamente, Roger solventó el problema de la escasez de material. Mientras todos nosotros habíamos estado ocupados, él había estado trabajando solo en su estudio casero. Las maquetas de Roger variaban mucho en cuanto a calidad. Algunas eran tan buenas que nunca podríamos mejorarlas en el estudio, y se dejarían en su estado original. Otras, en realidad, eran sólo simples bosquejos, con un exceso de modulación y sonidos distorsionados. Roger, de hecho, cuestionó esto último, reivindicando la excelente calidad de todas ellas, y recientemente me ha amenazado con ponérmelas todas de nuevo para demostrar este punto —por consiguiente, de manera cortés, reconozco su punto de vista.

nueve:

Con el muro hemos topado

El momento que encendió la chispa de *The Wall* ocurrió en un concierto en el estadio Olímpico de Montreal durante la gira de *Animals*, en 1977. Era un estadio deportivo gigantesco, custodiado por una torre futurista, que había sido construido para los Juegos Olímpicos del año anterior. La torre se alzaba hasta alturas enormes, y el recinto, debido a sus grandes dimensiones, no era propicio para una cálida compenetración con los fans.

Había un grupo relativamente pequeño, aunque muy sobreexcitado, entre el público, cerca del escenario; probablemente estaban colocados con sustancias químicas y sin duda con la mente en exceso disipada. Al estar justo delante se les podía oír mucho y a través de ellos teníamos la idea del humor del público en general. Durante la pausa entre dos canciones, este grupo sugería a gritos que tocáramos ciertos temas. Cuando se fijó en concreto en uno de los miembros del animado grupo que gritaba «toca “Careful With That Axe”, Roger», finalmente perdió la paciencia e insultó y escupió al elemento trasgresor.

Esto fue algo mucho más que excepcional, fue algo extraño. Roger siempre había sido el portavoz en el escenario desde la marcha de Syd, y se encargaba con aplomo de las presentaciones, de los momentos muertos en que los proyectores se estropeaban o de las personas que nos interrumpían y, a menudo, lo hacía con algunos comentarios chistosos. Este incidente, simplemente, mostraba que establecer cualquier tipo de conexión con el público se estaba volviendo cada vez más difícil.

Roger no era el único que se sentía deprimido con ese concierto. Con los años habíamos desarrollado unos bises finales definitivos, en los que tocábamos un típico blues lento mientras el equipo de ayudantes iba retirando de manera gradual todo el instrumental, dejando a un único y silencioso músico antes de que también abandonara el escenario. En esta ocasión, David estaba tan disgustado por el ambiente del concierto que incluso se negó a participar en los bises.

Aunque el incidente del escupitajo fue desconcertante en ese momento, sirvió para alimentar la creatividad de Roger, quien desarrolló el esbozo para un espectáculo basado en el concepto de un público separado de sus ídolos tanto física como mentalmente. Si la confrontación en Montreal le cambió la vida al desventurado fan al que escupió Roger, eso sigue sin saberse; sólo hace falta añadir que nunca ha contratado a un abogado, ni ha reclamado derechos de autor por ser una inspiración creativa.

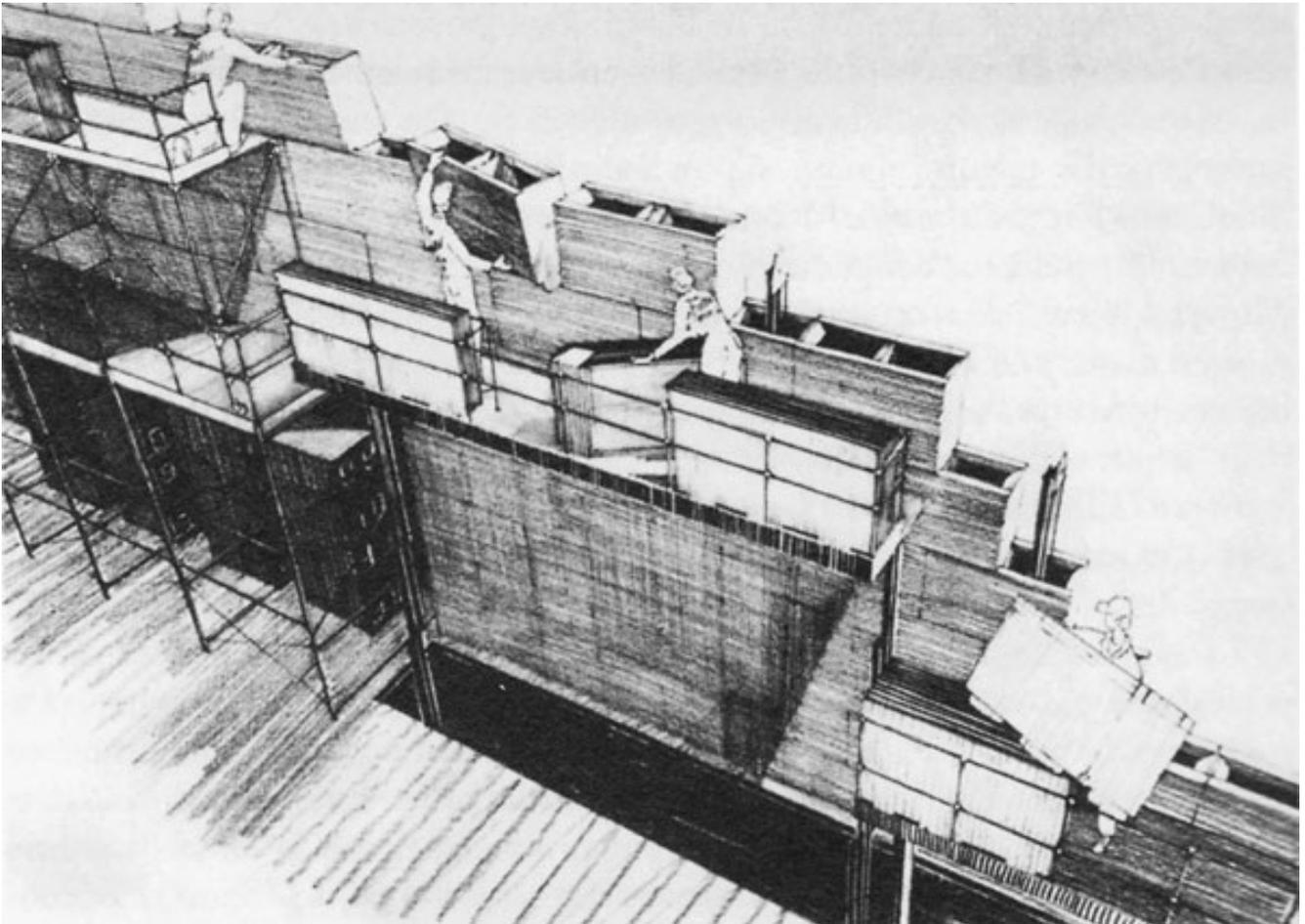
The Wall es una obra que representa una gran cantidad de material que abarca diversos medios: el disco, los conciertos —realizados con proyecciones, efectos

escénicos y accesorios diversos— y una película. Desde el principio, ésta había sido la intención de Roger. Ya había mostrado su debilidad por explorar las posibilidades de los elementos multimedia, pero *The Wall* llevó las cosas considerablemente más lejos. El proyecto completo abarcó también una gran cantidad de tiempo, un período de trabajo que, de hecho, duró desde mediados de 1978, cuando Roger estaba dando forma a la versión inicial, hasta 1982, con el estreno de la película.

Roger había aprendido, gracias a la experiencia, que una máxima para el trabajo era saber cuándo era el momento adecuado para llevar adelante una idea. Cierta día de 1978, él sintió sin duda que ese momento había llegado, y se puso a trabajar en su estudio casero. Cuando nos hizo escuchar los resultados —recuerdo ir a su casa al menos en una ocasión para escucharlos, y también llevó las cintas a Britannia Row—, vimos que, de hecho, tenía el esquema para dos discos, uno era *The Wall* y el otro *The Pros And Cons Of Hitch-hiking*.

Aunque más tarde ese material experimentó una profunda transformación, y de hecho Roger acabó por reescribir toda la obra en Francia, la maqueta de *The Wall* contenía claridad y conceptos —algunos sólo de forma esquemática, pero otros estaban relativamente acabados— que todos consideramos que tenían suficiente potencial para más de un álbum. De la misma manera, pensamos que *The Pros And Cons Of Hitch-hiking* nos inspiraba menos; parecía mejor que Roger hiciera ese proyecto como un disco en solitario (lo cual hizo en 1984). *The Wall*, y ya era obvio incluso entonces, era una nueva obra importante —y creo que todos nos imaginábamos interpretándola—. También suponía un gran alivio para nosotros que nos presentaran un concepto tan perfilado desde el principio del proceso.

En uno de los temas de la maqueta podía escucharme a mí mismo profiriendo insultos por teléfono. Roger había necesitado un tono de llamada telefónico como ritmo, y asumiendo que yo estaba fuera, había llamado al número de mi casa sin molestarse en comprobar si yo estaba allí o no. Había descolgado el teléfono y al principio pensé que era un bromista, ya que parecía que había un loco canturreando al otro lado de la línea, de ahí mis insultos. Tiempo después, me enteré de que era Roger quien cantaba. Mientras tanto, ambos estuvimos un tanto desconcertados durante un tiempo.



Primera propuesta de Mark Fisher para el espectáculo de *The Wall*.

Steve O'Rourke también escuchó las maquetas: era el único capaz de recordar (o lo suficientemente honesto para hacerlo) que optó por *Pros And Cons* como su obra preferida. Esto continuaba la tradición por excelencia de permitirnos burlarnos del gusto musical de los managers, pero, en defensa de Steve, debe recordarse que las maquetas de *The Wall* no contenían ninguna de las canciones bien conocidas, como «Run Like Hell» o «Comfortably Numb».

El grado de contribución de los demás miembros del grupo acabaría convirtiéndose en una manzana de la discordia. Quizás el hecho de que la maqueta de Roger ya estuviera tan avanzada no facilitaba mucho la colaboración de David o Rick. Pero, sin duda, David consideró más tarde que su contribución musical, especialmente con «Run Like Hell» y «Comfortably Numb», no era justamente reconocida. Sin embargo, este volcán potencial de futura discordia aún estaba dormido cuando empezamos a hacer las primeras versiones de algunos de los temas para *The Wall* en Britannia Row durante el otoño de 1978.

Cuando empezamos a trabajar nos faltaba un ingeniero. Creo que pensábamos que Brian Humphries estaría ahora completamente exhausto y que sufriría un caso extremo de agotamiento de Floyd. Alan Parsons era ahora el Alan Parsons Project y a Nick Griffiths aún se le consideraba relativamente una incógnita, así que empezamos a buscar y a preguntar si alguien conocía algún ingeniero joven pero con talento,

alguno con un historial que pudiera aportar un enfoque diferente a nuestro sonido. Al final, Alan nos recomendó a James Guthrie, que había sido productor e ingeniero de numerosas bandas, como Heatwave, The Movies y Judas Priest, así como de un grupo llamado Runner. El historial de James, en el que podía identificarse al instante el sonoro y reluciente sello que había aportado en su trabajo con Runner, sugería que podía añadir un toque fresco y más brillante a nuestro trabajo.

Steve O'Rourke le pidió a James que fuera a su oficina. James desconocía de quién era mánager Steve o de qué quería hablar. Dice que Steve tenía dos proyectos de los que quería hablarle. Uno era Tom Robinson, el otro Pink Floyd. «Con calma recogí mi mandíbula del suelo. Me tranquilicé y asentí de manera profesional, pero mi corazón estaba acelerado. Steve dijo que el grupo había escuchado algo de mi trabajo y estaba interesado en conocerme. Hizo hincapié en que esto sería una coproducción. Pensé: “Estos tipos se han autoproducido desde que yo iba al colegio. No tengo ningún problema en eso”.» James se reunió con Roger, al cual recuerda como alguien «cortés y formal, analizando cuidadosamente cada palabra y gesto míos». Hablaron del concepto que Roger tenía para *The Wall* y a James le enviaron una copia de la maqueta.

El infinitamente paciente James era un contrapeso complementario del extremadamente enérgico y a menudo irascible Bob Ezrin. Aunque nosotros mismos habíamos producido *Dark Side* y *Wish You Were Here*, Roger había decidido traer a Bob como coproductor y colaborador. Bob era un productor consolidado que había trabajado en varios discos de Alice Cooper y en *Berlin*, de Lou Reed. Fue la segunda mujer de Roger, Carlyne, quien nos lo presentó. Ella había trabajado para Bob y, de hecho, se lo llevó al concierto en Hamilton (Ontario), donde, como ya dije, hicimos explotar el marcador del estadio.

En la misma ocasión, Bob también se había traído un amigo que era psicoanalista, así como fan de la banda. Después de presenciar cómo Roger se cortaba el pie tras el concierto en una pelea simulada con Steve, el psicoanalista sugirió que sería una buena idea si se añadía a la gira como miembro permanente del equipo... James Guthrie ha señalado sagazmente que, una vez fue considerado como alguien de confianza, se sintió como aceptado en una familia, «aunque una familia muy disfuncional», como recuerda que dije yo una vez.

Bob recuerda claramente su primera visita en Britannia Row para conocernos. Llegó tarde, porque no pensamos en ofrecerle un coche para que le trajera desde el aeropuerto. Simplemente, le dijimos que alquilara un coche y que se abriera paso como pudiera por el tráfico del centro de Londres. Al final encontró los estudios, y la primera persona que Bob se encontró era un demacrado Brian Huinphries, bajando las escaleras. Brian tenía un aspecto horrible; vio a Bob y dijo: «Ellos me han hecho esto...». Cuando Bob entró en la habitación en la que estábamos, le dimos la bienvenida con la imagen de Roger dando golpecitos a su reloj deliberadamente. Bob asegura que, más tarde, llevó a Roger aparte y dijo: «Ya tengo un padre, no vuelvas a

hacerme eso en público nunca más». Steve O'Rourke llegó y se encontró una atmósfera un tanto tensa, con un congreso entero de productores, y a Bob amenazando con marcharse. Se apaciguaron los ánimos y se tranquilizó a Bob.

Cuando nos decidimos a grabar, empezamos a buscar nuevos ambientes. Intentamos conseguir algo parecido a un auditorio con sonido en directo grabando algunas partes de batería en un vasto espacio abierto en la parte superior de Britannia Row, la habitación con el suelo recubierto de madera y el tejado acristalado que contenía la querida mesa de billar de Roger. Debido a que la sala carecía totalmente de aislamiento sonoro, los demás ocupantes del edificio quizá no apreciaron del todo la experiencia. No sólo podían escuchar nada excepto la batería, privados como estaban de cualquier otro instrumento o contexto musical, sino que, una vez empezaba la batería, no tenían ni idea de cuánto tiempo duraría ese diabólico estruendo.

Sin embargo, a diferencia de los primeros ensayos, éramos propietarios del edificio, por lo que no estábamos receptivos a las quejas, casi como el tipo del Continental Hyatt House en Los Angeles (conocido como «Casa continental de los disturbios»), el cual, después de pedirle a su vecino que parase el ruido se encontró a tres hombres intentando echar su puerta abajo para matarlo. Tras una llamada a la recepción, obtuvo un consejo bastante inútil: «Este hotel atiende a la industria musical. No se admiten quejas».

Por primera vez, el sonido de batería en *The Wall* se mantuvo intacto a lo largo del proceso de grabación. La batería y el bajo se grabaron al principio en una mesa analógica de dieciséis pistas, y se mezcló en dos de las veinticuatro pistas de otra mesa para los añadidos posteriores, conservando la grabación original para la mezcla final. Esto evitó la inevitable degradación que tiene lugar cuando se ponen constantemente las cintas de cara al añadido de los otros instrumentos y las voces.

Sin embargo, aunque los estudios de Britannia Row se habían adecuado para la grabación de *Animals*, ahora quedó claro que no estaban a la altura para *The Wall*. Ya habíamos instalado una gran cantidad de equipo de repuesto. Esto se debió fundamentalmente a que Bob y James querían actualizarlo según su exigente nivel, y parecía que todo el mundo encargado de la producción que llegaba al trabajo también traía su propio material preferido. Pronto tuvimos instalada una nueva mesa Stephens de veinticuatro pistas, y los monitores existentes también fueron rápidamente reemplazados.

Tras todo este trabajo y las nuevas especificaciones, de todas maneras tuvimos que marcharnos y cambiar nuestro lugar de grabación debido a sucesos externos que nos superaron. Ésta fue la época en que nuestros asuntos financieros ajenos a la banda explotaron. Habíamos traído a un asesor financiero llamado Norman Lawrence para que administrase los estudios Britannia Row, como sugerencia de Norton Warburg, la empresa que se había encargado de nuestras inversiones. Norman, aunque era ostensiblemente un hombre afín a Norton Warburg, empezó a darse cuenta de que

había algo que iba muy mal en todo el tinglado, y empezó a investigar.

La verdad que acabó viendo la luz era que Norton Warburg había estado desviando fondos de las inversiones de su compañía, un plan aparentemente de oro, para financiar la vertiente desastrosa de capital de riesgo, todos esos monopatinés, pizzas y coches chungos. Finalmente, el fundador de la empresa, Andrew Warburg, se fugó a España, regresando a Inglaterra en 1982, donde fue arrestado, juzgado y acusado, tras lo cual tuvo que cumplir una condena de tres años. Mucha gente perdió su dinero. Debido a que Norton Warburg había sido aprobada por organizaciones serias como American Express y el Banco de Inglaterra, mucha gente había invertido los ahorros de toda su vida o sus pensiones en ella. Las viudas y pensionistas no tendrían más oportunidades de volver al trabajo. Nosotros tuvimos suerte al tener aún el potencial de poder trabajar de nuevo.

Todos estos problemas empresariales tenían poco que ver con nuestra música. Pero las ramificaciones tuvieron un impacto significativo en las decisiones que tuvimos que llevar a cabo acerca de nuestro siguiente álbum. Descubrimos que habíamos perdido alrededor de un millón de libras entre los cuatro miembros del grupo. Las pérdidas en las empresas de capital de riesgo eran espantosamente grandes y, debido a que habíamos estado invirtiendo fondos de ingresos brutos —ésta era la idea de toda esta operación—, ahora teníamos que pagar muchos impuestos, una cantidad que, según nuestros asesores financieros, podría haber sido de entre cinco y doces millones de libras.

El problema se agravó por el hecho de que, en vez de tener una sola empresa de capital de riesgo, habíamos decidido que cada uno de nosotros tendría la suya propia. Las ramificaciones de esta decisión cuadruplicaron —como mínimo— las consecuencias de los impuestos. Nos sugirieron que era conveniente dejar de ser residentes en el Reino Unido durante un año aproximadamente para así poder ganar algo de dinero y volver a llenar las arcas menguantes, y darles algo de tiempo a nuestros contables y especialistas en impuestos para rescatar algo del naufragio. Toda esa experiencia arrojó una sombra enorme sobre nosotros. Siempre nos habíamos enorgullecido de ser lo suficientemente listos como para no dejarnos atrapar por ese tipo de cosas. Nos veíamos a nosotros mismos como gente educada, de clase media, que lo controla todo. Estábamos completamente equivocados.

La respuesta era el exilio. Mostrando una presteza que los ladrones del famoso robo del tren Glasgow-Londres habrían admirado, a las dos o tres semanas habíamos hecho las maletas y estábamos en camino. Aquello parecía, de lejos, la mejor opción. Las normas sobre impuestos implicaban que teníamos que dejar el Reino Unido antes del seis de abril de 1979 y no regresar hasta pasado el cinco de abril del año siguiente, ni siquiera para la más breve de las visitas. La opción del exilio fue de hecho aprovechada con regocijo por numerosas bandas de rock, que estaban agradecidas por beneficiarse de la aparente generosidad del Gobierno. En nuestro caso, era algo simplemente indispensable. En giras posteriores, pudimos sacar

provecho de una norma que implicaba estar en el extranjero durante al menos 365 días, pero con algunas visitas permitidas (una idea presentada en un principio por el Gobierno laborista en la década de 1970 para favorecer las exportaciones y beneficiar a los petroleros que trabajaban en Oriente Medio).

La perspectiva no sólo de un año de ingresos libres de impuestos para pagar las deudas, sino también de la oportunidad de volver a nuestra música sin las distracciones de los abogados y los contables, resultaba irresistible. En cualquier caso, Bob consideraba que la cómoda vida familiar que todos disfrutábamos en el Reino Unido era otro factor que contribuía a frenar el proceso de hacer una obra de rock contundente. Casi acogimos bien la oportunidad de escaparnos al extranjero. Igual que niños traviesos que abandonan una sala de juegos desordenada, pudimos dejar atrás el lío financiero para que lo aclararan los profesionales.

Mientras trabajábamos en el extranjero, nuestros asesores dismantelaron la sociedad que teníamos para poder ir de gira —era como volver a los ideales de Blackhill—, y luego lo reestructuraron todo negociando con las damas y caballeros de Hacienda. En un momento dado, Nigel Eastway recuerda que teníamos como doscientos grupos de contables esperando al acuerdo con Hacienda, una indicación del tamaño del problema. Casi no podíamos ir a Britannia Row debido a la enorme cantidad de contables, aunque el trato que planificaron apenas cubrió sus costas. Steve O'Rourke y Peter Barnes también negociaron un trato importante de derechos de autor con Chapell's para ayudar a proporcionarnos ingresos adicionales.

El estudio en el que empezamos a trabajar en Francia, donde se llevó a cabo buena parte del trabajo preliminar para *The Wall*, se llamaba Super Bear. Tanto Rick como David habían trabajado allí en sus discos en solitario el año anterior, y les gustaba su atmósfera. Estaba situado en lo alto de los Alpes Marítimos a unos treinta minutos en coche de Niza, cerca de un pequeño pueblo, con su propia cancha de tenis, una piscina y mucho espacio para descansar. Intercalábamos las grabaciones jugando al tenis y haciendo alguna escapada a los antros de Niza —aunque la duración del viaje hasta allí nos disuadía de hacer escapadas más a menudo.

Mientras Rick y yo nos alojábamos en los mismos estudios de Super Bear, Roger y David alquilaron dos chalets cerca. Por su parte, Bob Ezrin se instaló en el suntuoso Hotel Negresco, en Niza. Una invitación a comer con Bon era como comer con la realeza. En el restaurante del hotel, Bob se tuteaba con el *maître*, que estaba todo el rato pendiente de Bob como si fuera su sombra. Después de saborear la magnífica cocina de tres estrellas Michelin, le dábamos las gracias a Bob efusivamente mientras él firmaba la cuenta con generosidad. No fue hasta que estuvimos a medio camino de vuelta a la colina, probablemente bajo los efectos de los vinos añejos ofrecidos por el *sommelier*, que nos dimos cuenta de que, de hecho, éramos nosotros quienes pagábamos la cuenta.

La puntualidad de Bob era, como mínimo, errática. Pero, por una extraña razón, su constante tardanza —cada día tenía una excusa más complicada y cada vez menos

creíble— nos ayudaba a centrar nuestras energías, ya que aquello se convertía en el objetivo de nuestro resentimiento, aunque lleno de ironía. Era genial, era como estar otra vez de gira.

Grabé pronto las bases de batería de los temas en Super Bear, por lo que me pasé la mayor parte del tiempo como un observador interesado. Roger había alquilado un chalet grande encima de Vence, y yo me mudé allí, ya que el alojamiento en el estudio, aunque muy agradable, era una mezcla curiosa de internado y la película *Espresso Bongo*. Cada día solíamos recorrer en coche los 65 kilómetros que había del chalet al estudio. Entre nosotros, Roger y yo utilizamos dos juegos de neumáticos en mi Ferrari Daytona en once semanas.

Con las partes de batería terminadas, pude escaquearme a Le Mans. Le di a Roger mi Rolex de oro —un regalo de la EMI después de diez años de trabajo no tan duro— para que estuviera a salvo (me lo devolvió), y Steve y yo partimos embarcados en una misión para el fin de semana. De hecho, fue una gran aventura. Ésta fue mi primera experiencia verdadera con las carreras, y fue como meterse en el territorio del capitán Nemo. A principios de año pude hacer una breve sesión de prueba en el Lola de dos litros con el que piloté con el equipo de carreras de Dorset, pero nunca llegué a alcanzar la velocidad a la que se llega en la recta de ocho kilómetros del circuito de Mulsanne, ni tuve la experiencia de correr de noche. Resulta excitante correr, como mínimo, a unos 320 km/h, y luego que te adelanta un Porsche corriendo a 25 km/h más.

El hecho de que varios de mis contrincantes fueran campeones mundiales con coches deportivos hizo que la experiencia resultara más gratificante, y el *paddock*^[35] era un equivalente del deporte del motor a los bastidores de Woodstock. Le Mans es una carrera extraordinaria, una de las últimas oportunidades para que puedan competir los aficionados con los chicos mayores, y aun así tener la oportunidad de conseguir un buen resultado. El Lola corrió impecablemente, y mi único temor real fue durante la clasificación, cuando el morro se levantó por encima del parabrisas. El viento se me metió por el extremo de mi casco y pensé que mi cabeza estaba a punto de salir volando. Afortunadamente la única consecuencia fue un dolor de cabeza durante toda la semana siguiente. No sólo conseguimos finalizar la carrera —todo un logro en sí mismo—, sino que logramos un segundo puesto y ganamos el índice de rendimiento. El Ferrari de Steve acabó unos puestos por delante. Sin duda, ésta fue la mejor forma de rejuvenecer antes de volver a Berre-les-Alpes.

Mientras que a mí me dejaron marchar tranquilamente, Rick en cambio tuvo bastantes más problemas. En un momento dado del verano, poco después de Le Mans, Dick Asher, de Sony/CBS, había propuesto un trato, y se ofreció a aumentar los puntos del porcentaje que ganaríamos si podíamos entregar un álbum acabado a tiempo para editarlo para finales de año. Roger, consultándolo con Bob, hizo un cálculo rápido y un análisis de la situación y dijo que podía ser posible. Se tomó la decisión de utilizar otro estudio llamado Miraval, a unos ochenta kilómetros de allí.

El propietario era el pianista de jazz Jacques Loussier, y estaba en una mansión de estilo provenzal. Aparte de otras cosas, podías saltar desde los muros y nadar en el foso. Aunque todos los estudios presumen de tener elementos únicos, estas instalaciones tenían multitud de jacuzzis. La grabación se llevó a cabo entre ambos estudios, y Bob acudía a los dos sitios. Además de tener que afrontar el hecho de estar en dos sitios distintos, Bob tuvo que lidiar con la tarea de hacer de puente entre las diferencias crecientes entre David y Roger. Y aun así, además de conseguir llevar a cabo este papel, también logró sacar lo mejor de ambos.

Sin embargo, las partes de teclado aún tenían que grabarse. La única manera de conseguir la fecha de lanzamiento prevista era que Rick acertara sus vacaciones de verano; previamente habíamos acordado grabar toda la primavera y a principios de verano y luego tomamos un descanso. Como mis partes de batería se grabaron pronto, no era un asunto que me afectara. Pero cuando Rick se enteró, a través de Steve, de que tenía que grabar sus partes de teclado durante las vacaciones veraniegas, se negó en redondo. Cuando Roger se enteró de esto, se quedó pasmado y se puso furioso. Consideraba que estaba haciendo una cantidad de trabajo enorme, y que Rick no estaba poniendo nada de su parte.

La situación empeoró por el hecho de que Rick quería ser uno de los productores de *The Wall* —como si ya no tuviéramos suficientes—, y Roger le dijo que estaba de acuerdo, siempre que su colaboración fuera significativa. Desgraciadamente, la aportación de Rick fue aparecer en las sesiones y sentarse sin hacer nada, simplemente «ser un productor». Esto tampoco le parecía bien a Bob, el cual consideraba que ya había demasiadas personas al mando en este proyecto, y Rick fue exonerado de sus funciones como productor. Sin embargo, Bob se ofreció voluntario para ayudar a Rick con las partes de teclado, pero, por alguna razón, Roger nunca estaba satisfecho con las interpretaciones de Rick.

Cualesquiera que fueran los vínculos que había tenido Rick con Roger en los últimos quince años aproximadamente, se habían roto de manera irremediable, y la caída de Rick fue rápida. Steve estaba felizmente navegando hacia América en el *QE2* cuando recibió una llamada de Roger y le dijo que echara a Rick del grupo antes de que Roger llegara a Los Angeles, donde estaba previsto mezclar el álbum. Rick, dijo Roger, podía seguir como músico de sesión pagado de cara a los conciertos de *The Wall*, pero después dejaría de ser miembro del grupo. Si esto no se hacía, Roger amenazaba con cargarse todo el proyecto. Parecía como un loco apuntándose a su propia cabeza con una pistola.

Sin embargo, en vez de pelearse, Rick accedió, quizá con alivio. Creo que varios factores contribuyeron a esta decisión. La degradación de las responsabilidades de la producción, junto con las dificultades (a pesar de la ayuda de Bob) de aportar partes de teclado que satisficieran a Roger, se exacerbaron con el desmoronamiento de su matrimonio con Juliette; además, al igual que todos nosotros, estaba preocupado por las consecuencias económicas si no terminábamos el álbum. Al final la decisión de

Rick resultó ser bastante beneficiosa para él: como músico asalariado en *The Wall* era el único de nosotros cuatro que ganó dinero gracias a los conciertos. El resto compartimos pérdidas...

Todavía me resulta difícil hablar de algunos de los acontecimientos de este período. Roger, probablemente, seguía siendo mi mejor amigo, y seguíamos disfrutando de una buena relación. Pero nuestra amistad se volvía cada vez más tensa cuando Roger luchaba por convertir lo que había sido una banda ostensiblemente democrática en una con un único líder.

Después de finalizar las grabaciones iniciales, las operaciones se trasladaron a Los Angeles para el proceso de mezclas. Se programaron añadidos orquestales arreglados y dirigidos por el compositor y arreglista Michael Kamen. Fue Bob Ezrin quien lo trajo, y Michael grabó los arreglos en los estudios CBS de Nueva York. Nosotros no lo conocimos hasta el final de las sesiones. En el aparcamiento del Producer's Workshop, en Los Angeles, donde se llevaban a cabo las mezclas, se grabaron varios efectos, incluido el frenazo de los neumáticos en «Run Like Hell». Para esta labor se contó con Phil Taylor, que hizo girar bruscamente una furgoneta Ford LTD en el aparcamiento con Roger dentro, chillando a todo trapo.

Mientras tanto, de vuelta a Britannia Row, Nick Griffiths estaba ocupado con una larga lista de otros efectos de sonido que le habíamos encargado, desde el personal del Brit Row coreando «Tear Down The Wall!» hasta el sonido de un carro lleno de vajillas hechas pedazos. Para uno de los efectos especiales, Nick había viajado por todo el país durante una semana para grabar edificios al ser demolidos. Se quedó bastante decepcionado al comprobar que las empresas de demolición eran tan profesionales que eran capaces de echar abajo edificios enormes con pequeñas cantidades de explosivos en los puntos débiles, así que realmente no había mucho ruido que grabar. En mitad de este proceso, recibió una llamada de Estados Unidos a las dos de la madrugada, hora de Londres. Roger y Bob estaban al teléfono, y Nick se quedó bastante asustado por si se había equivocado con los efectos. Sin embargo, ellos sólo querían pedirle si podía grabar a dos o tres niños cantando algunas frases de «Another Brick In The Wall» con una voz que sonara patética. Nick dijo, «por supuesto», acordándose de uno de sus discos favoritos, de Todd Rundgren, en el que aparecía público en cada uno de los canales estéreo. Sugirió grabar un coro entero de niños. Sí, le dijeron, pero también graba a los tres niños.

Nick bajó por la calle de Britannia Row a la escuela del barrio, donde se encontró con el maestro de música, Alun Renshaw, que se mostró muy receptivo. Nick acordó un trato flexible en el que, a cambio de grabar con algunos de los estudiantes, grabaríamos a la orquesta de la escuela. La cinta con la pista grabada llegó por mensajero desde Los Angeles, junto con la letra fotocopiada. «Es un poco fuerte», pensó Nick al leerla por la mañana, después de una larga noche en el estudio.

Montó algunos micrófonos, grabó a los tres niños solos como estaba planeado y luego invitó al resto de los niños al estudio. Mientras Nick fomentaba el entusiasmo

cantando y dando saltos en el estudio, la grabación concluyó en los cuarenta minutos de que disponía —lo que duraba la clase que la escuela permitió saltarse a los niños—. La cinta se paró, se mezcló rápidamente y se envió de vuelta a Los Ángeles. Unos días después, Roger llamó para decir que le gustaba —la siguiente vez que Nick escuchó la grabación ya fue en la radio.

Tras el éxito del single, «se desató la locura», en palabras de Nick Griffiths. La prensa había acampado en el umbral del estudio, ansiosa por informar de la presunta explotación de los angelicales niños por parte de unas estrellas de rock sin escrúpulos, sólo para descubrir que, finalmente, nosotros estábamos a unos 11.000 kilómetros. Siguiendo instrucciones de no hablar con la prensa, Nick tuvo que salir por una ventana trasera para escaparse en un par de ocasiones. Finalmente se llegó a un acuerdo con la escuela, y se decidió que el colegio entero debería obtener beneficios, ya que la grabación se había hecho en horario escolar.

El hecho de que «Another Brick» apareciera en single se debió, en parte, a la influencia de Bob Ezrin, el cual curiosamente siempre había querido producir un single de música disco. Por otro lado, nosotros habíamos abandonado la idea de editar singles en un arrebato en 1968, cuando «Point Me At The Sky» resultó un fracaso en las listas. Bob sostiene que era tal la falta de entusiasmo por nuestra parte a la hora de hacer un single que fue sólo en el último minuto cuando el tema fue editado para tener la duración requerida. El tempo estaba programado a 100 golpes por minuto, lo que se consideraba el tempo ideal del ritmo de la música disco, así que para nuestro desconcierto el concepto de un single de música disco de éxito se hizo con calzador, un desconcierto aún mayor cuando acabamos siendo el número uno en el Reino Unido en las Navidades de 1979.

El álbum —doble— había pasado por una serie de traumas durante las mezclas finales. Yo había llegado a Los Angeles un mes después que David y Roger (Rick se había retirado a su casa de Grecia). Debido a que las mezclas las llevaron a cabo Roger, David, Bob y James, yo invertí ese tiempo para trabajar en un disco junto a Carla Bley y Mike Mantler, el cual se grabó en el entorno relajante de Woodstock, al norte de Nueva York. En las sesiones produjimos una colección de canciones de Carla, que salieron bajo el nombre de *Nick Mason's Fictitious Sports*, para facilitar la edición del disco y conseguir más ventas. Cuando regresé al estudio, las mezclas de *The Wall* aún no estaban en absoluto acabadas —había una enorme presión por falta de tiempo y las mezclas se enviaban directamente al máster—; así las cosas, el estudio estaba impregnado de una paranoia desproporcionada. Las relaciones con CBS/Sony no eran buenas. Roger, en una negociación con ellos por el tema de los derechos de autor, se indignó cuando, debido a que *The Wall* era un disco doble, ellos intentaron reducir la cantidad que él se llevaría por cada tema. Cuando Dick Asher se ofreció para echar a cara o cruz la decisión, la respuesta de Roger fue preguntar por qué debería jugarse algo que le pertenecía por derecho propio. La compañía discográfica capituló. Steve también estaba en negociaciones con los de la CBS, los

cuales estaban librando su propia batalla para evitar tener que pagar a agentes de promoción independientes para el lanzamiento del disco. Esa lucha feroz duró un tiempo breve y acabó perdiendo la compañía discográfica, cuando las emisoras de radio de Estados Unidos simplemente se negaron a poner ni siquiera un disco que fuera número uno si no se promocionaba de manera independiente.

Amenazamos con retirar *The Wall* de la CBS, y ellos devolvieron la amenaza diciendo que se quedarían con el álbum a la fuerza. Por entonces, nos robaron en el estudio. Probablemente se trató de unos críos, pero en aquella atmósfera de paranoia, todo el mundo pensó que se trataba de una patrulla tipo SWAT de ejecutivos discográficos enloquecidos. En realidad, nadie hubiera podido juntar nunca las montañas de cintas para dar lugar a algo parecido a un disco sin la entera cooperación del equipo de producción. Sin embargo, sólo permitíamos el acceso a gente que conocía una contraseña secreta. Ahora puedo revelar la frase mágica, similar a «ábrete sésamo»; ésta era: «Soy de CBS Records»...

Las relaciones entre el grupo y la compañía discográfica no mejoraron gracias al jefe de promoción de CBS, el cual, tras haber recibido de manera muy entusiasta una primera versión de los temas en una sesión en Palm Springs para escuchar el álbum antes de su lanzamiento, escuchó la versión acabada y aseguró indignado que se trataba de una parodia del disco que había escuchado por primera vez.

Como siempre, hubo algunas repercusiones políticas y financieras cuando el álbum subió en las listas de éxitos. Teníamos a abogados representando a todo el mundo que intentaban subirse al carro. Una voz que se escuchaba en el álbum la grabamos al azar al encender la televisión, y resulta que pertenecía a un actor que consideró que el éxito se debía fundamentalmente a su aportación. Le ofrecimos un acuerdo con la opción de doblar la cantidad que nos reclamaba si lo daba todo a obras de caridad. Se quedó la mitad para él mismo.

La preparación de los conciertos en directo coincidió con las mezclas. La evolución final del concepto del concierto era que el público debía entrar en el auditorio para encontrarse con un muro parcialmente construido a ambos lados del escenario. Cuando el concierto empezara, sería presentado por un animador, una combinación de maestro de ceremonias y un disc jockey radiofónico; era algo pensado para realzar la irrealidad de la actuación y para confundir las expectativas del público.

Con toda la ampulosidad de un concierto de rock —fuegos artificiales y efectos especiales— el concierto empezaría con una banda de músicos que simularía ser nosotros ascendiendo desde debajo del escenario. De hecho, se trataba de un grupo con un aspecto similar al nuestro, conocido como el grupo «sucedáneo» —Pete Woods a los teclados, Willie Wilson a la batería, Andy Bown al bajo y Snowy White a la guitarra—, cada uno de sus miembros equipado con máscaras parecidas a nuestros rostros (una de las ventajas de tener nuestra base en Hollywood era la facilidad para conseguir que nos las hicieran). Cuando la pirotecnia y los efectos

llegaban a su clímax, el primer grupo de músicos se congelaba, y las luces mostraban a la auténtica banda detrás de ellos. Los sucedáneos aparecían más adelante en el escenario como músicos de apoyo, sin sus máscaras —en esta encarnación se les conocía como el grupo «sombra». Todos sus instrumentos y disfraces eran grises, en vez de los de color negro que utilizábamos nosotros.

Con el transcurso del concierto, el muro se iba construyendo progresivamente, para que así la primera mitad finalizara con el último ladrillo, a punto para ser colocado en su lugar. Cada noche el equipo de ayudantes conseguía completar el muro irnos 90 segundos antes del tiempo previsto, más o menos. Teníamos una cierta cantidad de música de relleno para que el último ladrillo coincidiera con la última frase de «Goodbye Cruel World», la última canción de la primera mitad. Una vez completado el muro, hecho con 340 cajas de cartón reforzado a prueba de fuego y cada una de unos 1,2 metros de ancho por 0,9 metros de alto y 0,3 metros de profundidad, tenía una altura de 10 metros y una anchura de 78 metros. La segunda mitad del concierto empezaba entonces con el muro intacto en frente del grupo. El muro se usaba para proyectar segmentos de películas animadas realizadas por Gerald Scarfe. En un momento dado, un puente levadizo del muro se abría para mostrar la escena de una habitación de hotel. En otro, durante «Comfortably Numb», Roger aparecía enfrente del muro, mientras David surgía en la parte superior para tocar el solo.

Las cajas estaban hechas de cartón para que pudieran plegarse, transportarse para el siguiente concierto y montarse en su lugar. Los ladrillos huecos podían unirse gracias a un equipo de constructores que utilizaban torres hidráulicas Genie, las cuales se elevaban mientras el muro iba creciendo, para colocarlas en el lugar correcto. Una vez el muro estaba construido, se aguantaba gracias a una serie de volquetes que podían controlarse para inclinarlos hacia uno u otro lado (no queríamos perder a las primeras filas del público), mientras se desmontaba el muro.

El clímax de la obra llegaba cuando los ladrillos empezaban a venirse abajo. Esto implicaba elementos mecánicos complicados para evitar litigios, hospitalizaciones y la posibilidad de tener que limitarse a un único concierto, ya que los ladrillos, aunque estaban hechos de cartón, de hecho, eran muy pesados. Después del colapso, interpretábamos la última canción de manera acústica como un grupo de músicos itinerantes.

Desde las Navidades anteriores, Fisher y Park habían empezado a trasladar a la realidad las ideas de Roger. De hecho, Mark Fisher —después de su trabajo con los globos hinchables para la gira de *Animals*— había viajado al sur de Francia durante la grabación del álbum y con tiempo suficiente, lo que supuso que, cuando se dio luz verde al espectáculo, era cuestión de crear las versiones en 3D de los dibujos en vez de empezar desde cero y bajo presión. (Mark era también arquitecto; había estudiado en la escuela de arquitectura de Londres Architectural Association a finales de la década de 1960, y, de hecho, contrató a Pink Floyd para un concierto allí en 1966,

donde, según recuerda, nos pagaron menos que a la Bonzo Dog Doo-Dah Band.) Incluso con tiempo de sobras, hubo que resolver innumerables problemas mecánicos. Los ensayos técnicos tuvieron lugar en Estados Unidos. Ésta era la solución más práctica. Teníamos un buen apoyo logístico, y un lugar adecuado en los estudios Culver City, en Los Angeles, durante un período completo de dos semanas, y a buen precio. Los problemas iniciales empezaron a surgir. Las torres Genie para los constructores del muro eran extraordinariamente ruidosas, y los primeros experimentos con la demolición del muro casi destruyen todo el equipo en el escenario. Se diseñaron y construyeron rápidamente grandes jaulas de acero para proteger el equipo, además de buscar un lubricante mágico de la era espacial. Los ensayos continuaron, y a principios de febrero estábamos en el Sports Arena de Los Angeles para las dos últimas semanas de ensayos antes del primer concierto del día 17.

La noche antes, tuvimos un simulacro de concierto. Pero durante el ensayo final tuvimos que reconocer que, aunque la mayoría de elementos escénicos funcionaban, las luces sencillamente no estaban al mismo nivel. Empezó una búsqueda frenética, primero de un chivo expiatorio y, acto seguido, de un salvador. Steve se puso en contacto con Marc Brickman, al cual había descubierto Roger Waters trabajando en los conciertos de Bruce Springsteen.

Marc recibió la llamada de Steve y —debido a que conocía a alguien de la organización de los Floyd— se pensó que era su amigo que se hacía pasar por Steve y llamaba para decirle que le había conseguido entradas para el concierto de la noche siguiente. Sí, dijo Marc, le encantaría ir. No, dijo Steve, no lo entiendes. Marc, que era originario de Filadelfia, había hecho de iluminador desde que era adolescente, y trabajó en el negocio de la música con artistas como Johnny Mathis o, como dije antes, Bruce Springsteen, y más recientemente había estado en Los Angeles trabajando en programas de televisión. Él recuerda que atendió la llamada de Steve a la una de la tarde y que acudió al concierto dos horas después.



Durante el descanso en el Sport Arena de Los Ángeles, en febrero de 1980, con el muro totalmente construido.

Gerry Scarfe y Roger le mostraron el espectáculo y le explicaron que había un ensayo a las siete ese mismo día. Cuando Marc volvió esa tarde, Roger dijo: «No pensábamos que íbamos a verte otra vez...». Hubo una reunión un tanto incómoda tras la que se prescindió de los servicios de Graeme Fleming (o sea, que le echaron) y Marc fue admitido (es decir, que tenía que continuar con sus nuevas tareas). Debido al poco tiempo disponible, agradeció que tanto Robbie Williams como Mark Fisher le ofrecieran toda su ayuda.

Nuestro primer concierto tuvo una escenografía añadida cuando se incendió una cortina tras la explosión inicial. La cortina empezó a arder lentamente hasta que Roger tuvo que poner fin al asunto y esperar a que los mecánicos armados con extintores entraran por el tejado y apagaran el fuego. Debido a que la orden de «¡Alto!» era parte integral del espectáculo, Roger necesitó un tiempo para convencer a los técnicos bien preparados de que esta vez se trataba de una emergencia.

En un momento dado, alguien había sugerido que el espectáculo debería convertirse en una gira, en vez de limitarse a ser un acontecimiento estático en tan sólo unas cuantas ciudades. El proyecto de una babosa gigante hinchable que flotara sobre todo el espectáculo y sobre el público se promovió durante un tiempo, pero, afortunadamente para los diseñadores, los técnicos, los músicos y los expertos en salud y seguridad, nunca vio la luz... Recuperamos la idea más sencilla de una de las «giras mundiales» más cortas de la historia del rock: siete noches en Los Angeles, cinco en el Nassau Coliseum, en Nueva York, seis actuaciones en el Earls Court, en

agosto de 1980, ocho en Dortmund, en febrero de 1981, y cinco noches adicionales en el Earls Court para poder filmar escenas de cara a la versión de la película.

Casi la totalidad de los conciertos fueron relativamente tranquilos. La única dificultad que tuvimos sobrevino cuando Willie Wilson, el batería de la banda sucedánea, sufrió un colapso horas antes de que empezara uno de los conciertos. Afortunadamente, Clive Brooks, mi técnico de batería durante mucho tiempo, es un batería muy competente por derecho propio. Clive, un veterano de una banda inglesa de blues, los Groundhogs, salió al escenario y tocó las partes requeridas durante las dos noches siguientes. Desde entonces, puedo notar una gran ilusión en su tono de voz si alguna vez muestro la más mínima señal de enfermedad estando de gira.

Ensayamos el espectáculo mucho más que cualquier cosa que hubiéramos hecho antes y, técnicamente, estaba bien desarrollado. En ese sentido, fue un antecedente de las giras que más tarde organizamos David y yo, así como de la obra en solitario de Roger. También descubrimos que la estructura habitual del espectáculo nos ayudaba a sobrellevar cualquier noche «mala». El éxito del espectáculo hizo que fuera un placer tocar, pero la falta de oportunidades para la improvisación o los cambios en la música empezó a cansar un poco. Dicho esto, los requisitos para construir el muro implicaban que un ladrillo atascado o un constructor demasiado apresurado podían influir en la duración de cada mitad, por lo cual disponíamos de algo de música de relleno para momentos clave.

Cuando hicimos los cinco conciertos en Earls Court, en junio de 1981, el espectáculo estaba bien engrasado. Sin embargo, también resultó ser la última vez que Roger, David, Rick y yo tocaríamos juntos durante casi un cuarto de siglo. En lo que se refiere a las relaciones de grupo, las cosas se habían deteriorado todavía más durante la grabación. La señal más evidente de esto podía apreciarse en la zona de bastidores de Earls Court, donde cada miembro tenía un camerino particular. Tanto el de Roger como el de Rick estaban situados en los extremos opuestos del recinto... Creo que todos también montamos fiestas por separado después del concierto, evitando cuidadosamente invitarnos unos a otros.

Unos meses más tarde empezó la filmación de la película con Gerald Scarfe y Michael Seresin como codirectores, y Alan Parker como productor principal, pero, después de una semana, quedó claro que este sistema no iba a funcionar. Alan fue ascendido a director, Michael se fue, a Gerry se le asignaron otras tareas y empezamos de nuevo. El hecho de cambiar tan pronto la estructura de mandos fue una especie de mal augurio. Las historias de los desacuerdos que ocurrieron durante la filmación son legión. Alan Parker tenía una visión muy personal, pero también la tenían Gerry y Roger. Gerry sin duda se sentía bastante aislado, ya que Alan Parker y el nuevo productor, Alan Marshall, representaban una facción independiente y Roger y Steve O'Rourke otra. Alan Parker, según Bob Geldof, era partidario de la sentencia de Michael Winner según la cual «la democracia en un plato son cien personas haciendo lo que yo les diga», una filosofía compartida por algunos de los otros

protagonistas principales del proyecto. A pesar de esta forma segura de buscarse problemas, considero que los resultados fueron un triunfo de la capacidad de organización. Las animaciones de Gerry consiguieron pasar del espectáculo escénico a la gran pantalla, igual que Bob Geldof supo encarnar el papel principal de Pink.

Tanto Bob como Roger cuentan la historia de un viaje en taxi en el que Bob y su mánager se dirigían al aeropuerto, durante el cual el mánager de Bob le estaba explicando que le habían hecho una oferta para interpretar el papel de Pink en la película y que, realmente, debía considerarlo como un gran paso adelante en su carrera. Bob estalló soltando las frases: «A tomar por culo. Odio a los putos Pink Floyd». Tal y como recuerda Roger, «esta situación continuó hasta que llegaron al aeropuerto. Lo que Bob no sabía es que el taxista era mi hermano. Me llamó y me dijo, “Nunca adivinarías a quién acabo de llevar en mi taxi...”». Afortunadamente, Bob cambió de opinión y aceptó el papel.

Había convencido a todo el mundo en las pruebas de cámara con una escena de *El expreso de medianoche* y con la escena telefónica de *The Wall*. Engatusado por Alan Parker, Bob experimentó el cambio de modesto principiante a actor melodramático en un par de horas. El problema era que no fue hasta más tarde cuando se dio cuenta de que apenas había diálogos para él en la película.

La filmación parecía no avanzar cuando los detalles del contrato de Bob se quedaron atascados con sus mánagers. Cuando la persona responsable finalmente apareció en el aeropuerto de Londres, lo arrestaron y se lo llevaron para interrogarlo. Bob, amablemente, empezó a trabajar a pesar de que aún había varios asuntos contractuales por resolver.

Alan Parker dice que, a pesar de sus reservas, Bob proporcionó al papel lo mejor de sí mismo, y que estuvo incluso dispuesto a afeitarse sus cejas para el papel. Como Bob no sabía nadar, descubrió que, según Alan, «las escenas en las que se ahoga en la piscina de la azotea las hizo sin dificultades, ya que eran de lo más auténtico». Bob sólo se quejó una vez, cuando, durante el rodaje de una escena en una noche fría en una vieja fábrica de galletas en Hammersmith, el personaje tenía que desnudarse antes de ser recubierto con una baba de color rosado y se le pedía que se metamorfoseara en un fascista.

En su autobiografía, *Is That It?*, Bob también explica la historia de una escena de la película en la que una actriz norteamericana, entusiasta del famoso método de actuación^[36], tenía que mostrar que se sentía atemorizada por Pink. Le preguntó a Alan Parker cuál era su motivación para sentirse así. Alan suspiró y le dijo, «el dinero que recibirás por ello». Por lo visto, la escena se concluyó en la siguiente toma...

Las secuencias del campo de batalla se rodaron en Saunton Sands, en Devon. Se trata de una playa especialmente útil, que nos ha servido como fondo en varias ocasiones, incluyendo las camas en la portada de *A Momentary Lapse Of Reason*. Uno de los aviones Stuka a media escala funcionó admirablemente, y tenía un piloto certificado para controlarlo. El otro se estrelló en el mar. Recuerdo una mañana

temprano en la arena, cuando, a través del humo y la neblina de la batalla, nos animó la visión de un carrito de té transportado valientemente a través de las dunas por uno de los proveedores del lugar de rodaje para asegurarse de que no nos faltaban el té ni los bocadillos de panceta.

La otra localización destacable para el rodaje fue el Royal Horticultural Hall en Londres, donde se reclutó a 2.000 *skinheads* para formar la multitud de cara a un cruce entre un concierto de rock y un mitin político. Su tendencia a beberse el salario en los pubs cercanos y bastante selectos, junto con un odio por los uniformes — incluso aunque los llevaran varios figurantes desgraciados—, aseguró una atmósfera animada rayana en lo peligroso. Gillian Gregory, la coreógrafa, tuvo la misión imposible de intentar enseñar a los *skinheads* movimientos de baile muy sencillos. Después de dos horas simplificando la rutina y rebajando la dificultad, finalmente se dio por vencida. La precisión militar a la que aspiraba fue imposible de conseguir: al ver la versión final sabes que se supone que han de hacer algo al unísono; la pregunta es qué.

Alan Parker tiene un recuerdo en particular de Steve O'Rourke. Durante la postproducción, Steve recibió una llamada telefónica en la oficina de Alan, un bungalow en los jardines de los estudios Pinewood, de Roger, que estaba en el edificio principal. Steve se fue directo a verle, pero, «con su mala vista, no vio las puertas de cristal cerradas, y chocó con ellas haciéndolas añicos. Steve se hizo varios cortes, sufrió una conmoción cerebral y se quedó tirado en el suelo. Abrió los ojos y vio a mi secretaria, quitándole con delicadeza los fragmentos de cristales de su cara. Inmediatamente se enamoró de ella y al final se casaron».

En mi opinión, Alan fue la persona más apropiada para el trabajo. Y de vez en cuando escuchaba lo que otras personas tenían que decirle o sugerirle. Todavía tengo un pequeño bote con un trozo de película que me envió. Durante un tiempo discutimos sobre una toma en particular de una escena en la que el muchacho estaba en la playa, y que yo consideraba un tanto caprichosa. En la lata había un rollo de película de esta secuencia y una nota que decía: «De acuerdo, tú ganaste». Alan recuerda pocas discrepancias creativas con Roger con respecto al material —sigue estando muy orgulloso del resultado final de la película—, pero dice que los problemas que surgieron del choque de dos egos fuertes a menudo le hicieron sentir fatal. El rótulo en la puerta de Alan en los estudios Pinewood decía: «Es sólo otra polla en el muro»^[37].

Steve, como productor ejecutivo, era responsable de asegurarse de que sobrevivíamos al desastre económico del rodaje de la película. «En lo que respecta a las cuentas», dice Alan, «alguien dijo que Steve O'Rourke había anotado los costes de la animación en tantos libros de contabilidad que podían llenar una estantería de una librería de la cadena Foyles». Al principio asumimos el riesgo de los costes iniciales de la película de dos millones de dólares (todo lo que ganamos con las ventas del doble álbum *The Wall*), pero, finalmente, David Begelman, de MGM, nos

garantizó los diez millones de dólares que necesitábamos. Bernd Eichniger, de Neu Constantin, aportó dos millones de dólares adicionales, y Goldcrest, a través de Lazards, financió la producción definitiva. Desgraciadamente para Goldcrest, habían entrado en liquidación cuando íbamos a devolverles sus beneficios, aunque a Jake Ebberts, que era el presidente de Goldcrest, le dimos dos entradas para el concierto de Canadá cuando nos llamó en 1994.

Alan Parker recuerda que cuando él y Steve ofrecieron por primera vez la película a MGM (acababa de dirigir *Fama* para la compañía), David Begelman «me dijo que me estaba confiando sus muchos millones de dólares de inversión incluso aunque no tenía ninguna idea en absoluto del argumento de la película. Y lo que es más, ni siquiera lo sabía su hijo de dieciocho años, que era un fan de Pink Floyd. Steve O'Rourke y yo estrechamos la mano de Begelman tras el acuerdo, y yo dije: “No te preocupes, David, puedes confiar en nosotros porque tratamos el dinero de la gente como si fuera el nuestro”». Entonces, Steve le dijo a Alan en el ascensor que el comentario probablemente había sido inapropiado, ya que a David Begelman le quitaron el cargo de presidente cuando trabajaba para Columbia Pictures después de ser acusado de malversar un cheque de 60.000 dólares.

Nunca llegó a salir un disco con la banda sonora, en parte debido a que, inevitablemente, era demasiado fiel al disco original, pero había algunas versiones muy interesantes de canciones en las que Bob Geldof pudo aportar su propia interpretación.

Se hicieron varios estrenos en 1982, incluido un pase nocturno en el festival de cine de Cannes que fue especialmente entretenido, ya que coincidía con el Grand Prix de Mónaco y pude asistir como invitado gracias al piloto James Hunt. El sistema de sonido en el viejo Palais du Festival había sido actualizado con algo de ayuda de los almacenes de Britannia Row. Cuando la música empezó, el yeso del techo empezó a caer, creando una cortina de polvo y pintura. Alan Parker recuerda que Steven Spielberg acudió a la proyección de Cannes y, «cuando se encendieron las luces, al final, me miró con una enorme compasión y se encogió de hombros como diciendo: “¿De qué coño iba todo esto?”».

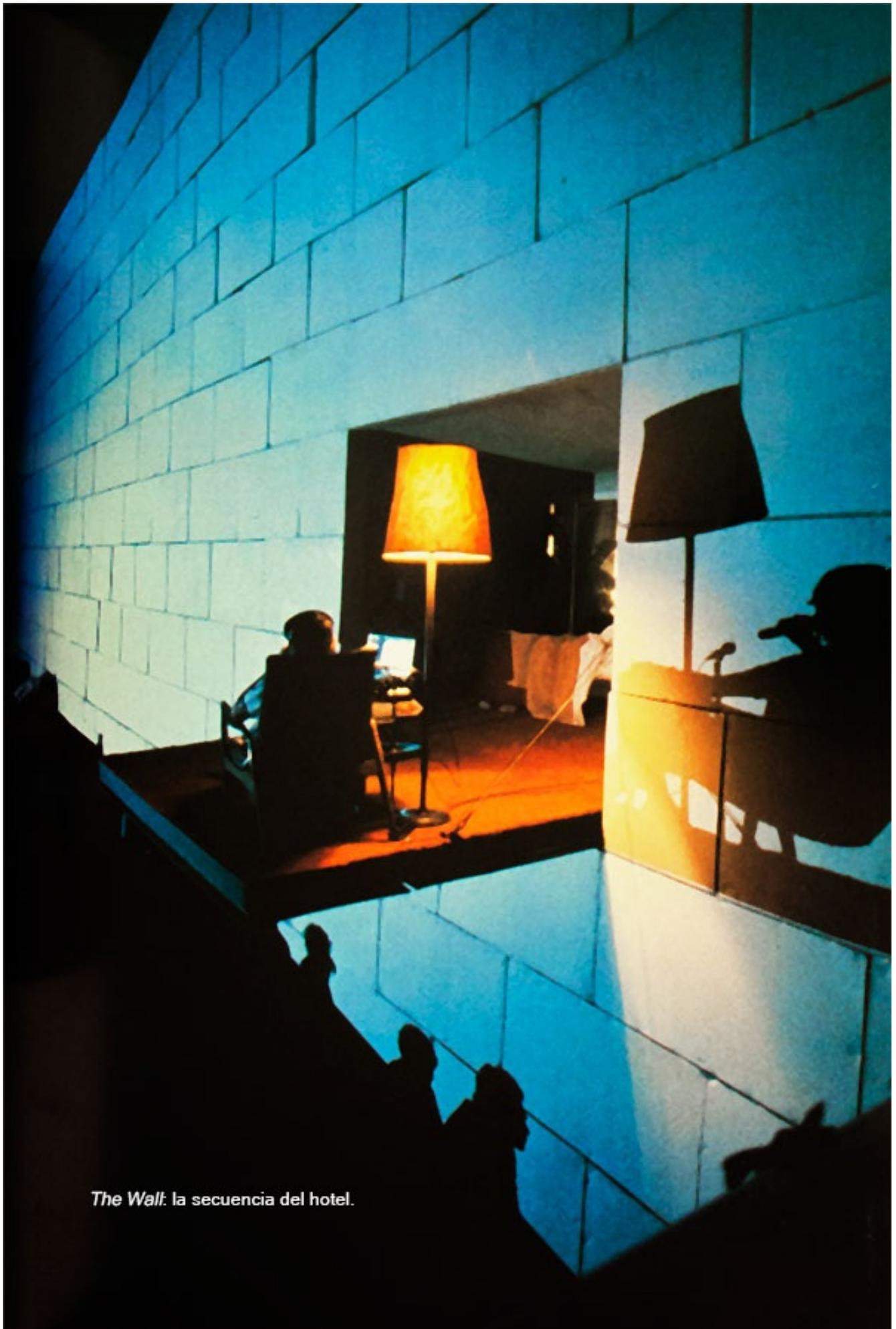
También hubo diversas proyecciones en Los Angeles y Nueva York, además de una conferencia de prensa en la que le preguntaron al productor, Alan Marshall, el significado de la película, a lo cual respondió, de manera bastante sucinta: «Trata de un loco idiota y este muro, ¿no?».



Fotografía de Nick Mason por Bob Jenkins.



Gerald Scarfe (izquierda) y Mark Fisher montando la Madre, uno de los personajes hinchables del espectáculo de *The Wall*.



The Wall: la secuencia del hotel.



La película de *The Walls*: las tropas en Saunton Sands.



El espectáculo de *The Walls*: los trovadores finalizando el concierto con «Outside The Wall».



Anunciando la gira de *Momentary Lapse* (la cama hinchable es una referencia a la imagen de la portada del album).



La gira de *The Division Bell*, 1994: uno de los cerdos surge de su pocilga.



Concierto en Venecia el 15 de Julio de 1989, en el exterior de la Piazza San Marco.



La gira de The Division Bell en pleno apogeo.



diez:

Problemas de comunicación

Después de terminarse todo el trabajo de *The Wall*, mi sensación fundamental —y, por entonces, algo que empezaba ser una norma— era más de agotamiento que de euforia. Dado que sólo habíamos presentado el espectáculo unas treinta veces en dos años, resultaba difícil culpar de esto al esfuerzo físico. Era más una sensación de que el proyecto entero pareció durar una eternidad. Sin embargo, quizá otra razón de mi letargo y falta de entusiasmo fue provocada por la idea de tener que los miembros del grupo tuviéramos que enfrentarnos una vez más.

Después del final de la gira y de la película, Pink Floyd, como cuarteto desde 1968, había dejado de existir. Rick estaba disfrutando de un exilio voluntario: vivía en Grecia, el hogar de su segunda mujer, Franka, deleitándose con los placeres de la vida. La ausencia de Rick en el grupo sólo sirvió para subrayar el hecho de que estábamos atrapados en un ciclo de incomunicación.

En julio de 1982, *The Wall* se estrenó en los cines. Todos estuvimos implicados en la promoción en mayor o menor medida. Recuerdo que me enviaron a España como el único embajador para el estreno de la película —me parece que los demás estaban en América de cara a los estrenos en Nueva York y California—, y que por entonces me limitaba a sonreír con los dientes apretados para las cámaras. Mientras tanto saludaba con la mano pensando que era la manera majestuosa de la realeza de Madrid, al tiempo que admitía modestamente que la obra no era sólo mía...

De vuelta a Londres, Roger había empezado a trabajar en un álbum que pasó por una serie de cambios en una sucesión bastante rápida. Recuerdo que el plan original era incorporar varios temas que se quedaron fuera del proyecto de *The Wall*. Había algunas canciones que se habían incluido en la película pero que nunca aparecieron en el álbum original, y la idea era juntarlas en un disco con material nuevo.

Esto lo corrobora el hecho de que el título provisional del disco *The Final Cut* era «Spare Bricks»^[38], una idea abandonada cuando el disco evolucionó hacia algo bastante diferente. Creo que fueron varios los factores que contribuyeron a este cambio de táctica. Roger no se sentía satisfecho con el enfoque original, carente de cohesión, y ahora ya tenía una idea mucho más clara de lo que quería abordar. *The Final Cut — A Requiem For The Post War Dream* era una obra mucho más centrada. Aunque aún tenía conexiones con elementos que aparecían en *The Wall*, trataba de los sentimientos de Roger sobre la muerte de su padre en Anzio en la Segunda Guerra Mundial. El hecho de que, durante los años iniciales de la guerra, el padre de Roger había sido objetor de conciencia le añadía más intensidad. Esto quedaba aún más resaltado por el hecho del fracaso de la Inglaterra de la posguerra de conseguir un

mundo mejor por el que muchos habían dado su vida.

La otra insólita candidata a musa era Margaret Thatcher. En 1982, Gran Bretaña, bajo el mandato de la «dama de Hierro», declaró la guerra a Argentina por la soberanía de las islas Malvinas en un conflicto hábilmente descrito por Jorge Luis Borges como «dos hombres calvos peleándose por un peine»; por entonces, la atmósfera en Gran Bretaña era patrioterica de un modo alarmante, y creo que esto disgustaba especialmente a Roger. *The Final Cut* se convirtió en una auténtica herramienta para expresar su horror por estos acontecimientos.

Yo simpatizaba mucho con estas opiniones políticas, pero creo que la opinión de David era que no encajaban mucho en un álbum del grupo. David quería tiempo para componer material propio. Roger, que ahora ya estaba totalmente motivado, no tenía interés en esperar. Quería avanzar, y una vez se le metía algo en la cabeza no admitía (ni admite) evasivas por parte de nadie. Además, tenía sus dudas acerca de la capacidad de David para componer algo en el futuro inmediato.

Sin duda, la imposición de Roger de una fecha límite para completar el álbum pareció embotar la creatividad de David. No estoy seguro de si esto fue una maniobra consciente por parte de Roger. Sospecho que debía estar enfadado o, simplemente, impaciente con la aparente lentitud de David a la hora de componer material nuevo, o quizá se trataba de que Roger empezaba a pensar en su carrera en solitario y sólo nos quería a David y a mí para ayudarlo a realizar sus aspiraciones. Durante las grabaciones de *The Wall* habíamos mantenido cierta apariencia de democracia, pero incluso esta apariencia estaba amenazada. Esto acabó por convertirse en «el problema», y al igual que un submarino alemán, sacó el periscopio por encima de las turbias aguas de nuestra relación.



Bob Geldof como Pink en el filme The Wall.

El resultado fue que el álbum acabó siendo compuesto en su totalidad por Roger. La aportación de David fue minimizada —aparte de sus solos de guitarra, sobre los que ni siquiera Roger fue tan temerario como para intentar cambiarlos— y, lo que es más significativo, Roger decidió asumir él mismo la mayoría de las partes cantadas, dejando cantar a David sólo una canción, «Not Now John». En el pasado, las inflexiones vocales de David provocaron algunos cambios sutiles inevitables en la

estructura melódica de las canciones de Roger. Así que este cambio, además de la pérdida del sonido característico de los teclados de Rick, supuso la desaparición de los elementos clave de lo que había llegado a convertirse en el «sonido Pink Floyd».

Otro elemento que faltaba era Bob Ezrin. En la jerga de la banda, esta separación podría describirse como «diferencias musicales», pero en realidad podía deberse a un incidente que culminaba una larga serie: Roger aún estaba furioso por una desafortunada entrevista que Bob había concedido a una revista norteamericana justo antes de los conciertos de *The Wall*. Un amigo periodista (que ya no lo es) le había sonsacado a Bob —y publicado— una descripción detallada del espectáculo, incluyendo la revelación en exclusiva del derrumbamiento del muro como el gran final. Bob se sintió avergonzado como lo estaría cualquiera por una traición como ésa, pero, para añadir más leña al fuego, el periodista también culpó a Bob más de lo que se merecía, o al menos más de lo que nosotros considerábamos que se merecía.

Bob recibió entonces una llamada de Steve amenazándole con un litigio y sugiriendo que, debido a incumplimiento de contrato por hablar con la prensa, quizá no iba a ver ninguno de sus beneficios ganados con gran esfuerzo. Bob se quedó conmocionado por todo esto. Bob, que era un miembro del círculo íntimo, pasó de repente a estar absolutamente al margen. Se le dijo bien claro que ni siquiera era bienvenido en los conciertos. Ahora creo que no teníamos ni idea de lo espantosa que podía resultar nuestra desaprobación como grupo. Con los primeros indicios del enorme éxito del disco, Bob ni siquiera podía disfrutar de este momento de gloria.

Finalmente, dejamos a un lado ese asunto, pero un par de años después la atmósfera aún estaba enrarecida, y Roger sin duda no estaba preparado para permitir que Bob volviera a bordo —incluso asumiendo que Bob quisiera volver—. En mi opinión esto fue una vergüenza. La mente de Bob puede estar confusa, pero siempre está dispuesto a hablar de ello...

El vacío dejado por Bob se llenó, en parte, con Michael Kamen, que no sólo era un compositor muy apreciado —y que más tarde fue nominado a un Oscar—, sino también un buen teclista. Michael, originalmente, estudió oboe en la Julliard School de Nueva York, y empezó a componer música para filmes en la década de 1970. Después de *The Wall*, siguió haciendo bandas sonoras para filmes como *Brazil*, *Mona Lisa*, *La Jungla de cristal*, *007 Licencia para matar*, *Robin Hood: Príncipe de los ladrones* (por la que consiguió su nominación al Oscar) y *Mr Holland's Opus*, y creó la música para la serie de televisión *Edge of Darkness*.

Esto solventó los problemas prácticos creados tras la marcha de Rick. Sin embargo, Michael no tenía ningún interés en un enfoque conflictivo a la hora de hacer discos. De hecho, no tenía ninguna necesidad. Sencillamente, seguía adelante produciendo un trabajo maravilloso sin importarle las circunstancias en las que estuviera envuelto. Su trabajo en *The Wall* se hizo sin ningún contacto cara a cara, sencillamente consideraba que la política de la banda no era competencia suya.

Buena parte del trabajo para *The Final Cut* se hizo en los estudios Mayfair en

Primrose Hill, al norte de Londres. Aparte de estar bien situado junto a un restaurante que a todos nos gustaba bastante, James Guthrie tenía ganas de trabajar allí. Con la ausencia de Bob, James había sido la opción obvia como ingeniero y coproductor, especialmente debido a su habilidad para trabajar con todos nosotros manteniendo los ojos cerrados. En 1981 nos ayudó a regrabar «Money» para el álbum recopilatorio *A Collectim Of Great Dance Songs*. Dave había programado el ritmo base con la recién aparecida caja de ritmos Linn y, luego, me metí en el estudio para grabar encima la batería en vivo. Desgraciadamente, hubo ciertas discrepancias entre mi tempo y el de la máquina, y James sintió la necesidad de enfrentarse directamente conmigo. Me explicó que había problemas de coherencia tanto en el timbre como en el tempo. Recuerda que yo escuché atentamente sus comentarios, asintiendo y sopesando cada palabra que decía cuidadosamente, y luego le respondí, «Mmmm, el tempo y la coherencia nunca fueron mis puntos fuertes. Siempre se me dieron mucho mejor las fiestas tras los conciertos».

Se utilizaron otros estudios para añadidos específicos, como Olympic, RAK, Eel Pie y los propios estudios caseros de Roger y David, los cuales estaban ahora equipados a un nivel profesional. El nombre del estudio de Roger, Billiard Room^[39], indicaba qué otra mesa más había añadido aparte de la de 24 pistas...

En parte, aquellos estudios se utilizaron porque queríamos evitar volver a Britannia Row, que aunque ahora estaba mucho mejor equipado técnicamente, aún carecía de una serie de cualidades que James consideraba esenciales. Seguramente, también fue una sabia decisión utilizar unos estudios neutrales en vez de Britannia Row: en los confines de nuestro propio búnker nuclear, las cosas habrían terminado explotando dentro en vez de fuera. La única auténtica pega técnica que experimentamos en Mayfair fue el ayudante, que, un fin de semana, se durmió un día y nos dejó sin poder entrar justo antes de Navidad, cuando todos habíamos hecho un esfuerzo especial para llegar —por su propia seguridad, le avisamos de que no volviera por Año Nuevo.

En una ocasión, durante la grabación de *The Final Cut*, James recuerda una sesión bastante nerviosa en el Billiard Room, en la que Roger intentaba perfeccionar unas líneas cantadas: «Roger estaba en su postura habitual, sentado en la punta de la mesa de billar, con los auriculares puestos, y cantando. La mayoría de los días, Roger estaba calmado y conseguía una interpretación vocal notable con bastante rapidez. Hoy no era uno de esos días. No lograba el timbre adecuado y la tensión empezó a crecer. Michael, sencillamente, no estaba de buen humor. Durante cierto tiempo no dijo ni una sola palabra y tenía claramente la mente en otra parte. Muy concentrado, hizo garabatos en un cuaderno».

Finalmente, Roger, distraído por la aparente falta de interés de Michael, entró furioso en la sala de control y quiso saber qué es lo que estaba escribiendo Michael. «Michael había decidido que, seguramente, había hecho algo atroz en una vida anterior, algo por lo que ahora estaba pagando según la ley del karma, algo por lo que

tenía que aguantar, toma tras toma, la misma interpretación vocal. Así que había escrito una y otra vez en su libreta, página tras página, línea tras línea: “No debo follar con las ovejas”. No estaba seguro exactamente de qué es lo que había hecho en esta vida anterior, pero ese “No debo follar con las ovejas” parecía una conjetura bastante aceptable.»

Algunos años después, cuando Michael estaba de gira como parte de la banda de Roger, se repartieron camisetas a los miembros del equipo. Todas llevaban escrita la frase «¿Soy realmente eficaz?» al revés (para que fuera lo primero que recordaran por la mañana frente al espejo), mientras que los miembros de la banda tenían mensajes personalizados en sus camisetas. La de Michael en particular decía «SAJEVO SAL NOC RALLOF OBED ON»... Tanto Michael como James, algo quizá bastante sorprendente, pertenecen al grupo de colaboradores extremadamente selecto que han sobrevivido al volver a trabajar con nosotros.

Mi participación en las sesiones fue bastante mínima durante un tiempo. Me pasaba cada vez más tiempo en las carreras de coches: en 1981 no pude asistir a Le Mans, ya que los conciertos de *The Wall* tenían prioridad. Steve, sin embargo, logró algo propio de la *jet set* al empezar la carrera para, acto seguido, regresar a toda prisa a Earls Court para el concierto del sábado por la noche y, luego, volver de nuevo al circuito para hacer la última mitad de la carrera el domingo por la mañana. Para compensar esto, organicé una forma de promoción particularmente inteligente al animar a Wilfred Jung, el presidente de EMI en Alemania, a que patrocinara la carrera de 1.000 km de la carrera de Nürburgring de 1981 con la participación de mi coche de carreras Lola 298, que llevaba la carrocería estampada con motivos de *The Wall*. De hecho, esto no fue muy difícil de conseguir, ya que Wilfred era el fan más entusiasta de las carreras de coches. Creo que ambos pensábamos que así era exactamente cómo debían consolidarse las relaciones entre los artistas y la compañía. Al año siguiente, volví a Le Mans compartiendo la carrera con Steve. Entre la búsqueda de patrocinador, las sesiones de entrenamiento y el hecho de estar en un equipo desastroso en el Grand Prix, resulta sorprendente que aún encontrara tiempo para acudir a los estudios...

Sin embargo, pasé algunos días grabando algunas bases de batería y dediqué cierto tiempo a aparecer por ahí para mostrar mi buena voluntad y para recordarle a todo el mundo que todavía existía. Tras este trabajo tan poco exigente se me presentó una tarea de más enjundia cuando se hizo patente que teníamos un asunto que no estaba a la altura de lo esperado: los efectos de sonido holofónico no funcionaban. Al comienzo de las sesiones de grabación, un fanático italiano del sonido llamado Hugo Zuccarelli se puso en contacto con nosotros. Aseguraba que había diseñado un nuevo sistema holofónico que podía grabarse directamente en una cinta estéreo. Nos mostramos escépticos, ya que algunas incursiones previas en el maravilloso mundo del sonido cuadrafónico durante la década de 1970 resultaron ser demasiado complejas. El proceso de grabación cuadrafónica requería mucho espacio de las

pistas y ajustes aparentemente interminables con los mandos para colocar los sonidos en el espectro cuorafónico. El sistema no sólo era extremadamente complicado en casi todos los aspectos, sino que el número de lunáticos preparados para colocar su sillón en el centro exacto de su salón para conseguir el máximo placer de la experiencia no era suficiente.

Sin embargo, el sonido holofónico de Hugo Zuccarelli —o «sonido total»— era diferente. Realmente funcionaba. Aún no sé cómo lo hacía, pero sólo utilizaba un par de micrófonos estéreo dentro de la cabeza de un muñeco. Esto proporcionaba una calidad sónica espacial tal que, al escuchar una grabación con auriculares, reproducía la manera en que funciona el oído humano en la vida real. La primera maqueta en casete de Hugo era realmente asombrosa: recuerdo un efecto en el que se agitaba una caja de cerillas y se movía alrededor de tu cabeza de tal manera que parecía que estaba detrás, encima o debajo. Si cerrabas los ojos mientras escuchabas con los auriculares te desorientaba bastante y resultaba absolutamente convincente.

Inmediatamente decidimos utilizar el sistema para todos los efectos de sonido del álbum, y yo me ofrecí voluntario para escoltar la cabeza holofónica (que respondía al nombre de Ringo) a varios lugares a fin de captar el sonido de campanas de iglesia o de pisadas. Roger se quedó bastante prendado del efecto Doppler del tráfico al pasar, y del efecto musical creado cuando cambiaba el tono al pasar un vehículo. Finalmente, mi experiencia en las carreras de coches mereció la pena: pasé muchas horas estupendas captando los sonidos en la autopista Queen e intentando grabar el sonido de los frenazos de los neumáticos al derrapar en la autoescuela de la policía Hendon (un fracaso total, ya que, incluso con los frenos totalmente pisados a fondo, los coches se deslizaban sobre las manchas de aceite con un silencio espeluznante).

Roger también quería sonidos de aviones de guerra. A través de un contacto con los altos mandos de las fuerzas aéreas, me concedieron el permiso para grabar una serie de aviones Tornado en la RAF de Honington, en Warwickshire. Fue una experiencia extraordinaria estar al final de la pista intentando conseguir un nivel de sonido tan intenso que cuando el dispositivo de poscombustión se encendía, el aire crepitaba con una sobrecarga de sonido. También recurrí a la vieja red de amistades para convencer a un amigo que pilotaba Shackletons para grabar uno de los aviones en pleno vuelo. La idea de pasar medio día dando vueltas en el océano en busca de submarinos inexistentes no me entusiasmaba, pero Ringo aceptó la misión con valentía y fue devuelto a por desayuno y medallas, junto con una cinta con doce horas llena de ruidos de zumbidos de aviones. Todavía tengo cierta sensación de culpabilidad por tener tanta ayuda por parte de amigos dentro de las fuerzas armadas, y por que todo el trabajo acabara en un disco antibelicista. Espero que ahora ya me hayan perdonado todos.

Fue una lástima que, antes de empezar siquiera a trabajar en *The Final Cut*, Roger sintiera la necesidad de anunciar de manera bastante agresiva que, debido a que aquello que yo hacía era «tan sólo tocar la batería», no tenía derecho a reclamar

derechos de autor ni ningún crédito por nada de este trabajo. Esta conducta realmente empezaba a rayar la megalomanía, especialmente debido a que yo no suponía ninguna amenaza para sus planes. Decidí ver el lado bueno: al menos era una manera de escapar de la atmósfera cargada del estudio.

Si yo no lo estaba pasando muy bien, David seguro que tampoco. Roger no paraba de ignorar cualquier sugerencia de David, lo cual, seguramente, era uno de los motivos por los que quería a Michael a bordo y que éste aumentara su aportación musical. En muchos aspectos, Michael era tanto un sustituto de David como de Rick o Bob, tanto por su capacidad melódica como por su experiencia como compositor y arreglista. Seguramente, debió ser la paranoia, pero parecía que David había sido excluido de malas maneras. Cuando *The Final Cut* estuvo acabado, Roger de hecho ya estaba completamente al mando. Creo que siempre habíamos trabajado partiendo del hecho de que los compositores deberían tener la última palabra sobre cómo debería producirse el trabajo. Sin ninguna aportación compositiva por parte de David, su papel quedó inevitablemente reducido.

Sin embargo, no conservo ningún recuerdo sobre si discutimos si el disco debería publicarse como un álbum en solitario de Roger. En cualquier caso, ya era demasiado tarde para llevar a cabo ese plan. La compañía discográfica esperaba un disco de Pink Floyd, y no se hubiera tomado muy bien que le hubieran entregado un álbum en solitario de Roger Waters. Yo me hubiera opuesto a ello, ya que, en mi opinión, hubiera supuesto el fin de la banda, y tengo una desafortunada tendencia a actuar guisado por la creencia de que «si uno no hace nada, quizá desaparezca el problema». Por otro lado, la opción de tener que empezar otra vez a trabajar en un álbum de grupo en algún futuro cercano parecía inconcebible. Por supuesto, deberíamos haber resuelto estos problemas en su momento, pero por alguna razón los eludimos completamente.

Aunque teníamos una extraordinaria habilidad para enfurecernos y hacernos enfadar unos a otros mientras seguíamos con el rostro impasible, nunca conseguimos la habilidad de poder hablar unos con otros sobre asuntos importantes. Después de *The Dark Side Of The Moon* hubo una acusada tendencia a criticar mucho (y a encajar muy mal esas críticas). Roger, a veces, ha tenido fama de disfrutar con los enfrentamientos, pero no creo que ése sea el caso. Creo que, a menudo, Roger no es consciente de lo amenazador que puede llegar a ser; cuando considera que es necesario un enfrentamiento, Roger se propone tan intensamente ganar a toda costa que pone *toda* la carne en el asador (y esa actitud puede asustar bastante). Viéndolo desde un punto de vista positivo, creo que ese rasgo de su carácter es una ventaja enorme cuando juega a golf, tenis o póquer... David, por otro lado, quizá no se muestre inicialmente tan alarmante, pero una vez que ha decidido pasar a la acción es duro de pelar. Cuando su inmovilismo se enfrentó a la imparable fuerza de Roger, los problemas estaban garantizados.

Ocurrió que hubo una fuerte discusión sobre los créditos de producción;

finalmente, el nombre de David desapareció, aunque se aceptó que se le pagaría. Michael Kamen quedó como el coproductor, junto con James Guthrie.

¿Por qué estábamos dispuestos a aceptar lo que parecía una toma de poder por parte de Roger? Aceptamos que había tantas cosas inevitables que, echando la visa atrás, oponerse parecía algo innecesario. Tal cobarde conformidad pudo ser el resultado de cambios graduales en el seno de la estructura de la banda a lo largo de la década anterior. Quizá debido a una falta de confianza en sus propias habilidades como compositor, David debió sentir que si nos enfrentábamos a estos problemas nos arriesgábamos a perder a Roger y por lo tanto seríamos incapaces de continuar. O quizá fuera que tras la desgracia de la marcha de Rick temíamos ser marginados y tener después que negociar individualmente. Me duele admitirlo, pero fueran cuales fueran las razones, la tendencia de acusar a Roger de ser el villano definitivo, aunque resulta tentador, seguramente es algo que está fuera de lugar.

Recuerdo este período como particularmente tenso, luchando por mantener la nave a flote. Mi propia vida privada no era ningún jardín de rosas. Después del año que estuve fuera de Inglaterra, me estaba enfrentando a mis propios dramas. Mi matrimonio con Lindy se estaba viniendo abajo, y yo estaba a punto de sumergirme de lleno en una nueva relación con la que es mi actual esposa, Annette. Dada mi tendencia a evitar el enfrentamiento en los asuntos sentimentales y la vida real, me quedaría corto con sólo decir que no fue una época sencilla. Fue especialmente espantosa para Lindy y mis dos hijas, Chloe y Holly, aunque tengo la sensación desagradable de que, probablemente, yo sentía que era el único que realmente estaba sufriendo.

Cuando se publicó el álbum en marzo de 1983, otra conexión con los Floyd recibió un duro golpe. Debido a que se sobrepasó de largo el presupuesto de la filmación de un vídeo, Storm y Po se habían ido de Hipgnosis (quizá argumentando «diferencias visuales») y, a pesar de la implicación de Gerald Scarfe en *The Wall*, Storm quizá había esperado razonablemente hacerse cargo del diseño de *The Final Cut*. Sin embargo, tanto Gerry como Storm fueron dejados de lado, y Roger prefirió diseñar la portada él mismo. Encargó a Willie Christie las fotografías —creo que fue algo embarazoso para Willie, ya que resulta que era el cuñado de Roger, así como un excelente fotógrafo—, pero la ausencia de Hipgnosis fue otra razón más para tener la impresión de que el subtítulo del disco de «El último...» parecía referirse a Pink Floyd.

No creo que Roger se sienta totalmente contento con *The Final Cut* —me parece que «profundamente imperfecto» fue uno de los comentarios que llegó a hacer—, pero debe haber varias cosas de ese disco con las que se siente satisfecho. El hecho de que esté dedicado a su padre explica claramente lo personal que era el disco para él y, en cierto modo, también ilustra lo marginados que nos sentíamos los demás. Para mí, el disco representa una época de mi vida tan difícil que anula cualquier juicio acertado de los temas. Al igual que todos nuestros álbumes, la versión final del disco

es más un diario de una serie de meses de mi vida que una obra musical que pueda apreciar de manera objetiva.

La música es capaz de hacerte recordar directamente una fase en particular de tu vida, y puedes seguir manteniendo el afecto por canciones horribles durante años y años (tal y como dijo Noel Coward, «resulta extraordinario lo potente que es la música fácil»). Para los músicos profesionales, lo más curioso es que este marco temporal no está sincronizado, ya que, en realidad, un álbum existe de hecho incluso desde un año *antes* de su lanzamiento. Para mí, *The Final Cut* tiene que ver con la segunda mitad de 1982, más que con 1983...

Después de que *The Final Cut* estuviera terminado, no había ningún plan para el futuro. No recuerdo ninguna promoción y no hubo ninguna sugerencia de hacer algunas actuaciones en directo para promocionar el álbum. De todas maneras, hubiera resultado difícil imaginar un espectáculo que pudiera estar a la altura de *The Wall*. Pero había otro factor que influyó en cómo David y yo contemplábamos el futuro. Tanto David como yo considerábamos el hecho de tocar en directo y salir de gira como parte del hecho de estar en una banda. Si formar parte de unos Floyd dirigidos por Roger significaba que no habría conciertos («debido a la falta de disciplina, toda gira ha sido cancelada») y tan sólo irritación en el estudio, entonces, la perspectiva de futuro parecía muy poco atractiva.

Por consiguiente, tanto David como Roger se fueron a trabajar en sendos discos en solitario. El álbum de David, *About Face*, y la gira estaban más centrados en tocar que en el espectáculo. La mayor parte del material que tocó en los conciertos formaba parte de sus discos en solitario, pero la gira y el álbum nos ayudaron de cara al futuro de varias maneras: mostraron a David como un músico consumado, y la estrecha relación que fue capaz de establecer con la prensa y la compañía discográfica nos ayudó sobremanera cuando más lo necesitamos cuatro años después. También podría darse el caso de que llegara a sentir la necesidad de volver a montar grandes espectáculos si queríamos llenar grandes recintos en el futuro.

Justo antes de que su gira recalara en el Hammersmith Odeon, David se puso en contacto conmigo y me sugirió que estaría bien que yo y Rick apareciéramos al final del último concierto en Londres para tocar con él en «Comfortably Numb». Podría ser divertido, así que me presenté por la tarde para el ensayo y la prueba de sonido tocando con la batería de otra persona. Parecía un poco extraño, especialmente debido a que no había tocado ese tema en cuatro años, pero Chris Slade, el batería durante la gira de David, no podía haber estado más amable. Después de años viendo a baterías cediéndome malhumorados su instrumento y diciendo «no uses la caja», me había quedado claro que cuanto más hábil es un batería más relajada es su actitud... La canción sonó de maravilla y nos encantó tocarla. Odio hablar en plan metafísico, pero creo que notamos cierta magia al tocar juntos otra vez, y creo que fue un momento que ayudó a propiciar los acontecimientos posteriores a 1986.

Mientras tanto, Roger revivía el proyecto de *Pros And Cons Of Hitch-hiking* para

el que había hecho algunas maquetas años antes como alternativa a *The Wall*. El álbum se editó poco después de los conciertos de David en Hammersmith y, a continuación, le siguió lo que era la versión de Roger de una gira de Pink Floyd, utilizando nuevas animaciones de Gerry Scarfe, así como elementos de Fisher Park. Fui a ver su concierto en Earls Court, y la experiencia tuvo un efecto sorprendentemente deprimente en mí. La primera mitad consistía en temas de los Floyd y me dio la impresión de ser una especie de Peter Pan (bastante mayorcito) mirando por la ventana del cuarto de los niños —eso fue debido a que otra persona tocaba mis partes de batería—. Visto de manera retrospectiva, es probable que este acontecimiento tuviera tanto que ver con el despertar de mi impulso como cualquier otra cosa. Me di cuenta de que no podía dejarme ir tan fácilmente y observar cómo el tren se iba sin mí.

Rick estaba trabajando con Dave Harris en un proyecto llamado *Zee* (editaron un álbum casi al mismo tiempo que Roger), y yo me involucré en un pequeño documental que combinaba con esmero la música y las carreras de coches. De hecho encajaba perfectamente con una colaboración que había hecho con un amigo mío, Rick Fenn, el teclista de la banda 10cc con quien había montado una pequeña empresa para producir música de cara a la publicidad y al cine.

La idea para *Life Could Be A Dream* implicaba un trato con Rothmans y su escudería de coches Porsche 956 en el Campeonato Mundial de Coches Deportivos. Pilotaría con el equipo en algunas de las carreras de un kilómetro con una cámara a bordo. Como extra, podría conducir en Le Mans con René Metge y Richard Lloyd (por pura coincidencia, en una etapa profesional anterior, Richard había sido productor en la Decca y fue el responsable de grabar la primera canción de Rick junto a Adam, Mike y Tim). Con una banda sonora, pensamos que eso podría tener cierto potencial comercial. Desgraciadamente, tengo que admitir que apenas tenía escrúpulos en llevar todos esos logotipos de empresas de tabaco —y puse mucha atención de cara a torear preguntas difíciles sobre el tema de fumar—. Luego hicimos un álbum, en el que se incluía un single titulado «Lie For A Lie», en el que David participó generosamente con su voz. Incluso con esta ayuda, la canción no pudo acceder a las listas de éxitos para llegar a un gran público, y ya no digamos dejar una impronta.

Había pocas probabilidades de que los Pink Floyd actuaran juntos en esa época, aunque en 1985 existió una vaga posibilidad de que apareciéramos en Live Aid. Finalmente, David fue el único de nosotros que lo hizo, tocando la guitarra con Bryan Ferry, lo que para él tuvo el añadido extra de poder conocer al teclista Jon Carin.

Invertí mi mucho tiempo libre en aprender a volar. Al final, pude superar la fobia que generó el haber tenido tantos vuelos de gran tensión durante las giras. Esto, obviamente, marcó la pauta y, poco después, David también se sacó la licencia de piloto, igual que hizo Steve O'Rourke. Acabamos compartiendo aviones durante varios años, y con bastantes sustos más que cuando hicimos todos esos vuelos

comerciales.

Esta etapa de proyectos en solitario —que podría haber supuesto un respiro muy útil para los cuatro miembros del grupo—, de hecho, sólo sirvió para crear otra causa de insatisfacción. Roger había decidido por esa época que iba a renegociar su trato con Steve de manera individual, y quería que estas negociaciones fueran confidenciales. Steve consideró, más por una cuestión moral y, seguramente, también por razones económicas, que estaba obligado a informarnos al resto del grupo. Esta traición —tal y como lo consideró Roger—, junto con su creencia de que Steve había tendido a representar a David con más ahínco a lo largo de las quisquillosas negociaciones de *The Final Cut*, hicieron que Roger quisiera que Steve dejara de ser su mánager.

Tuvimos una reunión y hablamos; incluso nos citamos en un restaurante japonés en 1984 en una atmósfera relativamente relajada gracias al *sushi* y al *sake*, para discutir todo aquello que *no* íbamos a hacer —y, luego, Steve se reunió con nosotros para saber de qué habíamos hablado—. Roger, sin duda, quizá por nuestra afabilidad y aquiescencia, estaba equivocado al creer que aceptábamos que Pink Floyd se había prácticamente terminado. David y yo, mientras tanto, pensábamos que después de que Roger hubiera acabado *Pros And Cons*, la vida del grupo podría continuar. Después de todo, ya habíamos pasado antes por varios momentos de pausa. Roger considera que esta reunión fue más un acto de hipocresía que de diplomacia —no estoy de acuerdo—. Evidentemente, nuestras aptitudes comunicativas todavía eran problemáticamente inexistentes. Nos fuimos del restaurante con visiones diametralmente opuestas de lo que se había decidido.

once:

Volver a empezar... y a triunfar

En 1986, David y yo decidimos intentar hacer un álbum sin Roger. No hubo ningún momento concreto en que tuviéramos la revelación de tomar la decisión de seguir adelante. David, de hecho, se había decidido pronto, y trabajó en una serie de maquetas. Luego hubo diversas conversaciones a medias en las que Steve O'Rourke quizá decía: «¿Queréis...?»; o quizá David me preguntaba: «Bueno, ¿deberíamos o no deberíamos...?». Finalmente estas conversaciones se fueron sucediendo con más rapidez y, al final, estuvimos de acuerdo: «Hagámoslo». Una vez tomamos la decisión, fue irreversible. Fue un poco como cuando perdimos a Syd en 1968: las opciones alternativas sólo parecen preocupantes en retrospectiva. No sabíamos exactamente cómo teníamos que hacerlo, pero pensamos que era posible. A pesar de mi fama de ser algo así como el «vicario rockero de Bray»^[40], me sentí totalmente comprometido con esa decisión. Todavía estoy ligeramente sorprendido por esta muestra de voluntad. Buena parte de nuestros trabajos previos se habían basado en las composiciones y la dirección de Roger, y aun así tenía una fe enorme en la capacidad de David para despertar sus habilidades con relativa rapidez; también confiaba en su voz y su trabajo con la guitarra, que tanto habían contribuido al sonido de la banda.

No creo que llegáramos a considerar si aquello tendría repercusiones legales, pero sin duda éramos conscientes de ese riesgo. En la época en la que la prensa aún estaba interesada en la disputa con Roger, existía una inquietante posibilidad de facilitarles el trabajo dándoles carnaza al editar un álbum que daba la razón a los malpensados, ya que podíamos parecer unos avaros falsificadores. Otro terror potencial era que nuestro antiguo colega pudiera vencernos con una presencia apabullante en las tiendas de discos (algo que siempre supone una ofensiva muy poderosa) y una triste crítica a nuestras auténticas motivaciones comparadas con el sueño de darle buena música a gente encantadora. El daño que potencialmente podía causarse a nuestros egos era más perjudicial que cualquier desastre financiero.

A lo largo de todo el proceso de grabación, la lucha en curso con Roger no disminuyó, y para algunos fue una especie de entretenimiento en forma de montaña rusa. Las interminables conversaciones telefónicas con los abogados fueron substituidas por largas reuniones, que a menudo tenían lugar en el entorno dickensiano del colegio de abogados. En espera de encontrar una evidencia irrefutable, se discutió durante horas sobre los aspectos más aburridos de nuestra historia, a saber, los pormenores legales de lo que pensamos que debíamos haber acordado verbalmente dieciocho años antes. Tener un litigio es una experiencia notable, ya que tú eliges a tus gladiadores según sus habilidades para el combate y

luego te sientas cómodamente para verles actuar. Seguramente, se trata de la forma de entretenimiento más cara que he conocido, y también la más angustiosa.

Aparte del frente legal, hubo algunas discusiones e intentos de reconciliación. Una noche fui a cenar con Roger, el cual me dijo que se conformaría con poder librarse del contrato que tenía con Steve. Desafortunadamente, Steve era una parte significativa de nuestra empresa, y pensábamos que teníamos un estrecho lazo con él, quizá más de lo necesario. Parte del problema era que no había nada por escrito. Había un acuerdo verbal —tan vinculante como uno escrito, al menos eso nos dijeron los abogados— entre Steve y el grupo, lo que implicaba que cualquier acción de uno de los miembros tenía que ser ratificada por el resto. Las discusiones se enturbiaron por la falta de entendimiento, al menos por mi parte, sobre cuáles eran realmente las implicaciones —en consecuencia, los problemas se quedaron sin aclarar y la confianza quedó maltrecha—. Viéndolo en retrospectiva, debimos resolver los asuntos con Roger entonces.

Sin embargo, pensaba que entendía el dilema de Roger. Por un lado, consideraba que él era Pink Floyd, y que había llevado el peso de la banda sobre sus hombros durante diez años o más como compositor y director de operaciones. Pero, mientras la banda existiera de una u otra manera, eso representaba un auténtico obstáculo para su carrera en solitario, ya que la compañía discográfica siempre estaría esperando un lanzamiento de Pink Floyd. Cualquier disco en solitario suyo sería material de relleno intermedio y, muy probablemente, no tendría el mismo apoyo promocional que el destinado a un álbum del grupo.

Lo que realmente necesitaba Roger era que la banda estuviera disuelta oficialmente para despejar el camino de su propia carrera en solitario, y seguramente suponía que esto es lo que ocurriría si él renunciaba a sus servicios, ya que Rick, técnicamente, ya no era miembro del grupo, yo no había hecho gran cosa aparte de carreras de coches y ser propietario de un taller mecánico e incluso David se había convertido más en un productor y un guitarrista invitado por otros músicos que en un miembro de la banda. Lo que nadie había previsto fue la reacción de David ante lo que, según creo, él consideró como una falta de crédito y reconocimiento a sus aportaciones e ideas. La división del botín —y más especialmente del mérito— a menudo resulta injusta, pero quizá él se llevó la peor parte. Incluso yo, no muy propenso a los enfrentamientos, me sentí apenado al pensar que después de veinte años me estaban diciendo que tranquilamente diese media vuelta y me jubilase.

Aunque en el pasado normalmente me ponía del lado de Roger, quien después de todo era uno de mis viejos amigos, me sentí humillado cuando sugirió que yo no había contribuido en nada y que ahora, sin él, me había quedado sin trabajo. La frase que se me atribuye y que me gusta especialmente es: «A Roger le gustaba decir que nadie es imprescindible y... tenía razón».

En retrospectiva, Roger cometió seguramente un error táctico al acudir a los abogados —y al final tuvimos que acudir todos a los juzgados—. Sin embargo,

debido a que la «paciencia» no es una palabra que aparezca en el diccionario de Roger, su innato deseo de actuar en vez de esperar hizo que se sintiese motivado para calentar el ambiente —aunque para conseguir el resultado opuesto al que se había propuesto—. Para David, en particular, uno de los mayores acicates fue el hecho de que Roger, al enterarse de nuestros planes de hacer un nuevo álbum, le dijo: «Nunca lo conseguirás».

Roger ya había dado a entender que él consideraba que Pink Floyd se habían acabado, y que su pelea con Steve se había intensificado. Todo el mundo estaba enfadado y cada bando se atrincheró en su postura, negándose a ceder. Roger declaró esta falsa guerra al anunciar al mundo que la banda «se había terminado». Esto fue una sorpresa para el resto del grupo. Y supuso otro incentivo para hacer el álbum.

Teníamos suficiente motivación para seguir adelante. Entonces nos centramos en el cómo, el quién y hacia dónde nos dirigiríamos. El cuándo, realmente, no era un problema. No teníamos ninguna obligación con ninguna compañía discográfica, y no nos habíamos comprometido a hacer ninguna gira. Hacer el álbum podía determinar inicialmente el ritmo de trabajo.

El cómo giraba fundamentalmente alrededor de las personas que escogiera David como compañeros de trabajo para componer. Desde el principio, decidimos contar con Bob Ezrin como coproductor. Fue mala suerte que se pensara en Bob Ezrin como uno de los productores del disco de Roger, *Radio KAOS*, que se estaba grabando al mismo tiempo. Bob asegura que había dicho bien claro que no trabajaría en el álbum de Roger debido a una incompatibilidad de agendas.

Bob dejó bien claro que quería evitar largas jornadas lejos de casa; Roger quería avanzar y acabar el disco. El hecho es que Roger se sintió traicionado porque Bob fichara por «la competencia» —según Bob, en ese momento, Roger nos bautizó como «las magdalenas».

Mientras tanto, Pat Leonard, que anteriormente había trabajado con David y que era uno de los productores candidatos para nuestro disco, fue finalmente a trabajar con Roger, quedando complacido por esa oportunidad, así que quizá nuestros honores quedaron empatados. Llamamos a Andy Jackson para que fuera nuestro ingeniero —Andy había trabajado con James Guthrie en la banda sonora de la película *The Wall*—. Conociendo a James, esperábamos que escogiera de manera sabia, y no nos decepcionó.

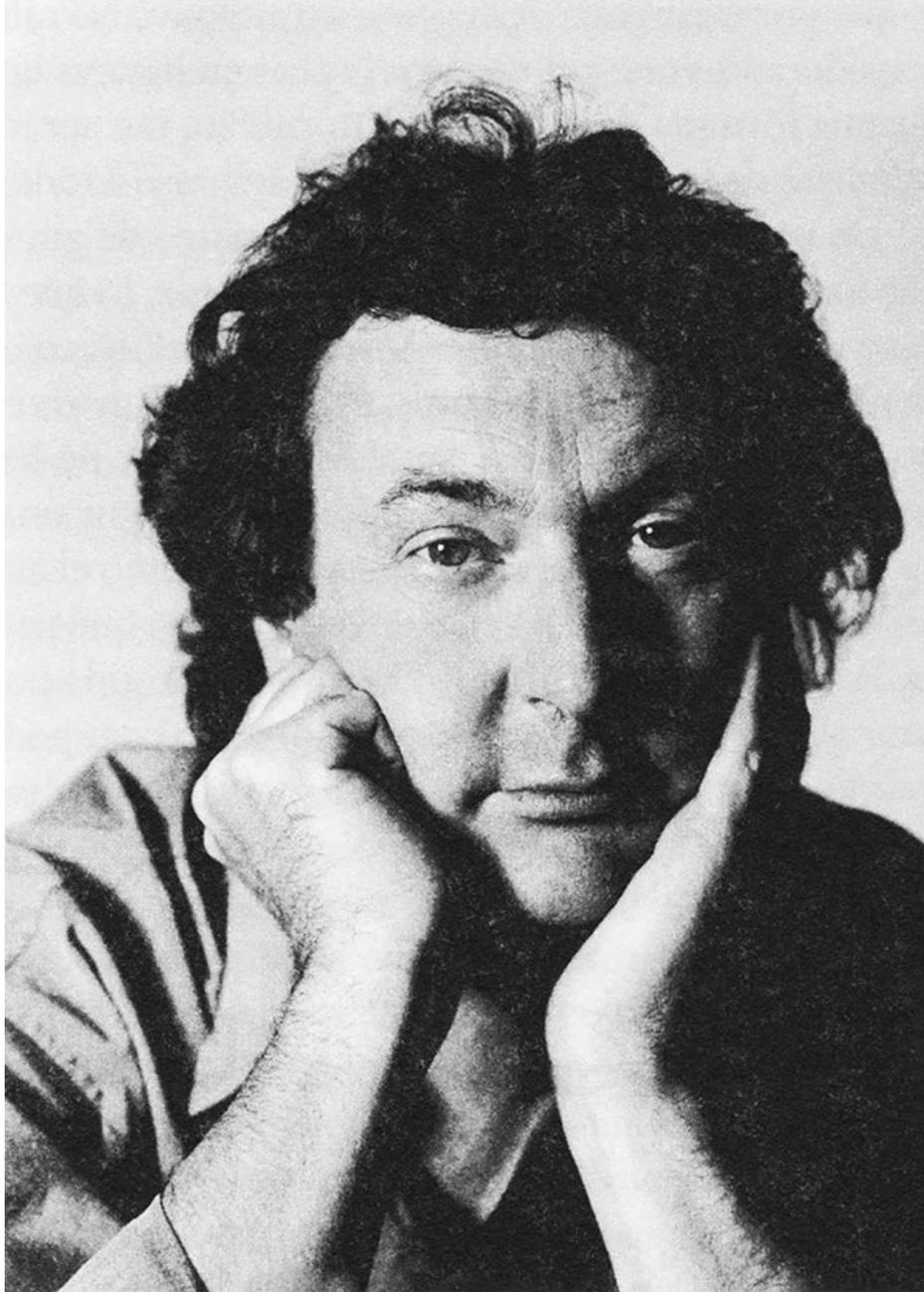
Tras la experiencia de grabar *The Wall* en Francia, Bob demostró estar comprometido con el espíritu del proyecto. Una de sus mayores cualidades es la capacidad de aplicar su variedad de talentos a una situación en concreto. Por entonces, Bob se dio cuenta rápidamente de que en este álbum su función principal era apoyar a David actuando tanto como catalizador y como una especie de entrenador musical: a Bob se le daba especialmente bien exhortar a David a seguir adelante.

En lo que respecta a la composición de las canciones, David decidió experimentar

y trabajar con una serie de colaboradores potenciales para ver los posibles resultados. Durante el proceso pasó algún tiempo con Phil Manzanera, el guitarrista de Roxy Music, Eric Stewart, del grupo 10cc, el poeta de Liverpool Roger McGough y la canadiense Carole Pope. Lo que quedó patente tras estas sesiones de prueba era que lo que David realmente necesitaba era un letrista, y esa persona resultó ser Anthony Moore, que había estado en la banda Slapp Happy y que mucho tiempo atrás estuvo en la lista de Blackhill Enterprises.

El lugar elegido para las primeras sesiones de grabación fue el *Astoria*, el estudio construido en una casa flotante amarrada en el río Támesis, cerca de Hampton Court. Esta curiosa embarcación la había hecho construir en la década de 1910, con un coste de 20.000 libras (que, en esa época, era una suma enorme), un viejo empresario del music hall y de los espectáculos de variedades llamado Fred Karno —el equivalente hoy en día a Harvey Goldsmith—, el cual invitaba a bordo a gente como Charles Chaplin. El *Astoria* mide veintisiete metros de largo y tiene espacio para que pueda tocar una orquesta de setenta miembros en el tejado, si uno lo desea (aunque decidimos no hacerlo). David vivía a irnos tres kilómetros cuando lo compró, casi como un capricho, para hacer de él un estudio casero acuático.

David, con la ayuda y los consejos de Phil Taylor, había construido un estudio pensado para un músico de finales del siglo xx en el comedor reconvertido —un lugar no muy grande, pero con espacio suficiente para una batería, el bajo y los teclados—. La sala de control, construida en la sala de estar principal, tenía ventanas que daban al río a ambos lados y la ventana de la parte posterior daba al jardín de la ribera. La embarcación también tenía espacio suficiente para todo el equipo complementario.



Fotografía de Nick Mason, por David Bailey, para el lanzamiento de *A Momentary Lapse of Reason*.

Empezamos la grabación utilizando una grabadora analógica de 24 pistas, que luego podían volcarse a una grabadora digital Mitsubishi de 32 pistas. Ésta fue nuestra primera incursión en el terreno de las grabaciones digitales. Esta nueva tecnología tenía varias ventajas —incluyendo una mejor calidad de sonido y nada de degradación—, al igual que la embarcación. Phil Taylor recuerda que, durante la grabación de *A Momentary Lapse Of Reason*, David navegó río arriba, se quedó a bordo durante un fin de semana y grabó todas las partes de guitarra, las voces y la batería electrónica de «Sorrow», por lo que, cuando llegamos el lunes, el tema sólo necesitaba un par de retoques.

The Trout, una lancha del Támesis de la década de 1930, estaba amarrada al lado para cualquiera que necesitara irse, o incluso para cualquiera que viviera cerca,

quisiera irse a casa y le hubieran retirado el permiso de conducir. Por entonces nos pareció un gran cambio poder ver el mundo exterior desde el estudio —que por cierto era especialmente atractivo (al cabo de unos años, sin embargo, consideramos que era de rigor grabar en lugares igualmente bonitos)—. Resultó ser una fórmula de éxito, y el entorno era tan agradable que incluso cuando acabábamos de trabajar nadie quería marcharse a toda prisa especialmente.

De vez en cuando, había algo de tráfico de grandes embarcaciones que pasaban a una velocidad mayor de la permitida, lo que nos ponía un poco nerviosos, pero aparte de algún remero ocasional, el único exceso de tráfico era el de los cientos de cisnes del puerto local. Una vez tuvimos la visita de un equipo de periodistas de un noticiario de televisión al que no habíamos invitado; nos dijeron que, debido a que no habían podido conseguir una audiencia con nosotros, habían hecho submarinismo para grabarnos bajo el agua mientras estábamos trabajando, el resultado de lo cual era una escena que parecía salida de la película bélica de submarinos *Above Us The Waves* (dirigida por Ralph Thomas). Debieron estar allí tanto tiempo y pasaron tanto frío para poder captar algún fragmento de sonido acuático saturado que creo que la historia puede archivarse junto a la que sostiene que nosotros sacamos la inspiración de seres alienígenas venidos de visita desde otros planetas...

Una amenaza más seria tuvo lugar cuando el río empezó a crecer tan deprisa que el bote entero empezó a inclinarse debido a que se enganchó con uno de los estribos que lo mantenían en su lugar. La perspectiva de que el *Astoria* desapareciera en las espumosas aguas como el *Titanic* mientras el grupo seguía tocando era demasiado espantosa como para considerarla, aunque creo que Leonardo DiCaprio hubiese captado con éxito mi encanto juvenil de cara a una película épica para televisión que sin duda se podría haber hecho. Tal y como ocurrió, nuestro fiel barquero y cuidador, Langley, estaba a mano para soltar el amarre pertinente. Llenos de gratitud, le invitamos más tarde a ser el protagonista principal (haciendo de remador) en las películas que proyectábamos en la gira. Debido a que Langley vive en la embarcación, y rema cada día, es el equivalente más próximo que he conocido al personaje de Ratty en el filme *Viento en los sauces*, de Terry Jones.

El trabajo diario a bordo mejoró mucho gracias a la nueva tecnología disponible desde *The Wall* y *The Final Cut*. En los años intermedios, el software de ordenadores y el equipo se habían convertido en algo habitual en la sala de control. Al igual que la mayoría de mejoras tecnológicas, la gran ventaja de los ordenadores era que se podían aplazar todo tipo de decisiones mientras se probaba una infinita variedad de opciones de cara a los sonidos y la edición.

Éste fue el disco en el que incorporamos por primera vez una cantidad significativa de *samples*; los *samples* eran fáciles de manipular y las canciones podían ser desarrolladas a partir de los sonidos mismos. Para las partes de batería, el tempo, los rellenos de batería e incluso elementos de cada uno de los compases se podían alterar ahora con una variación deliberada en el tempo para hacerlo un poco más

humano. Obviamente, un ordenador aún no puede lanzar un aparato de televisión por la ventana de un hotel o emborracharse y quedarse enfermo sobre una alfombra, así que durante cierto tiempo aún no existe el peligro de que substituyan a los baterías.

De hecho, en este disco me vi abrumado por los ordenadores. No había tocado en serio durante cuatro años y ni siquiera me gustaba el sonido ni mi propia manera de tocar. Quizá me había quedado desmoralizado por el conflicto con Roger. Ciertamente, acabé esforzándome por tocar algunas partes de manera satisfactoria. Con la presión del tiempo que se nos echaba encima, permití que algunas partes las acabaran tocando algunos de los mejores músicos de sesión de Los Angeles, como Jim Keltner y Carmine Appice —una sensación extraña, un poco como entregarle tu coche a Michael Schumacher—. Esto no sólo era una actitud derrotista, sino que significaba que luego me tenía que aprender esas malditas partes de batería para poder tocarlas en directo (una experiencia para archivar en el apartado de «nunca más en la vida»).

Los artistas invitados participaron del pánico general cuando —con Bob echando de menos su casa y deseando un estudio más grande— decidimos trasladarnos, un tanto en contra de nuestro mejor criterio, a su ciudad natal, Los Angeles. En los estudios A&M, pudimos admirar el talento no sólo de los señores Keltner o Appice, sino también el de Tom Scott al saxo y el trabajo a los teclados de Bill Payne, de Little Feat. Bob Dylan también estaba grabando en A&M, así que toda esa experiencia era como un regreso al mundo real de la música después de los cisnes y los bocadillos de pepino del *Astoria*.

Mientras estuvimos en California, me encontré con un nuevo tipo de persona: el doctor de baterías —no el venerable técnico que se aseguraba de que la batería estuviese montada correctamente, sino un mago que conseguía sonidos desconocidos a partir de las fuentes disponibles. El doctor de la batería llegaba con una furgoneta repleta de equipo, mostrando su desdén hacia mi batería, y entonces procedía a montar una colección de material que sonaba de maravilla: una selección de media docena de cajas, llenas de matices sutiles, y una multitud de platos. Me abrió completamente los ojos, era como tener a Jeeves^[41] permanentemente a mano, y en vez de preparar las corbatas, preparaba platos coordinados.

Rick se unió al proyecto cuando ya estaba bastante avanzado y se le garantizó que estaría al margen de cualquier repercusión económica o legal por parte de Roger. Se trataba fundamentalmente de una cuestión práctica. Había cierta confusión sobre el lugar que ocupaba Rick en el seno de la banda. Cuando David y yo quisimos hablar por primera vez con Rick, descubrimos que, oculta en su acuerdo tras su marcha en 1981, había una cláusula que impedía que pudiera regresar al grupo. Por consiguiente, teníamos que ir con cuidado sobre qué representaba ser un miembro de la banda; así que sólo David y yo aparecimos en la cubierta del álbum.

La mayoría de las canciones de *Momentary Lapse* estaban terminadas antes de que empezáramos las grabaciones y, como resultado, había pocas cosas de relleno.

Cuando fui a Los Angeles para escuchar el trabajo que se estaba llevando a cabo con las mezclas iniciales, me quedé ligeramente perplejo. Parecía que habían metido muchos elementos auditivos. Habíamos grabado mucho material, y la mayor parte de él parecía figurar en la mezcla. Por regla general, siempre habíamos tendido a descartar material en las mezclas. Estuvimos de acuerdo en que no sonaba bien y la versión final tuvo mucho más espacio libre.

Del álbum definitivo me chocan un par de cosas. En retrospectiva, realmente debería haber tenido la suficiente confianza en mí mismo como para tocar todas las partes de batería. Y en esa primera época, después del asunto con Roger, creo que David y yo pensamos que debíamos hacerlo bien, o si no nos matarían. Como consecuencia, se trata de un álbum muy «meticuloso» en el que se tomaron muy pocos riesgos. Todo esto me hace sentir ligeramente ajeno a *Momentary Lapse*, hasta el punto de que no siempre suena como si fuéramos nosotros. Sin embargo, «Leaming To Fly», por alguna razón, sí que suena al grupo —es como un tema «hecho en casa».

Durante unas obligadas tres semanas, estuvimos dudando a la hora de decidir el título del álbum: cada posible opción debía responder a varias preguntas. ¿Nos gustaba?, ¿encajaba con la música?, ¿lo usarían tanto Roger como los críticos en contra nuestra? Finalmente caímos en la cuenta de que no había ninguna palabra o frase de la que nadie hiciera mofa, así que, cuando nos decidimos por *A Momentary Lapse Of Reason*, una frase sacada de una letra escrita por David y Phil Manzanera, volvimos a preocuparnos de otros asuntos.

Para la portada del álbum, recurrimos de nuevo a Storm Thorgerson. En consonancia con el río en el que estuvimos durante buena parte de la grabación y una letra en la que se describía una visión de camas vacías, el concepto evolucionó hasta ser un río de camas, fotografiadas en Saunton Sands, en Devon, donde se rodaron la mayoría de las secuencias de guerra para la película de *The Wall*. Allí tuvimos todo tipo de problemas con mareas rápidas y mal tiempo. Algo positivo fue que, con todos los formatos alternativos que teníamos a nuestra disposición —CD, vinilo, cassette, minidisc, versiones para diferentes países—, podíamos sacarle el mayor partido posible a las buenas ideas de diseño que de otro modo habríamos tenido que descartar, evitando claramente largas discusiones y decisiones difíciles.

Para entonces, empezamos a preparar una gira. Michael Cohl, el promotor canadiense, resultó ser de gran ayuda en una época en la que intentábamos terminar el álbum y lidiar con los aspectos legales. Michael había estado promocionando conciertos desde finales de la década de 1960, concentrándose inicialmente en su Canadá natal y luego ampliando sus operaciones a Norteamérica. Se implicó a fondo con los Rolling Stones, promocionando su gira de *Urban Jungle/Steel Wheels* y, más tarde, las giras de *Voodoo Lounge*, *Bridges to Babylon* y *Forty Licks*.

Michael confiaba en que podría haber una gira, y asumiendo el riesgo de que Roger podía conseguir un mandamiento judicial contra cualquier promotor que

vendiera entradas, empezó a anunciar nuestros conciertos. En una época en la que no sabíamos lo que iba a suceder, un apoyo como éste no tenía precio y le aseguraba a Michael un lugar en nuestro Museo de la Fama particular. Desde el principio se vendieron bien las entradas; así que, de lo único que teníamos que preocuparnos era de si nos iban a demandar, de si el público se indignaría al ver que Roger no aparecía y de cómo financiar el tipo de montaje que queríamos producir para los conciertos...

Desde principios de la década de 1980, el patrocinio se había convertido en un elemento importante a la hora de financiar las giras, pero, aunque era algo atractivo, esta opción no estaba a nuestro alcance. Con toda la serie de elementos desconocidos con que nos enfrentábamos —y atisbando una potencial metedura de pata espectacular—, no nos encontramos con fabricantes de bebidas de cola o de zapatillas de deporte esperando en la puerta. Tampoco podíamos poner todas las entradas a la venta y utilizar ese dinero potencial para la financiación. La única manera viable de hacerlo era que David y yo asumiéramos los costes.

En mi caso, en particular, no disponía de todos los millones requeridos, así que finalmente empeñé mi Ferrari GTO de 1962 en una casa de empeño de alta categoría. Este coche, probablemente, era mi posesión más preciada, así como un viejo amigo de la familia (lo había comprado en 1977), y, una vez más, añadía cierto pedigrí a su distinguida historia en el mundo de la competición. Debido a que el mercado automovilístico había enloquecido recientemente, con este modelo en el puesto más alto de esa locura —según se dice, en esa época se vendió un coche por 14 millones de dólares—, tuve pocos problemas para poder financiar la mitad de los costes de la producción de la gira.

Mientras íbamos buscando el equipo para trabajar en la gira, nos tuvimos que enfrentar a más tensión por la falta de juego limpio y lealtad de algunas personas. Para el diseño del escenario, contactamos inicialmente con Fisher Park, pero rechazaron la oportunidad debido a que ya se habían comprometido con Roger para trabajar en su espectáculo de *Radio KAOS*. Era poco probable que ninguna de las dos partes hubiera aceptado de buen grado compartir su talento. Teniendo en cuenta que también iban a involucrarse en la versión de Roger de *The Wall*, en Berlín, dos años después, probablemente tuvieran razón para quedarse con su equipo.

No tengo ni idea de si ése fue el caso, pero noté que Jonathan Park en particular era leal a Roger más que a nosotros, mientras que Mark Fisher hubiese hecho ambos proyectos de buen grado. Menciono esto porque se convirtió en un problema siete años después cuando, mezquinos como somos, le pedimos a Mark por separado si quería trabajar con nosotros. Quizá nos olvidemos de reconocer el mérito de alguien cuando se lo merece, pero nunca hemos tenido ningún problema en recordar un *desaire*, real o imaginario.

Steve llevó a cabo una búsqueda de diseñadores escénicos y nos trajo a Paul Staples. Tan pronto como hablamos con él y vimos algo de lo que había hecho, pensamos que Paul podía hacer el trabajo. Aportó una buena dosis de ideas frescas a

nuestro escenario: tenía una amplia experiencia en el teatro, así como en innumerables exposiciones y presentaciones. Paul vino con una gran cantidad de ideas —como es habitual, algunas tuvieron que ser descartadas, mientras que otras sobrevivieron. El espectáculo se diseñó inicialmente de cara a recintos cerrados pero aún se requería una estructura en la parte superior para sostener la pantalla. Queríamos un escenario grande y, aunque me temo que nunca lo conseguimos, siempre buscamos un escenario tan despejado como fiera posible.

También necesitábamos la máxima cantidad de oscuridad de cara a las proyecciones, lo que nos llevó a crear lo que era fundamentalmente una enorme caja negra. Tenemos una ventaja muy específica sobre la mayoría de bandas que salen de gira: la total incapacidad por nuestra parte de bailar como Michael Jackson o Chuck Berry; prenderle fuego a nuestro cabello o tocar la guitarra con los dientes significa que el público no necesita constantemente un monitor de vídeo para mostrar lo que estamos haciendo sobre el escenario. A veces, la gente me pregunta por qué no hacemos que toquen directamente los ordenadores. Normalmente, suelo responder: «No, no podemos, se mueven demasiado...».

Las películas son menos manejables que el vídeo en muchos aspectos, pero, en comparación, poseen tal calidad y luminiscencia que aún continúan siendo más apropiadas para las proyecciones en un estadio. El futuro probablemente lo ocupará el láser, con proyecciones de hologramas a todo color en una nube artificial suspendida sobre el auditorio, pero, desde luego, eso no estaba disponible en 1987.

Marc Brickman, a quien Steve había llamado con poca antelación en Los Angeles para trabajar en el espectáculo de *The Wall*, recibió entonces otra llamada de Steve, pidiéndole que cogiera un vuelo desde Los Angeles. Marc recuerda que habló con David, y captó que David estaba «furioso» porque Roger consideraba que tenía derecho a decidir que Pink Floyd se disolviera. Marc fue contratado como diseñador de luces, y empezó a trabajar con Robbie Williams y Paul Staple. Marc y Robbie fueron a Bruselas para encontrarse con Paul, el cual estaba trabajando con una compañía de ballet. Tomaron un café en un bar cercano, y un tranvía pasó rodando a su lado. Marc y Paul se miraron el uno al otro, mientras se encendían las bombillas de su cerebro. En la gira se utilizaron luces móviles sobre raíles, deteniéndose justo encima de la cabeza de Rick mientras tocaba la introducción de «Wish You Were Here». Otro efecto surgió por accidente. Al probar las luces y la pantalla circular, hubo un fallo en el sistema informático. Cuando Marc volvió a reiniciar el sistema, todas las luces dieron una vuelta de campana. Se dio cuenta de que podían «bailar» y esa técnica se convirtió en un elemento básico del espectáculo. Entre otros juguetes nuevos, había paneles con luces en la parte frontal de la base escenario. Podían programarse para girar a diferentes velocidades o lanzar destellos con unos diseños predeterminados.

Uno de los archivadores más gruesos del departamento de la gira era el llamado «los efectos descartados». Se malgasta mucho tiempo en efectos prometedores que

siempre parece que acaben siendo condenadamente peligrosos, tremendamente caros y que sólo funcionan una vez de cada cincuenta intentos. A veces (como en el caso de la pirámide hinchable), a pesar de tener todas estas características, aun así se colaban. Esta vez, a mitad de la gira, decidimos deshacernos de Icarus, una figura suspendida en el aire que saltaba hacia delante y revoloteaba atravesando el escenario durante «Learning To Fly». Nunca acabó de funcionar, ya que más bien parecía un tendedero descomunal.

Hubo una idea —el platillo volante— que parecía perfecta. Era un gran artilugio lleno de helio que podía controlarse a distancia para que planeara por encima del auditorio, emitiendo luces y efectos. No se necesitaban ni cables ni aparejos. El problema era que se trataba de una fantasía. Para suministrar la suficiente potencia se hubiera necesitado una torre de iluminación del mismo tamaño, del mismo coste y casi con la misma seguridad que un *Graf Zeppelin*...

Se construyó una maqueta bastante buena del escenario para mostrar cómo se podían juntar, doblar y guardar todas las piezas. Uno de los aspectos más importantes de estos ensayos era averiguar la manera más eficiente para recoger y encajar todo en los camiones, ya que si dejábamos de utilizar un camión durante un año de gira podría ahorrarnos aproximadamente 100.000 dólares. Todo esto estaba muy bien. Pero también teníamos que formar una banda —y por muchas maquetas que hiciéramos, los músicos tenían que ser, al menos en parte, humanos. Ya habíamos utilizado antes músicos de acompañamiento. Incluso desde *Dark Side*, las coristas habían formado parte del espectáculo. Snowy White había sido el segundo guitarrista en los conciertos de *The Wall* —y durante ese breve período, a principios de 1968, Syd y David fueron ambos los guitarristas del grupo—. También habíamos utilizado un batería adicional en *The Wall*. Obviamente, ahora necesitábamos un bajista. Quizá el cambio más significativo fue la llegada de un segundo teclista. Esto fue una reacción no sólo a las posibilidades que ofrecía la tecnología digital —necesitábamos a alguien familiarizado con los secuenciadores y los *samplers*—, sino que también era algo que nos ayudaba a mostrar la totalidad de los sonidos más complejos que habíamos podido producir en el estudio de la embarcación *Astoria*.



Sesión de grabación a bordo de la casa flotante de David, con Bob Ezrin al bajo.

Nuestro teclista adicional, Jon Carin, había conocido a David en el concierto de Live Aid, en el estadio de Wembley. Jon tocaba con Bryan Ferry y, debido a que David tocaba la guitarra en el mismo grupo, tuvo la oportunidad de constatar el talento de Jon de primera mano. Jon también estaba al día en las técnicas de sampleado, lo que fue especialmente útil cuando descubrimos que necesitábamos recrear los sonidos producidos por teclados caducos de hacía mucho tiempo y que ahora languidecían en el Museo de la Ciencia.

Guy Pratt llegó al *Astoria* para una prueba cuando yo estaba presente, ya que David quería una segunda opinión. Tenía una actitud un tanto irrespetuosa respecto a los «reyes dinosaurios del rock», pero, cuando le pedimos que repasara las partes de bajo, su interpretación nos puso alerta sobre el hecho de que, aparte de ser capaz de tocarlas todas con una mano atada a la espalda —o de hecho con una resaca monumental o, a veces, ambas cosas—, sería un compañero de gira más adecuado que alguien que empezara a sentirse intimidado por nosotros y que luego se volviera amargamente deprimido al conocernos mejor. Por casualidad, el padre de Guy, Mike, que era compositor, había compuesto «Rock With The Caveman», con Lionel Bart y Tommy Steele, lo que suponía una agradable conexión con mi juventud, ya que yo había ido a ver a Tommy en directo a finales de la década de 1950.

A Gary Wallis lo descubrimos tocando percusión con Nick Kershaw en un concierto benéfico en el que David también participaba. Ninguno de nosotros había

visto nada parecido. En vez de estar sentado tocando, Gary tocaba en una especie de jaula repleta de elementos de percusión, y algunas de esas piezas estaban montadas tan arriba que necesitaba dar un salto para golpear el objeto que quisiera. Con su obvia habilidad musical, este talento adicional para el espectáculo parecía un elemento ideal para un escenario que, en principio, parecía estar ocupado sólo por muertos vivientes.

El saxofonista Scott Page también era un espectáculo en el escenario por derecho propio. Nuestro único problema en este caso era contenerle, quizá sujetándolo con una correa. Como había relativamente pocas partes de saxo en el concierto, Scott se convirtió en una figura de *El fantasma de la Ópera*. A la mínima oportunidad, regresaba al escenario con una guitarra colgada al cuello, a la espera de tener un espacio en el que poder volver a tocar, o emulando a Status Quo junto a los solos de guitarra de David. No tenía un micrófono inalámbrico sino que usaba un cable de guitarra, así que los técnicos —seguramente inspirados por la afición al rodeo de nuestro mánager de gira, Morris Lyda— acortaban unos cuantos centímetros del cable cada noche para restringir sus movimientos y sujetarlo. Tuvo suerte de que no lo ataran para inmovilizarle...

Tim Renwick, a la guitarra, tenía las mejores referencias de todos. Originario de Cambridge, había ido a la misma escuela que Roger, Syd, David y Bob Klose, aunque unos cursos por debajo. A sus primeros grupos los produjo David y también había tocado en discos en solitario de Roger. En las ocasiones en que David estaba ausente de los ensayos, Tim ejerció muy bien el papel de director musical.

Las coristas que juntamos para la gira provenían de diversos lugares. Conocimos a Rachel Fury a través de James Guthrie, y Margaret Taylor era una cantante de Los Angeles que había trabajado en las sesiones de grabación del disco. Durga McBroom, que había pertenecido a Blue Pearl, completó el trío inicial; más tarde, su hermana Lorelei reemplazó a Margaret en el último tramo de la gira.

Llegamos a Toronto para los ensayos a principios de agosto de 1987. Esto se debía fundamentalmente a las conexiones canadienses de Michael Cohl; la gira también empezaba allí. David vino algo más tarde, después de que acabaran las mezclas del disco, mientras que los demás nos disponíamos a empezar a trabajar tras metemos, junto a una montaña de equipo nuevo, en una sala de ensayos muy calurosa. Ambos buscábamos tener la sensación de ser una banda homogénea en vez de un grupo dividido en músicos principales y músicos de acompañamiento. La naturaleza de la nueva música, de hecho, iba más en esa línea, y no resultaría fácil tocarla con un grupo de sólo cuatro personas. Después de dos semanas de ensayos, aquello empezó a sonar bastante bien, aunque a costa de muchas noches de insomnio por parte de Jon y Gary, ya que tuvieron problemas con innumerables discos de *samples* («Todo se ha estropeado, tío, un par de días más sin dormir y lo solucionamos»).

Luego, la banda se trasladó al aeropuerto para reunimos con el equipo de

ayudantes, que habían estado trabajando en el montaje. Este lugar escogido resultó ser una idea brillante y nos hizo preferir los campos de aviación como lugares para ensayar: tenían unas instalaciones de ingeniería excelentes, así como una buena infraestructura de transporte del equipo, que indefectiblemente llegaba tarde.

La seguridad era fácil de mantener; perdimos muchas más herramientas y efectos personales en los hoteles elegantes en los que nos hospedamos que en los hangares. Y la inseguridad era fácil de evitar. No teníamos que tocar para la multitud de gente que de alguna manera encontraba una u otra razón para presentarse en cualquier tipo de ensayo. El hecho de que también tuviéramos acceso al simulador de vuelo del Boeing 747, el poder volar alrededor de la torre de la CNN, sentarnos en un USAF F14 que estaba de visita para una exhibición aérea y paseamos en general por el campo de aviación, suponía un placer añadido a esa experiencia. Tanto David como yo volábamos bastante en la época de este disco y, aparte de «Leaming To Fly», el tema de la aviación hizo acto de presencia a lo largo de toda la gira. MTV daba un avión y clases de vuelo como regalo de promoción, mientras que el equipo de la gira lucía chaquetas de aviador en vez de las habituales chaquetas bordadas de satén al estilo béisbol.

Para entonces, el disco estaba a punto para publicarse. David y yo aumentamos nuestro volumen de trabajo pasando buena parte de las mañanas dando una serie interminable de entrevistas telefónicas. Ésta era una alternativa mejor que una gira rápida por América visitando emisoras de radio y cadenas de televisión, y de ninguna manera podíamos hacer nada en Europa, así que decidimos responder las mismas preguntas que nos habían hecho durante unos treinta años —«¿de dónde salió el nombre del grupo?», «¿dónde está Syd?», «¿cómo es que la banda ha durado tanto?»—, además de algunas preguntas nuevas sobre el enfrentamiento con Roger, e intentamos parecer sorprendidos ante tanta novedad.

Mientras tanto, en el aeropuerto, Paul, Robbie y Marc, junto con Morris Lyda, intentaban montar un escenario de un centenar de toneladas de acero y, luego, resolver cómo meterlo todo en un camión. Morris era alguien nuevo para nosotros, aunque ya era una leyenda en los círculos de los conciertos de rock. Había sido jinete de rodeos y luego buscó nuevos desafíos como mánager de giras de rock. Tras haber trabajado en la gira anterior de Genesis, junto con el 50 % del personal de nuestro equipo de ayudantes, tenía la experiencia necesaria. Como es habitual, la primera impresión de un grupo de técnicos profesionales y responsables empezó a desvanecerse cuando un operador de foco recibió una reprimenda por comerse el contenido de los ceniceros en un club debido a una apuesta...

Cuando llegamos al hangar, éramos lo último que el equipo de ayudantes quería ver. No sólo íbamos a estropearles su escenario, tan estupendamente montado, y a exigir cambios, sino que cualquier cosa que quisieran llevar a cabo debía hacerse con 50.000 vatios de potencia que ahogaban cualquier conversación. Finalmente, pudimos llegar a un acuerdo, pero todo parecía ir más lento de lo que necesitábamos.

Temamos un equipo de ayudantes muy amplio comparado con el de cualquier gira que hubiéramos hecho antes. Incluso para *The Wall*, sólo se necesitaron sesenta personas; ahora teníamos a más de cien. No sólo resultaba difícil aprenderse todos sus nombres, sino que un año después aún seguía siendo un problema, especialmente debido a que algunos miembros del equipo sólo acudían a uno de cada tres conciertos.

Entre las dificultades hubo algunos momentos especiales. Marc, a veces, se pasaba toda la noche programando las luces, y mi primera visión de su esfuerzo fue inolvidable, ya que era realmente espectacular. Sobre el escenario no tienes un concepto claro de cómo se ven las cosas desde fuera. Por ejemplo, la pantalla circular con las luces adjuntas parecía —desde el taburete de mi batería— simplemente un almacén de luces más. Pero al ver la parte frontal del escenario pude visualizar el impacto total de su remolino de luces cambiantes.

Aparte del numeroso equipo también habíamos triplicado los teléfonos, los sistemas de radio y los faxes, y habíamos añadido una oficina de dibujo. En la última gira ni siquiera habíamos tenido una oficina de producción. Morris prefería tener sesiones informativas que tenían más relación con el Día D que con un concierto de rock. Tras haber evaluado, asignado y criticado los trabajos, un pequeño sermón sobre las agresiones habría encajado perfectamente. Cuando Morris hablaba de «la marina» no se refería a los delfines, sino a Iwo Jima. Éste era el tipo de carácter que necesitábamos.

Una de las primeras tareas asignadas al llegar la banda fue empaquetar la máquina de remar de David para la gira. David debía pensar que el enfrentamiento con Roger podría resolverse en un ring de boxeo en vez de en los tribunales, y se entrenaba cada día, utilizando este maravilloso aparato que medía tus progresos electrónicamente y que podía comparar tu manera de remar con la de cualquier competidor que se te pudiera ocurrir. El inconveniente era que pesaba 180 kilos y medía tres metros. La caja definitiva utilizada para la gira tenía el aspecto de un ataúd para el Increíble Hulk, y pesaba otro tanto. Nadie lo hubiera permitido a la hora de cargar los camiones. Finalmente se utilizó como forma de penalizar al último camión en acabar de cargar, que era quien tenía que transportarlo. La productividad de carga aumentó en un 30 %.

Mientras tanto, le habíamos pedido a Bob Ezrin que viniera a echarnos una mano. Necesitábamos a alguien que diera un vistazo al espectáculo en su conjunto. Creo que habíamos estado tan ocupados en la música que, aunque teníamos un montaje de luces fabuloso, la banda en el escenario era un caos. Esto es lo que le iba a Bob. Se armó con un megáfono y nos entretenía pavoneándose arriba y abajo frente al escenario soltando consejos a gritos fuertes pero ininteligibles mientras al mismo tiempo ensayaba redobles de batería en el aire con gestos violentos. Más adelante cambiamos este sistema de comunicación por algo con una tecnología más refinada.

También tuvimos que abordar asuntos relativamente simples pero vitales: cómo y

cuándo subíamos al escenario, cómo acabábamos los temas, si queríamos que nos iluminaran entre canción o canción o sencillamente empalmar con la siguiente. Y si algún músico se movía, también teníamos que asegurarnos de que no lo perdíamos para siempre al caerse por una de las trampillas que disimulaban algunas de las torres de iluminación más inusuales.

El ensayo final antes de dirigimos a Ottawa tuvo lugar de noche. Era una noche cálida de verano; mientras tocábamos se abrieron las grandes puertas del hangar y empezaron a circular lentamente jets enormes hacia las pistas. Cuando la música empezó a escaparse hacia el exterior, empezó a venir personal del aeropuerto como público no invitado. Gradualmente, el interior y el exterior del hangar se empezaron a llenar con una maravillosa colección de vehículos de asistencia y emergencia, todos con sus luces giratorias de color ámbar encendidas. Superaba el uso más convencional de los encendedores que el público balancea en los conciertos.

La atmósfera antes del primer concierto en Ottawa era eléctrica —bueno, al menos entre bastidores, ya que el campo que había delante del escenario era bastante húmedo—. El nuevo disco aún no estaba disponible en las tiendas, por lo cual nos dimos cuenta de que estábamos empezando el concierto con una música desconocida para un público probablemente escéptico. Después nos pusimos una medalla por haber sobrevivido, pero todos éramos conscientes de que, aunque la mayor parte de las cuestiones técnicas funcionaban, la actuación no estaba a la altura. Decidimos invertir más tiempo en ensayos y revisar una vez más el repertorio.

Con la agenda que nos habíamos marcado llena de tareas, todo empezó a adaptarse con rapidez y, con los primeros conciertos, pudimos refinar y cambiar el espectáculo, más que aprendérselo. Aún necesitábamos más material, y en unos bises de más que nos pidieron apenas pudimos encontrar más material para ofrecer: al final optamos por «Echoes». Teníamos la canción bastante olvidada y sonó un tanto forzada —de hecho, fue la última vez que tocamos ese tema. Ahora, David opina que una de las razones por las que no pudimos captar la atmósfera de la versión original era que los músicos más jóvenes con los que trabajábamos eran técnicamente tan competentes que no eran capaces de olvidarse de su técnica y limitarse a soltarse un poco, tal y como hacíamos nosotros a principios de los años setenta.

Tras corregir unos cuantos aspectos musicales y técnicos, los conciertos empezaron a cuajar con relativa rapidez, a pesar de algunos fallos ocasionales. En consecuencia, los conciertos uno a uno vistos en retrospectiva tienden a mezclarse en una nebulosa. De hecho, nos sentíamos tan cómodos con los conciertos que desde el principio intentamos filmarlos, pero, desgraciadamente, tras haber filmado en el Omni de Atlanta, vimos que no nos gustaban los resultados. No habíamos invertido lo suficiente y eso se podía apreciar. Así que como castigo, tanto para nosotros como para el resto, lo intentamos de nuevo en Nueva York en agosto del año siguiente. Encargamos veinte cámaras y acabamos teniendo doscientas horas de película. Hay alguien que todavía está encerrado en una sala de edición en alguna parte visionando

los resultados.

Simultáneamente, la gira de *Radio Kaos* de Roger estaba atravesando Norteamérica. Cuidadosamente pudimos evitarnos mutuamente, aunque un par de personas de nuestro equipo fueron a ver su espectáculo. Yo no quería verlo —ojos que no ven, corazón que no siente—, pero, en cualquier caso, corrían rumores de que tampoco se nos iba a permitir entrar, y yo no tenía ninguna intención de ser acompañado fuera de la sala de manera ignominiosa. Finalmente formalizamos un acuerdo con Roger. En la Nochebuena de 1987, durante un descanso de la gira, David y Roger convocaron una reunión en el estudio flotante con Jerome Walton, el contable de David. Los pasteles, las copas y los gorritos de fiesta se dejaron a un lado, mientras Jerome anotaba laboriosamente los detalles de un acuerdo. Fundamentalmente —aunque había detalles bastante más complejos—, el acuerdo liberaba a Roger de su trato con Steve, y David y yo podíamos seguir trabajando bajo el nombre de Pink Floyd. Luego, este documento se entregó a nuestros respectivos y caros abogados para que lo adaptasen a la jerga legal. Pero todos ellos fracasaron en eso; al final, el tribunal aceptó la versión de Jerome como el documento vinculante y puso su sello debidamente.

Tras la primera parte de la gira en Estados Unidos, nos dirigimos a Nueva Zelanda para hacer nuestra primera visita: era como estar en Inglaterra, pero con otro tiempo atmosférico, aunque agradable. Al ver a los músicos locales me di cuenta de lo duro que debe resultar empezar allí: incluso si triunfabas en Nueva Zelanda no lograbas que la discográfica ganara dinero, así que, luego, también tenías que triunfar en Australia —y aun así habría más escalones por subir—. Después de los conciertos en Auckland, regresamos a Australia tras una larga ausencia. La última vez que tocamos allí, en 1971, habíamos llegado en la peor época del año, con un frío intenso. Esta vez nos propusimos hacer bien las cosas —y resultó que hacía un tiempo tranquilo y agradable—. A veces, la banda iba a tocar a un club dejando que los nuevos músicos llevaran la voz cantante. Tocaron varias veces en Australia con el nombre de The Fisherman's (la abreviación de Fisherman's Friend). Creo que ensayaron más para sacar las versiones de «Unchain My Heart» y «I Shot The Sheriff» que para nuestro propio repertorio... Después de Australia, Japón resultó ser un poco más difícil. No había conciertos al aire libre y, como viajábamos de un gran auditorio a otro, tuvimos poco tiempo para hacer turismo por el país. Incluso las cámaras parecían más caras esta vez. De regreso a Estados Unidos, Nettie y yo nos detuvimos en Hawai para pasar un par de semanas muy agradables, aunque con el estallido repentino de alguna lluvia torrencial era como volver a las típicas vacaciones en la costa inglesa.

A nivel profesional, esa gira fue la que más disfruté de las que había hecho, especialmente a nivel personal. Nettie me acompañó todo el tiempo, desde los ensayos en Toronto en adelante, y había contribuido enormemente a disfrutar de toda esa aventura. Había sido actriz en diversas giras teatrales, pero la magnitud de esta

aventura, la cantidad de gente y la montaña de logística y material implicados eran algo totalmente nuevo para ella. Lo que sin duda aprecié era que salir de gira sin una pareja era motivo más que probable de tensión en la mayoría de las parejas —una vez calculé que el 90 % del personal de esta gira en concreto había dejado tras de sí una estela de matrimonios y parejas rotos—. Parecía ser el caso que, o bien te llevabas a tu mujer contigo, o bien invitabas a tu abogado especialista en divorcios para que te acompañara.

La segunda parte de la gira por Estados Unidos reforzó la ley de que todos los efectos especiales tienen la capacidad potencial de producir un desastre: durante un concierto en Foxboro (Massachusetts), el cerdo volador se enganchó en alguna parte y un público más que entusiasta, o directamente fanático, lo hizo pedazos.

Cuando llegamos a Europa, la banda realmente había desarrollado una cierta química: era un grupo de músicos que trabajaba duro y que, de manera regular —Jon Carin en particular—, escuchaba las cintas grabadas durante el concierto de la noche anterior para intentar mejorar cualquier imperfección. Su profesionalidad era impecable: incluso aunque Guy Pratt fuese el último en salir del bar la noche —o mañana— antes, su manera de tocar en el escenario era imaculada, un homenaje a su constitución de hierro o al hecho de que nuestra música era demasiado sencilla.

Habíamos desarrollado una manera cómoda de vivir y trabajar juntos durante la gira al no dividimos en camarillas y disfrutando de un nivel de diversión aceptable. En alguna ocasión hicimos una fiesta después del concierto en la que la idea era presentarse vestido de la manera más horrorosa posible. Las tiendas locales con ropa de segunda mano agotaron sus reservas de chándales; el nylon era la moda del momento. Según Phil Taylor —que había salido de gira con nosotros desde mediados de la década de 1970—, se lo había pasado muy bien en la gira, de la que destacó su buen ambiente, y tuvo una sensación de alivio al volver a la carretera.

Si alguien tenía la salud resentida al día siguiente, podía preguntar por Scott Page, que se había convertido en el vendedor extraoficial de la gira de infusiones de hierbas. Era casi tan bueno en esto como tocando el saxo, y pronto pudo verse a varios miembros de la banda con horribles botellas de plástico con un líquido de color orina que insistían en beber a todas horas. Afortunadamente, al igual que la mayoría de las modas pasajeras en las giras —cámaras japonesas, chaquetas de ante de vaquero y *tequila sunrises*—, duró poco, y sólo espero que Scott todavía tenga su ático lleno de gran cantidad de esas horribles hierbas.



Con mi hija Chloe antes del concierto en Versalles, junio de 1988.

En Europa, los conciertos fueron más variados; son los que han permanecido en mi memoria durante más tiempo, fundamentalmente debido a los recintos que elegimos. A veces, podíamos añadir un nivel extra de variedad: en Rotterdam programamos un espectáculo aéreo antes del concierto, acompañado por «Echoes» a través del sistema de amplificación, con dos planeadores a motor, que pilotaban amigos nuestros que David y yo habíamos conocido cuando aprendimos a volar. Sus elegantes movimientos de ballet aéreo, que dibujaban estelas de humo, parecían una buena idea de cara a otros conciertos, pero las complicaciones para obtener permisos para volar en un espacio aéreo restringido nos lo impidieron.

El concierto en Versalles fue, probablemente, el mejor. Este tipo de acontecimientos era el resultado de los esfuerzos de Steve en misión de reconocimiento de posibles ubicaciones y de la propuesta directa de gente interesada. En esa época, el ministro de cultura de François Mitterrand era el dinámico Jack Lang. Estaba a favor del proyecto de Versalles —que ayudó en el politiquero para convencer a los escépticos—, y ayudó a que aquello pareciera una reunión natural de gente con talento.

El marco era incomparable, y a la mayoría de los franceses les gustó vernos allí. Por supuesto, hubo largos discursos por parte de los dignatarios locales, uno de los cuales parece que ofrecía su apoyo sólo si su nombre aparecía encima del nombre del grupo en una placa oficial. Me llamaron con poco tiempo de antelación para ofrecer un breve discurso —tras haber soltado apresuradamente unos cuantos clichés, mis

palabras farfulladas seguramente no molestaron a los historiadores de la *entente cordiale*—. Tuvimos buen tiempo, y se notaba que era una ocasión especial. Éste es realmente el objetivo de intentar tocar en sitios únicos. Un estadio es mucho más práctico para cualquier concierto grande, pero resulta más difícil crear ese tipo de atmósfera. Siempre que sea posible merece la pena hacer el esfuerzo de utilizar escenarios con una carga histórica.

Como gesto de buena voluntad hacia nuestros fans italianos, aceptamos una invitación para actuar en el Gran Canal de Venecia. Sin embargo, se supo que no todas las autoridades de la ciudad estaban de acuerdo con esa invitación. Había dos facciones opuestas, una estaba encantada, la otra estaba convencida de que conseguiríamos lo que no han logrado hacer en mil años las aguas de la laguna, y que hundiríamos la ciudad en una sola tarde. Dimos una conferencia de prensa para convencer al Ayuntamiento, al Gobierno del país y a los conservacionistas italianos de que no nos proponíamos saquear la ciudad, ni siquiera emprender ningún tipo de pillaje de poca monta. Sin embargo, no conseguimos convencer a todo el mundo.

Como Venecia tiene un acceso limitado, el plan fue restringir el número de turistas ese día. Estábamos fuera de la ciudad, en la laguna, pensando que la vida ya era lo bastante dura como para, encima, abrimos paso a empujones entre los fans y las autoridades de la ciudad. Resultó que el alcalde conspiró con la policía para permitir el paso a todo el mundo, convenció a las tiendas para que cerraran y retiró todo aseo o contenedor de basura previamente instalado. No resulta imposible que se retirara el apoyo cuando no se hicieron los pagos necesarios a todo el mundo.

Un representante del sindicato de gondoleros vino y aseguró que todos sus colegas harían sonar sus silbatos a lo largo del concierto si no les pagábamos 10.000 dólares (ya tenían clientes que pagaban el doble por cada góndola). A eso se le llama tirarse un farol: aún no he escuchado ningún silbato que suene más fuerte que el ruido que podemos llegar a hacer. Nuestro escenario, montado sobre una barcaza fue declarado embarcación marítima y por lo tanto susceptible de un impuesto adicional si intentábamos subir con ella por el Gran Canal, además de que la policía bloqueaba cualquier otra ruta de salida. Afortunadamente, pudimos hacernos a la mar y escapar en la más pura tradición del almirante Horacio Nelson.

Estas distracciones no hicieron mella en el éxito del espectáculo, que funcionó especialmente bien como programa de televisión especial en directo. Michael Kamen, que debía tocar con nosotros, fue la única cara de angustia que vi. Había aparecido antes en algún concierto como invitado ocasional, pero, en aquella ocasión, queríamos que se implicara como parte del grupo, sobre todo porque iba a ser televisado. Desgraciadamente, Michael se quedó atrapado entre el público y, frustrado por no hallar un transporte acuático en el momento crítico, sólo pudo acercarse hasta la mesa de mezclas, es decir, que llegó demasiado tarde para poder participar y tuvo que ver el concierto desde la orilla, a unos doscientos metros (como una especie de mujer de teniente francés barbuda)^[42].

Un momento estelar fue cuando una barcaza real llegó llena de los dignatarios que nos habían causado tantos problemas. Llena de luces, y mientras les servían una comida de siete platos, se detuvo delante del escenario, amarrando delante del público y bloqueando su visión. El público enloqueció. Una lluvia de botellas y basura fue a parar a la barcaza. Los camareros valientemente defendieron a sus señores, protegiéndolos como si fueran centuriones con sus bandejas de plata. Pronto la barcaza siguió su curso de nuevo, esta vez intentando amarrar junto a nuestra plataforma. Una simple mirada a nuestro equipo de ayudantes, que hacían que los piratas de Barbanegra parecieran la familia Partridge, les bastó para largarse, y nunca más volvimos a verlos.

Si tocar en Venecia fue problemático, la serie de conciertos de unas semanas antes, cuando tocamos en Moscú, supusieron un desafío logístico aún mayor. La escasez de divisas suponía que era prácticamente imposible para un promotor ruso pagar los costes de la gira, pero se llegó a un acuerdo en el que fundamentalmente se cubrían todos los aspectos prácticos del concierto. Primero, ellos eran responsables de llevar nuestro equipo de Atenas a Moscú y, después, de llevarlo a Helsinki. Para llevar a cabo esto, trajeron el avión militar Antonov, el avión de carga más grande del mundo. Tenía un aspecto fantástico, y transportó todo el equipo sin problemas. Nos hospedábamos en el enorme hotel de la plaza Roja, que aún tenía personal de vigilancia de la KGB en cada planta, además de servicio de samovar para proporcionar té caliente. Con la rigidez de la seguridad y las dimensiones del lugar, necesitamos tres días para encontrar un lugar donde pudiéramos tomar una copa por la noche y desayunar por la mañana.

También llevamos nuestro propio abastecimiento de comida, que era la manera más efectiva de abrimos puertas. Invitar a comer a un funcionario nos aseguraba todo tipo de ventajas. A través de nuestro asesor fiscal, Nigel Eastway, el cual resulta que también es miembro del consejo de administración de la Fundación para la Investigación de la Aviación Rusa, pudimos visitar el Monino, el museo de las fuerzas aéreas rasas —el más grande y, en esa época, el menos visitado de todos los museos aéreos de Europa—. Allí vimos algunos de los inventos aeronáuticos de Igor Sikorsky, algunos bombarderos monoplanos (de una época en la que la RAF aún seguía utilizando biplanos anticuados) y una versión políticamente correcta de la historia de la aviación, además de partes del avión espía U2 de Gary Powers, que fue derribado en la década de 1960, y los bombarderos que rodearon la plaza Roja durante los desfiles del Primero de Mayo para convencer a los observadores norteamericanos del poder de las fuerzas aéreas rusas. Nos sentimos especialmente honrados al descubrir que el agregado aéreo de la embajada británica había sido incapaz de conseguir la misma invitación.

La embajada británica nos ofreció una buena comida y acabamos con cientos de muñecas rusas y una colección de sombreros de piel. Sólo desearía no haber preguntado de qué piel era; se supo que algunas de esas pieles eran de crías de foca.

También hicimos una visita a la universidad para hablar de política, del arte y de la vida, pero degeneró en otra sesión de preguntas típicas del estilo: «¿De dónde salió el nombre del grupo?, etc.». Nos fuimos tras apropiarnos de unas limusinas en sustitución de las que habíamos utilizado para llegar hasta allí, ya que alguien más importante nos las había arrebatado. El equipo fue conducido sin parar hasta Helsinki con una escolta policial —por lo que dicen, un trayecto infernal (Phil Taylor recuerda la experiencia de la llegada a Helsinki como pasar «del blanco y negro al technicolor»).

Después de que terminase la gira, se mezcló un álbum en directo —*Delicate Sound Of Thunder*—, en Abbey Road, usando el Estudio 3, que había sido completamente reconstruido desde la última sesión que tuvimos allí. Lo que fue especialmente gratificante era que se necesitaron hacer muy pocos arreglos en la música. Sin duda, grabar los conciertos hacia el final de la gira había sido una gran idea.

Mientras tanto, Roger decidió volver a poner en escena *The Wall* en Berlín. Nos enteramos de que se había empeñado en invitar a todas nuestras ex esposas. Seguramente, mi invitación debió perderse en Correos... La confusión sobre quién tocaba en Berlín aún continúa, y el porqué de esto, no tengo ni idea. Era totalmente un espectáculo de Roger, pero la gente siempre me lo agradece y me cuenta lo fantástico que fue. Aún no he decidido si es mejor sonreír modestamente y fingir que estuvimos allí, o empezar a dar explicaciones detalladas con una sonrisa poco convincente y una mirada ausente para evitar generar confusión.

Justo un año después del último concierto de la gira (en Marsella), participamos en el concierto al aire libre de Knebworth, en junio de 1990, un festival benéfico para la Nordoff-Robbins Music Therapy. Durante ese año hicimos tan pocas cosas, después de los excesos de los anteriores tres, que casi era imposible prepararlo todo para un único concierto. Ensayamos muy poco pensando que al ser la misma banda con la que habíamos hecho más de doscientos conciertos, los músicos seguramente se acordarían de todas las partes. Estuvimos ensayando un par de días en los estudios Bray, e hicimos venir a Jon Carin y Marc Brickman de América para el concierto. Sin embargo, en vez de contar con Scott Page, que creo que no estaba disponible, le pedimos a Candy Dulfer —la saxofonista holandesa que recientemente había tenido éxito en el Reino Unido con «Lily Was Here», junto a Dave Stewart— que tocara con nosotros: pensamos que sería un agradable toque europeo. Igual que ocurría con Scott, el único inconveniente de los saxofonistas es que en realidad sólo tienen un papel secundario; dadas las habilidades de Candy, realmente disponía de muy poco tiempo o espacio en el concierto para mostrar ni siquiera una pizca de su talento.

Como coristas tuvimos a Vicki Brown y a su hermana Sam, que continuaba con la dinastía de los Brown cuando se convirtió en el pilar principal de la siguiente gira. Clare Torry, la cantante original de «Great Gig», también fue una de las coristas.

Después de dos años de gira solos, fue un placer ver tocar a otra gente y tener la

oportunidad de merodear por los bastidores de Knebworth en el más puro estilo de los dioses del rock. Era como una especie de tarde en el geriátrico del monte del Olimpo, pero en términos musicales. Además de Mark Knopfler y Eric Clapton, tocaron Elton John y Genesis. El cartel se completaba con Status Quo, Cliff Richard y Paul McCartney; Rick nos presentó a su nueva novia, Millie. Todos llegamos allí con unos helicópteros Huey gigantes, como en una escena de *Apocalypse Now*, desparramando una ingente cantidad de familiares y técnicos.

Conseguimos ser el último grupo en salir a tocar en compensación por ser los primeros en comprometernos con el concierto. Pero ser la cabeza de cartel no mereció la pena. Era una tarde típicamente inglesa, pasando con rapidez de un tiempo soleado a la lluvia, pero, previsiblemente, conforme se iba acercando nuestra aparición, el tiempo cambió a peor y la lluvia y el frío se cernieron sobre nosotros.

Ser los últimos en tocar era algo que nos iba de maravilla, ya que en verano preferíamos la oscuridad, pero mientras pasaba el tiempo, con McCartney empezando a tocar otra canción más, el viejo sentimiento de amor y paz pareció empezar a esfumarse. Al mismo tiempo, llovía a cántaros; finalmente salimos a tocar para un público que parecía disfrutar con el concierto, lo que fue una suerte, ya que no podía irse debido a que todo el tráfico estaba atascado en el barro.

doce:

La moraleja de la historia

En lo que respecta a Pink Floyd, la década de 1990 casi no existió. Al principio de la década hubo un incidente que fue extremadamente doloroso —y potencialmente mortal— y que casi puso punto final a cualquier plan que hubiéramos tenido de cara al futuro. Me refiero al resultado de la decisión de Steve, David y de mí mismo de tomar parte en la carrera PanAmericana, que era una réplica de una maravillosa carrera de coches deportivos en la década de los años cincuenta que atravesaba México. La versión moderna, resucitada en 1988, era menos agotadora que la tremenda carrera original, de 3.485 kilómetros, pero aun así consistía en una ruta de 2.880 kilómetros desde el sur de México hasta la frontera con Texas, con tramos de competición intercalados con otros más regulares. Sabiamente, Rick había evitado la excitación de las carreras de coches y prefirió seguir navegando en el mar Egeo.

Steve y yo habíamos participado en ese acontecimiento un par de años antes. Sin embargo, en esa ocasión, cuando Steve llegó a México a la hora prevista, balanceando su casco protector de manera informal, aún no había llegado el coche que había previsto pilotar, por lo que estuvo algunos días siguiendo de cerca de los participantes, esperando poder hacer un magnífico avance desde los últimos puestos de la parrilla de salida cuando finalmente apareciera el coche. Por lo que recuerdo, el coche llegó, pero se averió irremediablemente al cabo de unos pocos kilómetros.

Esta vez, quizá decidido a asegurarse de que, pasara lo que pasara, obtendría un resultado positivo, Steve pudo vender los derechos de una película que haríamos nosotros mismos. El plan era que la película financiaría anticipadamente la mayor parte de los costes, si no todos. Pensamos que aquí teníamos una oportunidad de pasarlo muy bien —y de conseguir que nos ayudaran a pagarlo. También me gustaba la ligera conexión con la carrera de mi padre. En 1953, había participado en otra carrera de maratón, la Mille Miglia, a través de Italia, con una cámara en el coche, y pensé que estaba siguiendo una tradición.

Nos pusimos en camino con dos réplicas del Jaguar tipo C, casi idénticos a los coches que ganaron la carrera de las 24 horas de Le Mans en 1953. También nos llevamos dos equipos de filmación y un par de vehículos de apoyo con los mecánicos de confianza que habían reconstruido los coches. Yo iba en uno de los coches con una amiga, Valentine Lindsay. El otro lo pilotaban Steve y David. Después de un par de días, la carrera se convirtió en algo excitante, aparte de las inevitables molestias estomacales de los competidores europeos, que trataban de adaptarse a la dieta mexicana. Afortunadamente, me habían enseñado cómo tratar estos síntomas mediante la acupuntura. Fue absolutamente efectiva: un simple vistazo a mi caja con

agujas y la gente parecía sentirse mucho mejor al instante.

Al tercer día de la carrera, Val y yo llegamos a uno de los puestos de control y nos dijeron que había habido un accidente. No se podía hacer nada, excepto continuar e intentar averiguar los detalles más adelante. Cuando llegamos a la meta por la tarde, pudimos descubrir finalmente que, de hecho, en el accidente estaba implicado el otro coche de nuestro equipo, que se había salido del límite a 130 km/h en un acantilado. David —que era quien conducía— estaba gravemente conmocionado, pero, excepto algunos cortes y moratones, no estaba herido. Steve, que iba de copiloto, había sufrido fracturas múltiples en una pierna y tuvo que guardar cama en un hospital: una manera en cierto modo brutal de tratar al propio mánager. Al día siguiente, al ver el estado en el que quedó el coche, me di cuenta de lo tremendamente afortunados que habían sido ambos al salir relativamente ilesos.

Aunque Val y yo conseguimos llegar en sexto lugar, perdimos la mitad de las filmaciones, por lo que nos vimos obligados a rodar de nuevo algunas escenas, viéndonos obligados a hacer unas trampas y unos trucos tales que los grandes magnates de Hollywood sin duda se habrían sentido entusiasmados. Por ejemplo, filmamos en un restaurante mexicano en Notting Hill, colocando las cámaras con esmero para evitar que pasaran los autobuses de dos pisos del número 98, y escondimos cualquier atisbo de la pierna que Steve aún tenía enyesada. También nos permitimos el lujo de volver a filmar las discusiones previas a la carrera con la ventaja de saber completamente lo que ocurrió.

Después de ese acontecimiento, tuvimos un ligero remordimiento de conciencia por todo el episodio, especialmente David (aunque no estoy seguro de si con respecto a la música o a su manera de conducir). Pero, como experiencia visual, le faltaba algo. Para estar a la altura de ese acontecimiento deberíamos haber dispuesto de un presupuesto de Hollywood, de innumerables helicópteros y de Steve McQueen. Para disfrutar plenamente de la versión de bajo presupuesto que hicimos, realmente tenías que ser un auténtico aficionado a los coches deportivos de los años cincuenta, los paisajes mejicanos o los cactus.

Sin embargo, algo bueno salió de todo aquello, ya que la música para el proyecto nos sugirió una manera distinta de grabar el siguiente álbum: no hubo ningún trabajo previo antes de entrar en el estudio. De un modo parecido, cuando creamos *Obscured By Clouds*, toda la obra se elaboró durante las sesiones que tuvieron lugar en el gran estudio Olympic, en Barnes, durante un par de semanas, en noviembre de 1991. En gran medida, también pudimos trabajar juntos en el estudio. Después de años haciendo grabaciones cada uno por separado, esta vez lo pasamos muy bien. Tuvimos a Gary Wallis, Jon Carin y Guy Pratt, de la gira de 1987-1988, y, casualmente, también Tim Renwick, que estaba en la sala de al lado grabando en un disco de Bryan Ferry, estuvo disponible como invitado.

Empezamos con un par de temas de blues, además de otras piezas simplemente improvisadas que normalmente provenían de ideas de David probando cosas con la

guitarra —y luego los demás nos añadíamos en el estudio—. Si veíamos que aquello sonaba prometedor, entonces lo desarrollábamos para que luego encajara con las diversas secuencias de la película. Todos creímos que habíamos logrado evitar convertimos en una banda de mariachis de Hammersmith, a pesar de la tentación que suponían todas aquellas escenas de cactus. Ya habíamos experimentado de manera un tanto curiosa con la música étnica en nuestro primer álbum, así como con una parte de guitarra en la banda sonora de *More*, y creo que sospechábamos que este tipo de colorido musical (así como los graciosos sombreros, ya fueran sombreros de tipo marroquí o mexicanos) no era nuestro *forte*, y ni siquiera nuestro *pianissimo*.

Justo un año después, adoptamos el mismo *modus operandi* cuando empezamos a trabajar en el siguiente álbum de los Floyd, en enero de 1993. Una vez más, el proceso de grabación resultó ser extremadamente positivo: esta vez existía un intento inconscientemente consciente de funcionar como un grupo. Reservábamos una semana en nuestras agendas y nos íbamos a Britannia Row —que ahora tenía un aspecto muy distinto del búnker tan angustioso de los tiempos de *Animals*. Todas las salas habían sido remodeladas para dejar pasar la luz del día y, por supuesto, ahora había zonas ampliadas para el descanso y el ocio a fin de engatusar a los clientes y que así hicieran más uso del caro tiempo de estudio.

Aparte de reservar tiempo en Britannia Row, hicimos algunos preparativos de cara a un futuro lanzamiento. Nadie se había presentado en las sesiones con una frase en plan «aquí tengo un fragmento musical que ya traigo preparado». Y esta vez no había músicos contratados; simplemente, David, Rick y yo, con el ingeniero de la sala de control, con dos pistas grabando —y tanto tiempo como necesitáramos—. Aunque la amarga experiencia nos había enseñado a estar preparados para la decepción, y aunque no teníamos ninguna presión para sacar nada en concreto de esas sesiones, el simple hecho de reservar el estudio era una indicación de nuestro compromiso.

En el caso de que no surgiera nada de ese ejercicio, nos comprometimos o bien a buscar ayuda externa o bien a esperar a que alguno de nosotros viniera con canciones propias, algo que, en nuestro caso, había tendido históricamente a ser un proceso lento. También pasamos cierto tiempo asegurándonos unos a otros que juntos éramos capaces de crear algo especial. Así que, si fracasábamos en producir algo, nuestros egos se verían profundamente heridos, igual que todo lo demás, y lo más probable es que acabáramos abandonando el proyecto. Mientras el mundo aguantaba la respiración, enviamos a alguien a que nos trajera más bocadillos.

Sin embargo, después del primer día nos dimos cuenta de que seríamos capaces de producir algún buen material y, tras un par de sesiones más, llamamos a Guy Pratt para que tocara el bajo. Esto, inmediatamente, le añadió más fuerza a lo que estábamos tocando, pero, además, descubrimos que se daba un fenómeno interesante, y era que la manera de tocar de Guy tendía a cambiar la atmósfera de la música que habíamos creado nosotros solos.

El azar fue igualmente importante. En un momento dado, David, frustrado por ser incapaz de hacer que Rick sacara una idea determinada, le grabó mientras jugueteaba con el teclado, sin ser consciente de que la cinta seguía en marcha. De esta sesión improvisada salvamos otros tres posibles temas, incluyendo una parte de piano que nunca podríamos recrear tan bien en ninguna de las otras sesiones de grabación, así que finalmente acabamos utilizando la versión original de Britannia Row, tal y como también habíamos hecho con la nota del Asdic en «Echoes».

Sin embargo, las improvisaciones que nos estaban saliendo no estaban encaminadas a ser piezas atmosféricas, como las desperdiciadas «Nadas 1-24» que intentamos trabajar antes de *Meddle*. En cambio, pensábamos hacer una criba de los resultados conseguidos en las dos pistas a fin de obtener fragmentos de ideas musicales —las bases de «Cluster One» y «Marooned» surgieron de ahí y acabaron figurando en la versión final del álbum—. Pero lo verdaderamente significativo era que cada improvisación representaba un aliciente para el proceso creativo. Ése era —y siempre lo habíamos sabido— nuestro obstáculo más problemático. Y al permitirnos el hecho de tocar lo primero que se nos ocurría, sin ningún tipo de tabú o restricción, tuve la impresión de que estábamos aumentando un campo de visión que se había vuelto cada vez más estrecho a lo largo de las dos últimas décadas.

Después de dos semanas habíamos grabado en cinta una extraordinaria colección de *riffs*, esquemas y bocetos musicales, algunos bastante similares, otros casi identificables como antiguas canciones nuestras, y otros claramente reinversiones subliminales de canciones bien conocidas. Estos últimos —que identificábamos como «Neil Young», o quien fuera que parecía ser el creador original— podían convertirse fácilmente en algo controvertido. Pero aun descartándolos, nos quedaban unas cuarenta ideas disponibles. Dado que en el pasado algunos de nuestros discos se habían gestado en un doloroso mes de trabajo para dar lugar a una única nota utilizable, ahora teníamos una buena fuente de temas potenciales. Según nuestro ritmo habitual de trabajo, eso era suficiente material como para seguir grabando hasta bien entrado el siglo XXI. Finalmente, acabamos con tanto material sobrante que pensamos en editarlo como un segundo álbum, incluyendo una serie de canciones que apodamos con el nombre de «El gran porro», el tipo de música ambiental que nos sorprendió al ver que la adoptaban bandas como The Orb, aunque —a diferencia de Steve Hillage, de Gong— nunca recibimos ninguna invitación por parte de esta nueva generación para tocar juntos en un escenario.

Las canciones definitivas se crearon con David al mando, pero con aportaciones de Rick. Mi impresión es que David, finalmente, controló la capacidad de componer música siempre que lo necesitaba. Quizá pudo quitarse de encima parte de la responsabilidad de escribir las letras gracias a la ayuda de Polly Samson, su nueva novia, que más tarde sería su mujer. Puede que la gira y el disco previos resultaran decisivos, pero el caso es que nos sentimos menos presionados, y tanto David como Rick parecían componer con más facilidad. El liderazgo del proceso aún recaía en

David, pero con Bob Ezrin a bordo una vez más, y con la amabilidad de Andy Jackson como ingeniero de sonido, se montó un equipo familiar, en vez de un equipo que aún estaba por formarse.

A lo largo de toda esta fase preparatoria, la atmósfera fue agradable y tranquila. Y, por encima de todo, estábamos libres de cualquier litigio, ya que la relación con Roger a través de los abogados había terminado. Me fue muy bien pasar tanto tiempo con los demás haciendo música, y con un objetivo bien definido. Nunca he sido el más diligente de los baterías en lo que a practicar la técnica se refiere, así que el simple acto de tocar juntos de manera regular me ayudó a volver a estar en relativa forma. Desde Knebworth, en 1990, mi única actuación en directo propiamente dicha había sido en el Chelsea Arts Ball, en octubre de 1992, en el Royal Albert Hall. El Chelsea Arts Club se había regenerado —y como parte de este resurgimiento organizaron un baile de etiqueta que fue uno de los eventos más importantes que habían hecho jamás—. Participaba Tom Jones, y —debido a que Gary, Tim y Guy trabajaron con Tom Jones— nosotros accedimos a participar tocando tres temas. De manera inevitable acabaron apareciendo Jon Carin y Tim. Ensayamos un día más o menos, y tocamos un repertorio relativamente discreto sin prácticamente ningún efecto escénico ni películas o fuegos artificiales.

Después de dejar Britannia Row volvimos a reunirnos en el estudio flotante de David para desarrollar una serie de temas. Desde febrero hasta mayo de 1993 trabajamos en unas veinticinco ideas diferentes, intentando tocar juntos en el estudio tanto tiempo como fuera posible. Grabar en el estudio flotante era mucho más agradable que en un búnker. Para entonces David había añadido un invernadero con una cocina, un comedor y una sala de estar. La atmósfera del río y las ventajas de trabajar de día obraron maravillas de nuevo, al igual que tener una separación definida entre el lugar de trabajo en el estudio flotante y tierra firme, en la que podíamos descansar y hablar del progreso de la grabación.

El álbum posee una atmósfera mucho más casera, como la de una banda que toca junta en un único espacio. Creo que Rick en particular se sintió esta vez mucho más integrado en el proceso, comparado con *Momentary Lapse*. Resultaba agradable tenerlo otra vez con nosotros.

Las canciones habían pasado por un proceso de selección considerable. Teníamos mucho material y no padecíamos ningún tipo de ansiedad; al contrario, pudimos concentrarnos sencillamente en el desarrollo de las ideas. En las reuniones del grupo empezamos a seleccionar entre las canciones posibles hasta elegir las más adecuadas. Establecimos un sistema extremadamente democrático en el que David, Rick y yo puntuábamos cada uno las canciones del uno al diez, sin importar quién era el autor original del tema. Esto debería haberse desarrollado sin problemas, si Rick no hubiera malinterpretado los principios democráticos esenciales del sistema de votaciones. Sencillamente, Rick le daba a todas sus ideas diez puntos, y a todas las demás ninguno. Esto significaba que todos los temas de Rick ya tenían de entrada una

ventaja de diez puntos, y nos llevó un tiempo a David y a mí entender por qué este nuevo álbum se estaba convirtiendo rápidamente en una obra maestra de Rick Wright en solitario. Se revisó el sistema de votaciones y propusimos varios sistemas de colegios electorales y votos de preferencia en segundo lugar que hubiesen honrado cualquier batalla por la alcaldía.

El mismo problema volvió a presentarse una década más tarde cuando estábamos seleccionando temas para ser incluidos en *Echoes*, el álbum recopilatorio que necesitaba la aprobación de David, Rick, Roger y yo mismo. Aparte de todos los ejecutivos de discográficas, ingenieros, productores y mánagers metiendo baza, en esa ocasión teníamos que enfrentarnos al hecho de que Roger, al igual que había hecho antes Rick, sólo votaba sus propios temas. Dios bendiga a la democracia.

Antes de las vacaciones nos llevamos los ocho o nueve temas favoritos a los estudios Olympic, en Barnes, contratando a los demás músicos —aparte de las coristas— de la última gira (Gary, Guy, Tim y Jon), y lo grabamos todo en una semana. Esto nos dio un impulso, sabiendo que podíamos pasar más tiempo desarrollando las canciones, ya que los elementos esenciales de cada canción ya estaban asentados.

De hecho, contando con esta red de seguridad, finalmente afrontamos la grabación después del verano de una manera muy diferente a la de nuestros discos anteriores. Grabamos todas las bases completas en el *Astoria* sin nadie más aparte de nosotros tres —Rick, David y yo—, y perfilamos los temas durante un par de semanas en septiembre. Gracias a los avances tecnológicos desde *Momentary Lapse*, podíamos masterizar los temas en el estudio flotante al final de este período de grabación de seis meses —aunque hubo el típico momento de pánico al final de todo, y tuvimos que utilizar otros estudios para algunas grabaciones añadidas debido a la creciente presión—. Algunas tradiciones están tan enraizadas que cuesta deshacerse de ellas totalmente.

Una vez más, estuvo muy bien poder contar con Bob Ezrin, ayudándome con las partes de batería y en el proceso francamente aburrido de grabar y modificar los sonidos de batería. Cuando empezó a surgir la forma definitiva de las canciones, llamamos a Michael Kamen: se ofreció a hacer los arreglos de cuerda que necesitábamos si a cambio podíamos prestarle un equipo de sonido y algunos focos para una ópera de niños que estaba montando en Notting Hill. Parecía la ganga de nuestra vida —un compositor ganador de un Oscar a cambio de un par de altavoces y algunos focos—. De lo que no nos dimos cuenta era que la extravagancia musical que Michael estaba planeando habría hecho que el espectáculo *Starlight Express* pareciera un montaje discreto.

A esas alturas del proceso de grabación, todo lo que necesitábamos era alguna fecha límite, en general, un anatema para todos los miembros de Pink Floyd. Aprendimos una saludable lección con el álbum anterior, y es que, por culpa de una pérdida de tiempo por nuestra parte y una vacilación por parte de la compañía

discográfica, el álbum salió al mercado a la vez que *Bad*, de Michael Jackson, y *Tunnel Of Love*, de Bruce Springsteen. Como es lógico, en esa competición en particular, nuestra posición en el podio de las listas de éxitos fue claramente la medalla de bronce.

Esta vez, la fecha límite la marcó nuestro compromiso a hacer una gira importante, que debía empezar en abril de 1994, pensando que con un plazo de entrega más largo podíamos planear con tiempo la ruta más eficiente para tocar en los grandes estadios de Estados Unidos. Pero, como ninguno de nosotros éramos ávidos fans del fútbol, nos olvidamos de un factor bastante importante: la gira coincidía con la Copa Mundial de 1994 en Estados Unidos, lo que implicaba que no sólo algunos estadios no estarían disponibles en algunas fechas clave, sino que esos campos tampoco podían utilizarse con semanas de antelación debido a que tenían que proteger su precioso césped y conservar su prístino estado. En vez de la lógica y elegante ruta de la gira que habíamos imaginado, al final todo parecía haber sido diseñado por alguien con los ojos vendados lanzando dardos a un mapa de Estados Unidos —o, peor aún, por el viejo equipo de la agencia de Bryan Morrison...

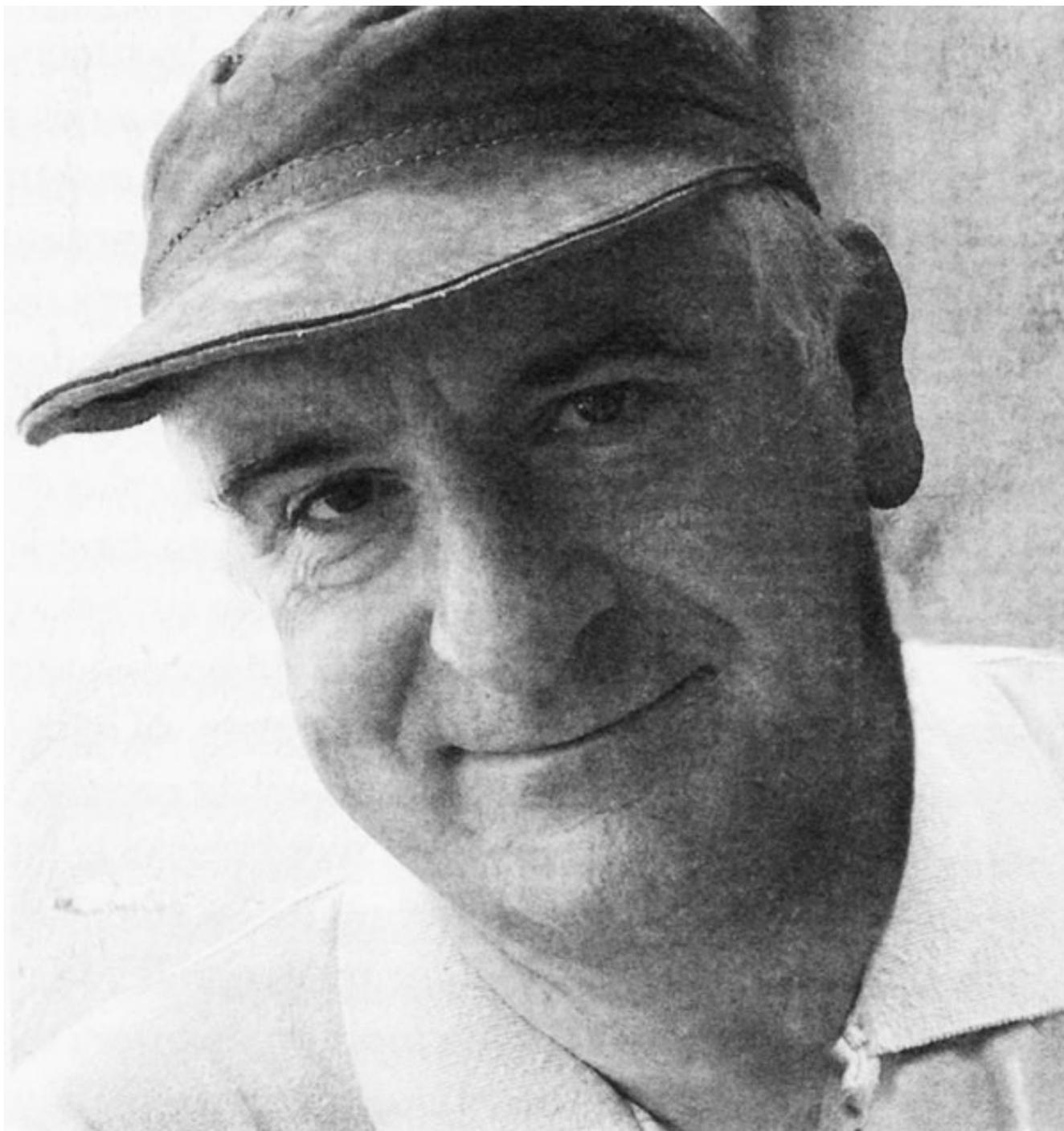
En las últimas etapas del álbum nos enfrentamos al trauma de escoger el título y el diseño de la portada. Una vez más, la elección del título resultó ser un suspense hasta el último momento. En enero de 1994 aún no habíamos llegado a ningún acuerdo, y cada día teníamos discusiones frenéticas, mientras se aproximaba la fecha límite de entrega, aunque al final se tuvo que cambiar. David estaba a favor de *Pow Wow*, y a mí me gustaba *Down To Earth*. Todo el mundo tenía un título favorito, pero ninguno tenía mayoría de votos (incluso a pesar de haber incorporado nuestra amplia gama de sistemas de votación tan sofisticados).

Al final, la ayuda nos vino de parte de Douglas Adams. Además de ser el autor de *Guía del autostopista galáctico*, Douglas era un genio de los ordenadores Apple Mac, un entusiasta de la guitarra y —afortunadamente para nosotros— un fan de Pink Floyd. Era capaz de aportar un maravilloso sentido del humor en los momentos más desesperados. Llegó a participar en muchas de las discusiones sobre el título del álbum. Para nosotros fue muy reconfortante hablar de nuestros problemas con un compañero que era un enfermo de las fechas de entrega drásticas —alguien le oyó decir a Douglas una vez que le encantaba el silbido de las fechas de entrega al pasarle por los oídos como balas.

Una noche, durante la cena, acordamos con Douglas que si daba con algún nombre para el álbum que nos gustara, haríamos una donación para la obra de caridad que él eligiera. Meditó un tiempo y sugirió *The División Bell*. Lo que nos irritó de verdad era que se trataba de una frase que ya estaba en las letras del disco: realmente deberíamos haberlas leído con más atención.

Armados por fin con un título definitivo, Storm Thorgerson se presentó con una gran variedad de ideas sobre el diseño; al final acordamos el concepto de un par de cabezas que al juntarse formaban una sola en una especie de ilusión visual. Storm es

famoso por insistir en hacer las cosas de la manera más auténtica posible, en vez de utilizar trucos, por lo que las cabezas (que finalmente se construyeron, después de varios intentos, tanto en piedra como en metal) se instalaron en un campo apropiado en algún lugar cerca de Ely.



Douglas Adams aportó un maravilloso sentido del humor durante los momentos más desesperados, y propuso el título *The Division Bell* para el disco.

Un frío día de febrero, visité el emplazamiento para la sesión fotográfica: era un lugar impresionante, con las cabezas instaladas en la zona pantanosa. Uno de los mayores problemas fue intentar mantenerlas ocultas para la prensa, a la que le

hubiera encantado adelantarse al lanzamiento del álbum. Se hizo una incursión en tiendas de excedentes del Ejército y se necesitó una gran cantidad de redes de camuflaje para cubrir las cabezas en un intento bastante molesto de ocultarlas. Sospecho que el hecho de que la prensa no consiguiera su exclusiva fue debido o bien al hecho de que habíamos sobrestimado el interés por nuestro álbum o a que el frío viento de la costa este proveniente de Siberia suponía una alternativa muy poco atractiva al bienestar del bar Groucho Club en el Soho. Storm, que estaba en la sesión de fotos cerca de la catedral de Ely, recuerda que, por culpa del barro el camión de plataforma de carga baja que transportaba las cabezas, no podía llegar al centro del campo que habíamos escogido, por lo que un grupo algo disgustado de ayudantes del fotógrafo cargaron con los pesados objetos a través del barro y los instalaron. Se disgustaron aún más cuando Storm les informó que no era el campo correcto.

Mientras tanto, habíamos estado desarrollando el espectáculo escénico. En 1973 habíamos hecho un concierto en el Hollywood Bowl, y había una foto colgada en la oficina de Steve O'Rourke para recordarle constantemente el buen aspecto que puede llegar a tener un escenario. Teníamos en mente intentar recuperar algunos de los elementos de ese concierto en particular y desarrollarlos de cara a los estadios en los que iríamos a tocar. También queríamos añadir cierta flexibilidad al repertorio. En la gira anterior, todo estaba atado casi al segundo. Esta vez queríamos tener la opción de cambiar el orden de las canciones y cambiar algunas.

Una vez más, nos resistimos al uso de grandes pantallas de vídeo que mostraran la actuación en directo. Nunca hemos mostrado planos cortos de la banda de esa manera y, seguramente, nunca lo haremos. Pero sí queríamos filmaciones de fondo para algunas de las nuevas canciones y, tras tomar la decisión de tocar parte de *The Dark Side Of The Moon*, consideramos que ya era hora de recuperar algunos de los clips de *Dark Side*. Aunque algunos habían aguantado bien el paso del tiempo y acabamos por incluirlos de nuevo para la suite de *Dark Side*, buena parte de las filmaciones estaban muy anticuadas. En particular, los políticos de dos décadas atrás que aparecían en «Brain Damage» estaban tan pasados de moda que la mitad del público era demasiado joven para saber de quiénes se trataba. Y el resto, seguramente, se había olvidado de ellos.

Convocamos una serie de reuniones de producción con el que seguramente era el mejor equipo que habíamos tenido hasta la fecha. Marc Brickman (ya descansado de la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de 1992 en Barcelona y tras romper de una vez por todas con Barbra Streisand) volvió como diseñador de luces, cargado con un montón de nueva tecnología. Formó equipo con Mark Fisher, diseñador escénico, y Robbie Williams, director de producción. Storm se agregó al equipo, ya que era el responsable de todas las proyecciones necesarias —unas seis diferentes, con una duración aproximada de cuarenta minutos—. Digo que se agregó debido a la encantadora incapacidad de Storm de ocupar un cargo que no sea el de dictador.

En los diseños iniciales figuraba un hemisferio asentado sobre el suelo, que luego

se iba abriendo hasta mostrar el escenario. Para eso se tenía que hacer una zanja, ya que pronto se hizo patente que dicha estructura, aunque inmensamente elegante, implicaba que no podía haber público en toda la zona delantera del escenario. La versión final se concibió a través de complicadas maquetas, pero incluso éstas no mostraban algunos de los problemas con que nos encontramos a tamaño real.

Cuando el escenario estuvo completamente construido descubrimos que, debido a todos los múltiples niveles, concavidades y nichos que habíamos construido, no todos los músicos podían verse unos a otros, por lo que o bien necesitaban indicaciones visuales mediante pantallas de vídeo o bien habían de tener cierta percepción extrasensorial para estar en contacto. También el aspecto de la seguridad y la salud era una pesadilla, con un sinfín de trampillas. Ya pensaba que resultaba difícil guiarse en el escenario de la gira anterior, pero este nuevo escenario era absolutamente laberíntico, como si fuera una especie de submarino, ya que era muy fácil acabar metido por error en algún callejón sin salida iluminado debajo del escenario —o tener un grave accidente al caerte por un agujero desconocido.

Tras luchar a brazo partido por el escenario propuesto, teníamos que dedicar nuestra atención a los instrumentos, intentando evitar que nuestras agradables y lisas superficies se convirtieran en algo parecido a un depósito de chatarra. Pasamos muchas horas en Drum Workshops, la fábrica de mi técnico de batería, Clive Brooks, diseñando plataformas para una batería que encajara en este escenario. Gary Wallis y yo acabamos con unas treinta baterías, veinte piezas de percusión electrónica, cuarenta platos y una innumerable serie de trastos atornillados a la estructura de la batería, una instalación que nos hubiese hecho optar al premio Turner de artes visuales.

Esperábamos poder utilizar pequeños auriculares para evitar los antiestéticos monitores que abarrotan las partes frontales de los escenarios. Desgraciadamente, al final, no fue posible, y nos vimos obligados a volver a los monitores tradicionales (ésta fue, seguramente, una de las últimas giras en las que se utilizaron grandes monitores, ya que ahora ya se han perfeccionado los auriculares internos). Sin embargo, pude utilizar un pequeño transmisor con auriculares, por lo que mi monitor tenía un nivel de volumen no superior al de un modesto *walkman*, y una mezcla consistente fundamentalmente en bajo, percusión y guitarra solista, algo no muy recomendable para la escucha en general.

Mientras tanto, enviamos a Marc Brickman para que encontrara los últimos y mejores avances en efectos e iluminación. Por ejemplo, los rayos láser en esta gira eran mucho más potentes que cualquier cosa que hubiéramos podido utilizar antes, y podíamos procesar la luz para que produjera colores alternativos, en vez del clásico color verde. Una de las expediciones de Marc fue a la Hughes Corporation. Al ser uno de los fabricantes de armas más grandes de América, y tras el cese de la confrontación con la Unión Soviética, estaban ansiosos por encontrar nuevos usos para toda la tecnología militar que ahora tenían paralizada. En principio, utilizar el

armamento para fines pacíficos suena fantástico, pero no es tan fácil como parece. Desgraciadamente, a pesar de los acuerdos disponibles y maravillosamente económicos, no supimos qué aplicación darle a un misil Sidewinder —o al menos durante el espectáculo...

Nuestra búsqueda de innovaciones técnicas también se vio frustrada cuando descubrimos que no podíamos utilizar un proyector especialmente potente —una posibilidad que exploramos como alternativa al vídeo—, ya que una vez se encendía el motor de un proyector, como una turbina, no podía detenerse, ya que de otra manera acabaría por explotar. La perspectiva de transportar por todo el mundo un proyector que funcionara de manera permanente a 400.000 revoluciones por minuto intimidaba incluso a los profesionales más robustos del equipo. Desde luego, ningún miembro de la banda estaba preparado para viajar en el mismo avión con ese artilugio.

Cuando revisamos nuestro catálogo anterior y decidimos recuperar algo del material antiguo, restablecimos nuestra relación con Peter Wynne Willson. Tras su implicación con nosotros en 1967 y 1968, Peter había estado trabajando de diversas maneras con un grupo de teatro hippie yendo de gira en autocar, encargándose de la iluminación para otras bandas, trabajando como carpintero de obra, fabricando muebles para el coreógrafo de Pan's People, Flick Colby, produciendo prismas para la revolución de la música disco, y desarrollando un aparato llamado PanCam, que llevaba un espejo controlado que se movía delante de un foco.

Peter se reunió con Marc Brickman, quien, según palabras propias, se lo pasó en grande trabajando con algunas diapositivas líquidas y recreando los Daleks. Los avances técnicos, de hecho, dificultaron la recreación de la versión original. El nivel de calor generado por seis kilovatios de luz significaba que, en vez de los colores originales pigmentados, tenían que ser diacrónicos. Y mientras que en los años sesenta se podía utilizar el calor del proyector para realizar parte del trabajo, además de secadores tanto para calentar como para enfriar las diapositivas, en las nuevas versiones se tuvo que instalar todo un sistema Aircon para influir en la compuerta. Sin embargo, los nuevos Daleks, más grandes que nunca, eran mucho mejores en una cosa: gracias a los elementos de seguridad inimaginables en los años sesenta, afortunadamente resultaban mucho menos peligrosos que las versiones que una vez amenazaron con decapitarnos como si de guerreros samurais dementes se tratara.

Respecto a la iluminación, todo iba según lo previsto. Sin embargo, en la esquina azul, donde teníamos las cintas de los nuevos clips, se acumulaban pilas de *storyboards*, ya que Storm intentaba conseguir desesperadamente alguna reacción mientras el tiempo se escabullía implacablemente. Uno de nuestros problemas era decidir qué filmaciones íbamos a proyectar en el espectáculo. No tenía mucho sentido hacer una película por valor de medio millón de dólares si luego decidíamos que, de todas maneras, no nos gustaba la canción. Finalmente, acabamos con cinco fragmentos de película diferentes en fase de producción —seguramente, si no

hubiésemos estado acabando el disco y ensayando al mismo tiempo, habríamos disfrutado haciendo experimentos en este estudio que era como una miniatura de Hollywood.

Los ensayos musicales para la gira tuvieron lugar en los estudios Black Island, en la zona de West London, los cuales se retrasaron un poco debido a que el guitarra solista y cantante principal no se presentó, ya que estaba retenido una vez más en el estudio flotante trabajando en las mezclas finales. Tim Renwick, ejerció de nuevo de director musical. Afortunadamente, debido a que todos habíamos tocado los temas en el disco, ya estábamos familiarizados con la nueva música, que además no era para nada tan complicada como la del disco anterior.

Luego, nos trasladamos a Palm Springs, pero en vez de poder trabajar nuestros derechos de tenis, nos metimos de lleno en los ensayos de producción —en la base de las Fuerzas Aéreas de Norton, cerca de San Bernardino—. Todo esto también tuvo su componente dramático. En un momento dado, un mecánico visiblemente nervioso que había estado trabajando a seis metros en lo más alto del arco, bajó y sugirió que se despejara la zona. Toda la estructura se estaba doblando, y la idea de un centenar de toneladas de estructura de acero desplomándose, además de tener que suspender los conciertos durante al menos tres meses, hizo que el robusto personal de la gira se detuviera a pensar durante un momento. Afortunadamente, era un fallo que podía arreglarse, pero demostró una vez más que la miriada de cálculos informáticos y proyecciones no siempre tienen su equivalencia en el montaje final.

La cantidad de trabajo que se generó y se llevó a cabo era enorme. Teníamos las películas en fase de producción, el escenario y los efectos construyéndose y el equipo montándose; los nuevos elementos del escenario y el espectáculo requieren una gran cantidad de trabajo y diversas modificaciones para que funcionen como es debido. Como es habitual, tuvimos que construir un 30 % más de aparatos de lo previsto, ya que descartamos aquellos que no tenían calidad suficiente o eran demasiado caros o peligrosos.

Un clásico ejemplo de esta gira fue una grúa mecánica de cinco toneladas especialmente molesta, con una columna de luces adjunta, que se movía en unos raíles por encima de nosotros. Cuando finalmente se salió de los raíles (por suerte, sin hacer daño a nadie), Mark Fisher, Robbie Williams, el cual había sido el responsable del transporte de este armatoste, e incluso la banda que pagó por él pero que tocaba debajo, quedaron todos encantados de verlo desaparecer para siempre.

EN VENTA

Una grúa de cinco toneladas. Viene con los raíles y todos los accesorios de iluminación. Ideal para una empresa de construcción o una banda de rock de edad avanzada. 100\$. A recoger en la base de las Fuerzas Aéreas de Norton, San Bernardino...

Como es habitual, siempre había el típico día difícil en que la banda llegaba para

desbaratar todo lo que el equipo de ayudantes había estado haciendo durante las dos semanas anteriores. Llegados a este punto, el equipo también tenía que pasar por la parte más pesada de todo: mirar la mejor manera de cargar los camiones tras desmontar el escenario y luego tener que construirlo de nuevo. Esto no es un ejercicio tan mecánico o militar como parece. Existe un orden extremadamente estricto para cargar los camiones, según lo que puede desmontarse primero y lo que se necesita cargar antes. Y debido a que, aparte de tener un espacio limitado detrás del escenario, también hay un horario estricto para aparcar los camiones en el orden adecuado, entra en juego un factor simple y económico: el ahorro de un camión en un período de nueve meses nos ayudaba a financiar doce equipos de ayudantes, un coche nuevo o, simplemente, la factura de un abogado para un par de días, o de horas.

Nos las arreglamos para superar la mayor parte de los problemas iniciales. Como las proyecciones de Storm se habían preparado para aparecer necesariamente junto a las canciones, descubrimos que había problemas de sincronización durante las versiones en directo. Sin embargo, para entonces ya sabíamos algunos trucos del oficio —que la película debía ser lo suficientemente abstracta en la parte intermedia para darnos cierta libertad de acción, y que Jim Dodge, nuestro proyccionista de las giras anteriores, se había convertido en un maestro en la capacidad de ajustar la velocidad de su proyector para asegurar que los principios y especialmente los finales estuvieran sincronizados.

El repertorio era una mezcla de temas viejos y nuevos, incluyendo «Astronomy Domine», el cual no habíamos tocado en al menos veinte años, o quizá más, y que nos trajo recuerdos de Syd sobre el escenario con esa ropa de grandes mangas; también estaba «High Hopes», una nueva canción añadida que interpretábamos con una campana que, desgraciadamente, tocaba un artilugio mecánico en vez de algún caballero musculoso de la Rank Organisation^[43].

El espectáculo empezaba a tomar forma. Por fin adquirimos en esta gira la capacidad de aprender de la experiencia. Mientras que los conciertos iniciales de la gira de 1987 habían sido inmensamente excitantes, pero flojos en cuanto a la interpretación en común se refiere, a pesar de la destreza individual de los músicos, ahora teníamos una buena idea de cómo presentar el espectáculo. Todo lo que teníamos que hacer era pagar por él.

Aún tengo opiniones ambivalentes acerca del patrocinio de las giras. Llevar de gira un gran espectáculo se ha convertido en una operación enormemente cara, y el patrocinio puede ser un ingrediente muy útil. Pero siempre he tenido una ligera sospecha (y creo que también David, e incluso más enraizada que yo), una sospecha que se refiere a que existe el peligro de que el patrocinio pueda adulterar la fuerza creativa. El argumento de que el precio de las entradas sería más elevado si no hubiera patrocinio puede rebatirse con la idea de que el grupo podría aceptar ganar menos dinero y conseguir el mismo resultado. No hay duda de que las negociaciones sobre el tamaño y la colocación de la publicidad y los logotipos pueden llegar a ser

bastante tensas.

Dicho esto, me gustó tener a Volkswagen como auténtica marca patrocinadora de la gira. El primer tema en la agenda en nuestra nueva relación con la empresa era el coche de Pink Floyd. Volkswagen tenía cierta experiencia en trabajar con grupos de música: el año anterior habían patrocinado una gira de Genesis. Y habían aprendido de un par de errores cometidos. Nos dijeron que había salido una versión del coche con un color que simbolizaba el orgullo gay, algo que la industria de ventas de coches, notoriamente machista, no había sido capaz de apreciar.

Cuando empezaron las discusiones, llegamos al acuerdo de que no queríamos un vehículo de tres puertas, agresivo y ultra rápido. En vez de eso se decidió fabricar una versión del modelo Golf que pudiera promocionarse como el coche más seguro y ecológico del mercado (uno podría pensar que un coche ecológico es una contradicción, igual que un cocodrilo vegetariano, pero las cosas no son siempre blancas o negras...).

Contamos con la ayuda de un amigo, Peter Stevens. Peter es un diseñador de coches muy respetado, y también es profesor, a tiempo parcial, en el Royal College of Art. Nos habíamos ido encontrando varias veces a lo largo de los años, y Peter había diseñado los gráficos para los coches que piloté en Le Mans con la escudería de Richard Lloyd Racing. También había estado trabajando con Gordon Murray, uno de los diseñadores de coches de carreras más importantes (y aficionado a la guitarra de toda la vida) de la escudería McLaren de Fórmula 1. La experiencia de Peter en el diseño automovilístico de todo tipo significaba que al menos podíamos mantener nuestras sugerencias dentro de los límites de lo posible en vez de sugerir cambios para los que se necesitarían siete años. El mejor momento fue cuando visitamos la enorme fábrica de Volkswagen. Los representantes de Volkswagen, seguramente, esperaban que la reunión fuera algo rutinario, pero sus ingenieros de altos vuelos se llevaron una sorpresa cuando se dieron cuenta de que nos presentamos con la compañía de *herr* Professor Stevens, su antiguo tutor, para evaluar su trabajo.

Peter también encontró la experiencia pedagógica. Se había fijado en que Steve O'Rourke había llevado un pesado abrigo consigo durante toda la visita. Justo cuando empezó la reunión, Steve se lo puso. Peter pensó que era algo curioso, así que le preguntó por qué se lo ponía. Steve le explicó que se trataba de su abrigo de «cabrón miserable». El mayor volumen que le proporcionaba, además del hecho de que se pasaría toda la reunión de pie y no sentado, resultó ser una valiosa herramienta de negociación. Aunque Peter nunca se compró un abrigo, sí que invirtió en un par de botas de «cabrón miserable», que aún sigue utilizando en alguna que otra reunión polémica. Asegura que son inmensamente efectivas.

Después de tantos años haciendo las cosas a nuestra manera, no estábamos acostumbrados a tratar con una organización que funcionara con reglas tan diferentes, de modo que tuvimos algunos desacuerdos. No obstante, el producto final mereció la pena —el coche incluso se vendió bastante bien en Europa— y, sin duda, lo tengo en

más estima que la mejor de las bebidas.

Algunas tradiciones climáticas tardan en desaparecer, y después de ensayar en condiciones perfectamente secas, las lluvias hicieron acto de presencia ya desde el primer concierto, y en adelante. Durante uno de los conciertos —el más lluvioso entre los lluviosos—, el equipo fue empeorando cada vez más. El sistema de amplificación estaba claramente empapado, los monitores se caían y mi batería estaba cada vez más inundada. Nos amarramos a la vela mayor al más puro estilo del capitán Horacio Hornblower y tocamos tanto tiempo como razonablemente pudimos, pero llegados a un punto tuvimos que abandonar el barco. Era un recordatorio de que, a pesar de ser una mina de oro, los conciertos en estadios son mucho más difíciles de controlar. Teníamos efectos fabulosos —en especial la bola de espejos gigante—, pero todo era un esfuerzo vano si el escenario se inundaba.

Gracias a las sesiones en Britannia Row, David, Rick y yo nos sentíamos más como un grupo en la carretera. Sin embargo, con nuestra habitual reticencia, nos olvidamos de transmitir esto al resto de la banda —que era prácticamente la misma que trabajó con nosotros en la gira de 1987—, y, por lo tanto, desde su punto de vista, ellos se veían en una situación bastante diferente. El espíritu positivo que compartíamos David, Rick y yo amenazaba con diluir la sensación global del equipo, y sin duda cambió la fuerza motriz. Cuando, poco después de empezar la gira, decidimos salir solos a recibir los aplausos, aquello, como mínimo, no contribuyó a mejorar la situación. El resto de la banda recreó su propio espíritu de equipo montando un club móvil nocturno debajo del escenario, por debajo de la estructura construida para la iluminación y el sonido, al que le pusieron el nombre de Donkey's Knob y que se convirtió en el lugar informal de muchas sesiones improvisadas de música después de los conciertos —e incluso de algún concierto ocasional durante el descanso a mitad del espectáculo.

Después de tres conciertos en Florida y Texas, nos dirigimos al sur de la frontera para un único concierto en México, D. F. Era la primera vez que tocábamos en Latinoamérica. El ambiente allí era de locura, mucho más exuberante, y el público era bastante más joven comparado con el de Estados Unidos. Se trataba de un público que no sólo asistía a un concierto de los Floyd por primera vez, sino que parecía que también estaba descubriendo nuestra música en ese momento. Al final de la gira por Estados Unidos, y después de un par de noches en Nueva York, volamos hasta Lisboa y luego fuimos directos a hacer los conciertos europeos, aunque nos tomamos algo de tiempo libre en julio para que David pudiera casarse con Polly en Londres.

A principios de septiembre estábamos en Praga (también un lugar nuevo para nosotros). La noche antes de tocar en el estadio Strahov para 120.000 personas, cenamos con el dramaturgo Václav Flavel, que años antes había sido perseguido y encarcelado por su defensa de los derechos humanos y ahora era el primer ministro del país. No se trató de la comilona que los periódicos sensacionalistas comentaron (¿por qué insistirán en esos temas a lo Billy Bunter?)^[44], sino una comida informal en

un café en la ribera. Varios de nosotros habíamos hecho los deberes leyendo algunos libros suyos para demostrar que conocíamos algo de su obra —y nos preguntamos si Václav había estado despierto toda la noche con su colección de CD. Algunos de sus ministros parecían haber sido críticos de rock en una época anterior de sus vidas. Me pregunté si, en el nuevo régimen, la policía secreta se encargaría también de hacer críticas de discos.

Mientras tanto, seguíamos teniendo pocos problemas viajando de incógnito. Cuando llegamos a Italia, me di cuenta, una vez más, de lo afortunados que éramos al pasar tan desapercibidos. Los *paparazzi* locales estaban todos juntos en el aeropuerto esperando a que bajáramos del avión. El ser tan poco reconocibles se confirmó cuando siguieron esperando, apuntando a las puertas con sus cámaras, incluso después de haber bajado del avión, de haber pasado por delante de los fotógrafos y de subimos al autobús.

Aquella gira acabó en Lausanne el 25 de septiembre, o al menos aquél parecía el final de la gira, de modo que Nettie y yo nos dirigimos al sur de Francia para recuperarnos después del último de los conciertos en un estadio. Sin embargo, aún teníamos pendientes una serie de conciertos en el Earls Court en octubre. En 1987 habíamos tocado en el Wembley Arena y en los Docklands, así que hacía catorce años que no tocábamos en una de nuestras salas preferidas, un lugar lleno de carácter, justo en el corazón de Londres. Sin embargo, el hecho de tocar en casa suponía que un número inadmisiblemente de personas querrían entrar invitadas. Mi hija Chloe trabajaba para mí en esa época y se había encargado del intrincado asunto de las entradas y los asientos concertados durante todo el año. Londres, sin embargo, fue la tarea más difícil de todas para ella.

Las sutilezas y la diversidad de los valiosísimos pases es una asignatura en sí misma. El «Acceso a Todas las Áreas» significa que ya estás a medio camino de los camerinos, y el pase VIP supone un nivel más allá. Una tarjeta laminada con un adhesivo y un punto verde te permite entrar por otra puerta. Después de eso, también será más fácil entrar si uno forma parte del personal del espectáculo, si es algún familiar o si tiene esa mirada demente que parece el salvoconducto de algunos lunáticos para conseguir entrar donde no deberían estar en absoluto. Una vez, un sorprendido mánager de gira se encontró con un extraño en su oficina, el cual se permitió sugerir al mánager que debería haber llamado antes de entrar de manera tan precipitada.

Habíamos decidido que la recaudación de los conciertos de Londres se entregaría a obras de caridad, y habíamos dado con una compleja fórmula para asegurarnos de que las pequeñas obras de caridad con las que teníamos una relación personal se beneficiaban de las más grandes, a las que apoyábamos todos. Esto implicaba una serie de sesiones de fotos con cada una de esas organizaciones, las cuales querían justamente obtener la máxima publicidad. Desgraciadamente, resultó que ninguna de ellas consiguió esa oportunidad, ya que justo antes de que empezara el concierto, todo

un sector de asientos se desplomó.

Las luces de la sala se atenuaron y entre el zumbido de la expectación, escuché lo que sonaba como el estruendo de un trueno. Quizá una de las cintas se había estropeado. Pronto me enteré de que una sección de los asientos se había partido. No quedaba más remedio que encender las luces de la sala inmediatamente, ayudar a la gente que se había quedado atrapada y auxiliar a las personas que lo necesitaban. El concierto de esa noche se tuvo que cancelar. Al día siguiente, por fortuna, el número de personas hospitalizadas era muy bajo, lo cual fue un alivio para todo el mundo, excepto para los que estaban en el hospital, claro.

Por casualidad nos habíamos reservado un día libre entre los diversos conciertos que teníamos allí, por lo que pudimos volver a programar ese concierto fallido unos días más tarde, así que la mayoría —aunque desgraciadamente no todo el mundo— tuvo la oportunidad de poder asistir al concierto cancelado. A pesar de lo que sucedió esa primera noche, el resto de conciertos resultaron ser un buen final de la gira. Todo el trabajo previo aseguraba que los conciertos iban a ser tan buenos como era posible, y un poco de brillo de las obras de caridad aportó algunas buenas vibraciones adicionales. Douglas Adams subió al escenario con nosotros en Earls Court en el concierto del 28 de octubre, una oportunidad que le habíamos ofrecido en parte como regalo de cumpleaños, pero también como agradecimiento por habernos proporcionado el título para el disco *The Division Bell*. El consejo que le di fue: «Hagas lo que hagas, Douglas, no mires hacia abajo...». Pero, al final, se perdió la excitación del momento, ya que se pasó toda la canción mirando intensamente el mástil de su guitarra.

Durante los conciertos en Earls Court, un visitante inesperado pero muy bienvenido que tuvimos fue Bob Klose. No lo había visto desde los tiempos de The Tea Set, a mediados de los años sesenta, a pesar de que, casualmente, se había casado con una antigua compañera mía de clase cuando estaba en Frensham. Me recordó que, un par de años después, en el Goodwood Festival of Speed, hubo otra reaparición insólita, la de otro compañero de la politécnica de Regent Street: Clive Metcalf. Alguien con una falta de tacto absoluta le hizo a Clive el desagradable comentario de que, al haber optado por dejar el grupo, debía sentirse como alguien que ha perdido el décimo de la lotería ganador. Clive, con calma, respondió que cuando él y Keith Noble decidieron abandonar el grupo creían que eran los que estaban tomando el camino correcto. Tal y como comentó Clive: «De una u otra forma, pensábamos que erais unos perdedores...».

Aunque los conciertos en Earls Court fueron simplemente el final de otra gira, de hecho supusieron un cese significativo de toda actividad. Durante los siguientes diez años, editamos un álbum en directo y un vídeo de la gira, ambos titulados *Pulse*, así como varias antologías y ediciones remasterizadas de nuestra obra en nuevos formatos. Pero no volvimos a hacer ninguna gira ni lanzamos material nuevo alguno.

Creo que David admitiría abiertamente que era el que menos ganas tenía de

volver al ruedo. Mostraba poco entusiasmo con respecto a todo lo que implicaba poner nuevamente en marcha toda la maquinaria de las giras una vez más. Pero yo me agarraba a la esperanza de que esto no era necesariamente el fin de Pink Floyd como fuerza activa. Había varias cosas que nunca habíamos hecho. Nunca desarrollamos la idea que tenía David de darle un giro al concepto de un concierto *unplugged*. Nunca publicamos las cintas «ambient» de las sesiones de *The Division Bell*. Y —hasta la fecha, al menos— nunca aparecí en el apartado de la «rueda de identificación» del programa «Never Mind The Buzzcocks»^[45]. Después de tanta inactividad relativa, musicalmente hablando, me he estado preguntando cómo acabar este libro. Sin embargo, de modo inesperado recibí el material para el epílogo, y poco después el mejor de los desenlaces posibles.

Epílogo

En enero de 2002, yo estaba de vacaciones con mi familia en la isla caribeña de Mustique. A principios de cada año tiene lugar un picnic en la playa para recaudar fondos para la escuela local. Durante la fiesta, de repente, noté un enérgico par de manos que me agarraban de los hombros, y luego del cuello. Enfrente de mí vi los ojos de Nettie abiertos de par en par...

Se trataba de Roger. Al verme allí, vino por mi espalda y me cogió desprevenido. Sólo nos habíamos visto un par de veces en los últimos quince años, aproximadamente. A menudo me había preguntado a mí mismo qué atmósfera se respiraría si nos encontráramos de nuevo y cómo afrontaría tal encuentro. Menuda pérdida de tiempo fue hacerme tantos planteamientos.

Roger y yo empezamos a hablar, seguimos haciéndolo durante buena parte de esa tarde, y nos encontramos un par de veces más durante las vacaciones. Después de aceptar que todo lo sucedido ya era agua pasada, era genial hacer las paces con uno de mis amigos más antiguos. Me deshice de una buena cantidad de equipaje emocional en la aduana de Mustique.

Más adelante, ese mismo año, recibí una llamada en la que se me invitaba a tocar en algún tema con Roger en el Wembley Arena durante su gira de 2002. No dije «sí» en seguida —la idea me parecía un tanto alarmante—, pero no tardé mucho en entender que perder esa oportunidad sería algo que lamentaría por siempre jamás. Ya me había pasado demasiado tiempo lamentando nuestra separación, así que parecía especialmente estúpido no aprovechar esta oportunidad para poder manifestar públicamente un momento de reconciliación bastante adulto. Sólo toqué en un tema —la nueva versión de Roger de «Set The Controls For The Heart Of The Sun»—, pero esa noche fue fantástica. La banda de Roger me acogió de maravilla y fue especialmente bonita la oportunidad de tocar con Harry Waters, que se encargaba de los teclados; además de ser el hijo de Roger, Harry también es mi ahijado.

Trabajar de nuevo con Roger fue un placer. Disfruté mucho con los ensayos. A pesar de estar más que seguro de que durante esos años de intervalo Roger se había vuelto más afable, me complació descubrir que, ante cualquier imperfección del concierto, seguía lanzando esos familiares gritos irascibles desde el escenario a la mesa de mezclas.

Y eso fue todo, pensaba sinceramente. Cuando se publicó *Inside Out* por primera vez, en septiembre de 2004, la cuestión sobre la posibilidad de que Pink Floyd volviéramos a tocar juntos de nuevo —con o sin Roger— era la pregunta obligada en cada entrevista que concedía. Me enfrentaba a estas preguntas sin inmutarme, pero aun así intentaba ofrecer un destello de optimismo ya que, por lo que yo sabía, el grupo aún no estaba disuelto al cien por cien.

Cuando la revista Mojo publicó una edición especial dedicada a la banda ese otoño, nos entrevistaron tanto a Roger como a mí. A Roger le preguntaron sobre la

posibilidad de una mejora de las relaciones con David, una sugerencia que él acalló de manera educada pero con determinación: «No veo por qué; ambos somos individuos bastante agresivos y no creo que eso vaya a cambiar». David llegó a comparar esa idea con la de «dormir con la ex mujer» —así que no parecía haber muchas esperanzas.

En la entrevista que me hicieron, las últimas dos preguntas fueron: «¿Habría otro disco de Pink Floyd?» y «¿Qué hay de un único concierto de Pink Floyd con Roger Waters para el 30 aniversario de *Wish You Were Here*?». Yo les dije: «Podría imaginarme algo así. Pero no creo que Roger quisiera. Y creo que David tendría que sentirse tremendamente motivado para querer volver a trabajar con Pink Floyd. Sería fantástico si pudiéramos hacerlo de cara a algo del estilo de otro Live Aid; un acontecimiento significativo de esa naturaleza lo justificaría. Eso sería maravilloso. Pero quizá estoy siendo muy sentimental. Ya sabes cómo somos los viejos baterías».

Bueno, cosas más extrañas han ocurrido. Seis meses más tarde, alguien señaló un comentario que hizo Bod Geldof en una entrevista en televisión en la que dijo que había leído una cita mía hablando sobre la posibilidad de una reunión de Pink Floyd —sólo quizá— de cara a un evento benéfico. Desgraciadamente, no puedo llevarme el mérito del resultado final, pero sin duda yo planté la semilla en la mente de Bob cuando puso en marcha la idea de montar un evento similar a Live Aid veinte años después del concierto original.

Ignoraba los planes de Bob hasta tal punto que cuando mi mujer Nettie me dijo que Bob estaba al teléfono un día de junio de 2005, no tenía ni idea de por qué estaría llamando. Desde que hizo el papel de Pink en la película *The Wall*, Bob y yo nos habíamos encontrado en algunas ocasiones en reuniones sociales y en el comité de algún acto de beneficencia para la Roundhouse Trust, pero no nos hablábamos de manera habitual.

Los primeros esfuerzos entusiastas de Bob para organizar Live 8 aún no habían penetrado en mi conciencia. Bob me explicó más sobre el acontecimiento y me dijo que había hablado con David sobre la posibilidad de que Pink Floyd participasen, pero David había dicho que no. Bob, como siempre, se tomó esta respuesta negativa como un desafío personal, y dijo que cogería el tren hasta casa de David para discutirlo más. Bob ya había llegado a East Croydon cuando David le llamó para decirle: «Ni te molestes»; pero Bob decidió presionarle de todos modos. Sin embargo, ni siquiera una petición directa y personal de un hombre con tanta fama de ser tan persuasivo pudo hacer que David cambiara de opinión.

Lo que yo tenía claro era que David tenía muy buenas razones para no querer que el grupo se juntara para el Live 8. La banda no estaba en activo, y se había pasado los últimos años trabajando en sus propios proyectos en solitario. Sabía que si tocábamos, todo el mundo, incluida la compañía discográfica, la prensa y los fans, nos pedirían a gritos que sacáramos algún producto nuevo y anunciásemos una gira. Desde su punto de vista, no era el momento más oportuno —y visto a la luz de los

sucesos que siguieron, creo que el suyo fue el sacrificio más grande.

Bob me preguntó si podía ayudarlo a negociar un trato con David. Le dije que no, sencillamente porque pensaba que metiéndome en esa marejada no iba a influir en su decisión —de hecho, seguramente, aquello habría conseguido el efecto contrario—. Como señalé más tarde, puedes llevar un caballo al agua, pero no puedes obligarlo a beber; en el caso de David, ni siquiera podías acercarlo al agua. Sin embargo, quizá podría funcionar si llevábamos las «Aguas» a David^[46].

Creía que tenía que hacer algo, por lo menos mencionarle la idea a Roger. Sin embargo, no quería que Roger pensara que me estaba aprovechando de nuestra recién consolidada amistad, después de tanto tiempo, para empezar a pedir favores. Había que ir con prudencia. Le envié un correo electrónico a Roger y le expliqué tímidamente que Bob quería que le ayudáramos en sus esfuerzos por salvar el planeta. Si Roger no contestaba, ahí se acababa todo. Al menos yo lo había intentado, aunque fuera de una manera tibia.

Roger me respondió con otro correo electrónico, donde me preguntaba qué quería Bob que hiciéramos. «Para serte sincero, no estoy seguro», le contesté, volviendo a la misma mezcla de hipocresía y diplomacia con la que le hablé en nuestra primera conversación en la politécnica de Regent Street cuarenta años atrás. Así que Roger llamó a Bob. A pesar de lo ocupado que estaba Bob con su vida familiar, tal y como pudo escuchar por los ruidos de fondo, Roger consiguió saber que Bob quería que nos juntáramos. Luego, la familia de Geldof volvió a tomar protagonismo en la conversación y Bob le dijo a Roger que ya lo llamaría.

Roger adoptó inmediatamente una actitud positiva con respecto a la idea de tocar juntos en un acontecimiento que estaba políticamente en sintonía con sus propios sentimientos, en especial debido a que la intención de Bob no era recaudar fondos, sino lanzar un grito a nivel planetario y emitir un mensaje claro sobre la pobreza en el mundo a los líderes que debían acudir a la cumbre del G8 en Gleneagles.

Cuando Bob llamó otra vez a Roger, habían pasado dos semanas y media. Roger le preguntó a Bob la fecha del concierto de Live 8 y, de pronto, se quedó pasmado ante el hecho de que faltaba menos de un mes: no había tiempo para reflexionar. Se ofreció a hacer un último gesto y llamar a David. «Hola», dijo Roger cuando le pasaron con David, «creo que deberíamos hacerlo». David aún no estaba seguro, preocupado por si su voz y sus partes de guitarra no estarían demasiado oxidadas, una idea que Roger rebatió con rapidez. David le pidió algo de tiempo para reflexionar sobre el tema. Veinticuatro horas después, David ya lo había reflexionado.

De esta manera ocurrió, así que, un viernes de junio, apenas tres semanas antes del evento, David nos llamó a Bob, a Roger y a mí para decir: «Vamos a hacerlo». Para todos nosotros, estaba claro que, ya que Live 8 tenía que ver con concienciar a la gente, la reunión de Pink Floyd despertaría más atención por el concierto, aunque Roger dejó bien claro que, pasara lo que pasara, no estaba preparado para hacer de telonero de las Spice Girls o una banda de tributo a ABBA. A pesar de esto, Bob

acabó describiendo a Roger como un gran diplomático —todo un descubrimiento.

Sin embargo, todavía quedaba una persona para que aceptara. Rick no había formado parte de estas negociaciones, ya que fundamentalmente afectaban a Roger y a David, pero era imprescindible que él formara parte en cualquier posible reunión del grupo. Si íbamos a tocar, lo haríamos adecuadamente. Rick dijo que sí de manera espontánea, aunque me pareció detectar un ligero temblor de alarma en su voz ante la posibilidad de volver a unirse al grupo de manera voluntaria, ya que, para él, aquello había sido alguna vez algo parecido a una lucha de gladiadores en el circo romano.

Cuando llegó el domingo, la noticia ya se había hecho oficial tras semanas en las que el molinillo de los rumores había trabajado más que el molinillo de la pimienta de un camarero italiano. David emitió un comunicado en el que dijo, de manera bastante acertada, que «cualquier disputa que hubo con Roger y el grupo en el pasado resulta insignificante en este contexto». Roger, respondiendo a la sugerencia de que esto era meramente una excusa para que algunos músicos de rock de geriátrico pudieran promocionar sus discos antiguos, dijo con regocijo: «Los cínicos se burlarán. ¡Que se jodan!».

Los periodistas tenían el terreno abonado para hacer titulares. Se resolvieron las diferencias. Se apartó a los camorristas. Y, lo que parecía imposible, de repente aquello aparecía en artículos de diarios serios, y también en algún que otro diario sensacionalista. Richard Curtis se puso en contacto con nosotros para sugerir que si la banda podía ponerse de acuerdo en el repertorio que iba a tocar, entonces, sin duda, la cumbre del G8 podría ponerse de acuerdo de cara a un compromiso práctico para resolver los problemas de África.

Por alguna razón nuestras dificultades internas, que realmente no eran diferentes de las de muchas otras bandas, se consolidaron hasta convertirse en una representación mítica de la disputa más grande del rock'n'roll. Tras haber sobrevivido a eso, puedo contar sinceramente (y espero que *Inside Out* lo haya reflejado) que, de hecho, no fue la Tercera Guerra Mundial; y, si lo fue, tengo que decir que creo que a mí me fue bastante bien.

Me divertí con un artículo paródico de Toby Moore en *The Times* que ofrecía a sus lectores «un vistazo en exclusiva» de los ensayos, donde los cuatro miembros del grupo estábamos sentados en el estudio como una fila de abogados debatiendo sobre si podía incluirse o no un acorde fa sostenido. Y me gustó una frase que me atribuyó a mí, diciendo que el rock'n'roll consistía en «broncas, recriminaciones y abogados». Un periódico también informaba que la hermana de Syd, Rosemary, le había preguntado qué es lo que él pensaba de la reunión. Ella señaló que él no reaccionó en absoluto. «Hace tiempo que dejó de ser Syd», dijo ella. «Ahora es Roger.»

Una vez se tomó la decisión, una de nuestras primeras tareas era decidir qué íbamos a tocar. Al principio fueron Roger y David los que discutieron esto, con alguna aportación por parte Bob. Yo sugerí que lo mejor sería tocar los temas más lentos...

A diez días del concierto, los cuatro nos reunimos en el hotel Connaught en Londres para decidir el repertorio definitivo. Fue una reunión extraordinariamente formal. Sin duda, todos estábamos de muy buen humor y rápidamente pasamos a discutir qué era lo que teníamos que hacer, aunque, como siempre, fuimos capaces de recurrir a algunas bromas internas del grupo de toda la vida para disipar cualquier tensión.

Llevamos algunas cintas de vídeo —algunas de conciertos de Roger, el resto de las últimas giras de Pink Floyd— de cara a utilizar en el concierto. Incapaces de romper con una costumbre de toda una vida, pensamos que hacía falta un toque extra, así que me metí con Roger en una sala de montaje para seleccionar escenas que acompañaran el repertorio. Me hizo recordar lo mucho que disfruto con la manera en que le gusta trabajar a Roger. Estando bajo presión, no malgastamos tiempo alguno, y aunque Roger tenía muy claro lo que quería, también aceptaba otras ideas si consideraba que podían funcionar.

Acordamos ensayar tres días seguidos en Black Island e invitamos a Tim Renwick y Jon Carin a tocar con nosotros —con lo que se cerraba el círculo, ya que, en el Live Aid original, Jon tocó en la banda de Bryan Ferry junto a David—. Dick Parry se trajo su saxo, y para «Comfortably Numb» contamos con los coros de Carol Kenyon. También pudimos juntar un equipo de antiguos colaboradores y ayudantes, como Phil Taylor (nuestro suboficial más largamente en activo), mi técnico de batería Clive Brooks, el técnico de guitarra de Roger Colin Lyon, Andy Jackson en la mesa de mezclas y James Guthrie, que se encargaba de supervisar el sonido para la televisión. Todos éramos un poco más viejos y quizá una pizca más sabios, e incluso nos las arreglamos para tener algunas diferencias de opinión creativas saludables sobre cómo deberían tocarse los temas sin recurrir a la tecla de la autodestrucción. Un escalofrío de tensión sobrevino cuando Rick estaba hablando sobre una línea de bajo en particular que Guy Pratt había tocado en una de las giras anteriores (Guy se casó con la hija de Rick, Gala, poco después de la gira de *The Division Bell*). Roger, al escuchar esto, declaró: «Rick, lo que tú y tu yerno hagáis en privado no es asunto mío...».

En la víspera del concierto de Live 8 nos reunimos en Hyde Park. En la zona justo delante del escenario principal, un grupo disperso de encargados del concierto, miembros de seguridad, miembros del grupo y sus familiares miraban a Madonna haciendo ejercicio con su conjunto blanco. También me alegró ver a mis dos chicos, Guy y Cary, devolviéndome la sonrisa desde el escenario, con lo cual estaban demostrando ser muy hábiles en el arte de burlar la seguridad y colarse ahí arriba. Al atardecer, y tras haber acabado la prueba de sonido individual, empezamos a tocar nuestro repertorio. El ensayo se desarrolló apenas sin problemas, aunque debo confesar que había una cierta inestabilidad por parte del batería. Sin embargo, como ocurre en todos los buenos ensayos generales, todo se pudo mejorar durante la noche.

Llegó el sábado dos de julio, y sabíamos que íbamos a salir tarde —estaba claro

que sería físicamente imposible que el concierto empezara a la hora prevista—, así que planeamos acudir al Hyde Park a eso de las cinco o las seis de la tarde. Pensándolo bien, parecía absurdo perderse el principio de una ocasión tan significativa, y creo que todos acudimos a tiempo para ver el comienzo. Fui hasta la parte frontal para poder ver a Paul McCartney y U2 tocando «Sgt. Pepper's», y, a pesar de ser un veterano del negocio musical, hastiado y desilusionado, al que habían pagado, me emocionó el poder y la fuerza de lo que estaba ocurriendo tanto sobre el escenario como entre el público.

En los bastidores, la escasez de camerinos implicaba que sólo estaban libres aproximadamente durante la hora previa a la actuación de cada uno de los artistas, por lo que estaban excluidos los excesos en plan diva. Pudimos dar algunas entrevistas y hacer hincapié en el mensaje básico de Live 8, y todo eso me ayudó a sentir que habíamos tomado la decisión correcta al volvemos a juntar; ante la falta de malabaristas o tragafuegos, nosotros aportamos el toque imprescindible de «novedad» que haría que la gente se preguntara por qué demonios nos habíamos reunido, y que promovería en el público una reflexión sobre el auténtico mensaje de la causa.

Nuestra aparición se retrasó aún más, mientras un cielo nublado daba paso a una puesta de sol estupenda. Cuando salimos al escenario a las once en punto, recurrimos a nuestra experiencia en común de estar a la espera, con la adrenalina burbujeando por dentro mientras el nerviosismo se colaba a hurtadillas en nuestro ser entero. Pero, una vez empezó a sonar la cinta con los latidos del corazón para «Breathe» en el oscuro recinto, yo ya empecé a sentirme relajado y reconfortado ante la idea de formar parte de una banda, en vez de concentrarme en la cantidad de público que había. Fue fantástico tocar con los demás de nuevo —Rick aportando sus texturas únicas, David tan fiable como siempre, con el tono perfecto y lírico, y Roger con sus conocidas figuras de bajo y sus letras personales, con su lenguaje corporal que me decía que realmente estaba disfrutando—. Todo el repertorio sonó compacto y fuimos capaces de controlar cualquier excitación excesiva a pesar de la importancia del acontecimiento. Y, afortunadamente, nos dominamos para no gritar «¡Hola Londres!». Sin embargo, las palabras más moderadas de Roger antes de «Wish You Were Here», mencionando a Syd, nos aseguraron un contacto significativo con el público.



Con Roger Waters durante los ensayos para nuestra reunión en Live 8.

Después de nuestro último saludo, nos fuimos a los camerinos, donde la gente mostraba su emoción abiertamente, pero me complace decir que, siendo buenos soldados como éramos, los cuatro mostramos ese estoicismo inescrutable que es parte de la buena tradición de Pink Floyd...

Y, por ahora, la historia se detiene aquí. Lo supuestamente imposible acabó por suceder y, honestamente, todos pensamos que colaboramos de la mejor manera que pudimos para apoyar la visión, la pasión y la misión de Bob.

Antes de nuestra reunión para el Live 8, Roger ya había colaborado de manera particular en este libro. Hacia el final de su gestación, después de que él hubiera acabado de leer el manuscrito, nos reunimos en un hotel de Londres para hablar de sus comentarios. Pasó muchos apuros al hacer las correcciones y cuestionar algunas de mis interpretaciones y énfasis. Estas observaciones las marcó en color verde; mientras le echaba una ojeada a las páginas, yo me alarmé en alguna ocasión al ver párrafos en los que el color verde campaba a sus anchas. En una página, sencillamente, Roger garabateó «chorradas» a lo largo de todo el texto. Sin embargo,

después de la sesión que pasamos con el libro, aún nos sentíamos lo suficientemente sociables como para irnos a comer de manera cordial con mi mujer, Nettie, y la novia de Roger, Laurie. Resultó que, en el restaurante, nos encontramos a Gerry Scarfe, quien sigilosamente se acercó a Roger por detrás y le puso las manos en los hombros... Oh, no, otra vez no.

David debe frecuentar la misma papelería que Roger, ya que también marcó sus comentarios con un rotulador verde, y también se dedicó con esmero a hacer anotaciones. En el caso de David, aprecié especialmente sus comentarios, ya que sé que siempre ha tenido reservas por si alguno de nosotros intentaba escribir una historia del grupo, dado que ninguno ha estado presente en cada momento decisivo o creativo de cada episodio, por lo que nunca podrá hacerse una historia definitiva. Yo lo he hecho lo mejor que he sabido para captar la esencia de cada etapa, y aunque he intentado ser imparcial, sé que la mayoría de los momentos están inevitablemente coloreados por mis propias sensaciones de alegría, tristeza o cansancio.

Rick también añadió sus comentarios, enviados por fax desde un yate en el Caribe. Me fascinó especialmente descubrir que, después de todos esos años, finalmente él pudo revelar la verdadera razón por la que no quiso darle a Roger sus cigarrillos cuando estábamos en la politécnica. Antes de nada, dijo Rick, Roger se lo había pedido de manera un tanto agresiva —aunque eso no es ninguna novedad—. Pero, lo que es peor, una vez tuvo el paquete en la mano, Roger le quitó de un tirón el papel protector de celofán, que Rick quería celosamente mantener intacto.

Y luego está Syd. Pensé que no era apropiado ponerme en contacto con Syd. Hacía ya mucho tiempo que tenía su propia vida, y el hecho de irrumpir en su casa de Cambridge agitando mi texto en su cara hubiera sido extremadamente invasivo e injusto. Sin embargo, eso me recuerda que, como mínimo, hay otras cuatro visiones alternativas de lo que yo he puesto por escrito, por no hablar de todas las otras personas que han ayudado a impulsar la banda a lo largo de tantos años. También he sido muy parco a la hora de dar nombres. Debido a que, literalmente, cientos de personas han trabajado con y para nosotros a lo largo de los años (tuvimos un equipo de más de doscientas personas en la última gira), resultó imposible ponerlas en los créditos o mencionar a todo el mundo. Pido mil disculpas a todos estos héroes y heroínas anónimos.

Desde que empecé a trabajar en este libro hasta que lo acabé, ha habido varias personas que me ayudaron o me dieron su apoyo en el proyecto, personas que ya no están entre nosotros: June Child, Tony Howard y Michael Kamen fallecieron durante ese período (al igual que Nick Griffiths, poco después de que se publicase la primera edición); Storm Thorgerson sufrió una grave apoplejía, aunque se recuperó lo suficiente no sólo para diseñar la sobrecubierta, los preliminares y la pirámide desplegada para *Inside Out*, sino para infligir su particular y enérgico interrogatorio que le ha convertido en el terror de la industria musical entre las editoriales. Sin embargo, la pérdida que más me ha disgustado es la de Steve O'Rourke, después de

un ataque de apoplejía en octubre de 2003. Debido a que muchos pasajes de este libro están dedicados a explicar cómo el grupo se metía con Steve, he incluido algunas líneas de una carta que escribí después de su funeral.

Lo que echo de menos son las experiencias compartidas. Podemos explicar a otra gente esas anécdotas, pero revivirlas con alguien que estuvo presente resulta una versión mucho más intensa de la comedia, la humillación o el puro miedo que compartimos. Me sentí desolado al darme cuenta de cuántas cosas llegué a compartir con Steve, y lo irremplazable que es.

No sería una mala descripción sugerir que me siento como si hubiera perdido un compañero de tripulación. En el buen barco «Floyd», Steve y yo trabajamos juntos durante más de treinta años —fundamentalmente delante del mástil—. Servimos a las órdenes de severos capitanes. El loco capitán Barrett fue el primero; sus brillantes ojos que hablaban de tesoros y extrañas visiones casi nos llevaron al desastre, hasta que el motín nos puso bajo el dominio del cruel (y no tan jovial) Roger... Más adelante, Roger acabó paseando despreocupadamente por la tabla sobre los tiburones para ser reemplazado por el marinero de primera David Gilmour.

Durante todas estas aventuras, a pesar de interminables promesas de ascenso (algunas, lamento decirlo, por parte de Steve), seguí siendo el cocinero del barco. Steve, creo, era el contraмаestre. Nunca se le permitió llevar el uniforme de capitán, pero a menudo se le requería para gobernar el barco a través de mares tormentosos mientras toda la tripulación se peleaba bajo cubierta por cómo repartirse el tesoro.

Debido a que uno nunca ha recibido el suficiente reconocimiento por haber estado con un gran elenco de ególatras en una sola banda, es poco probable que la aportación de Steve sea alguna vez debidamente reconocida. Para ser justos, él fue lo suficientemente sabio para saberlo, y sonreía ante el ocasional «gracias a» o incluso ante el «gracias especiales a» que se colaba a regañadientes en algún que otro diseño de disco o programa de la gira. Inevitablemente, en este libro hay colaboraciones significativas de Steve, pero lamento el hecho de no haber podido revisarlas con él mientras decía: «No, no, no, Nick, no ocurrió así en absoluto».

Si me relajo y medito sobre lo que representa este libro, recuerdo todos los buenos momentos, más que los malos. Sé lo afortunado que he sido al trabajar con gente de tanto talento, y lo afortunado que he sido al disfrutar de esta vida y de las amistades que he hecho. He podido formar parte de algo extraordinariamente excitante —incluso aunque mi recelo haya podido minimizar algunos de los momentos más destacados— y he disfrutado de casi todo.

Y si el lector se está preguntado por qué este apartado está al final del libro en vez de aparecer como el clásico prólogo, prefacio o introducción, bueno, es que su título es *Inside Out...* («del revés»).

Agradecimientos

Antes de nada, gracias a David Gilmour, Roger Waters y Richard Wright. Además, por permitirme compartir sus recuerdos y darme su apoyo, gracias a: Douglas Adams, Chris Adamson, Peter Barnes, Joe Boyd, Marc Brickman, Lindsay Corner, Jon Corpe, Nigel Eastway, Bob Ezrin, Jenny Fabian, Mark Fenwick, Mark Fisher, Peter Gabriel, Ron Geesin, A. A. Gill, Nick Griffiths, James Guthrie, Tony Howard, Andy Jackson, Peter Jenner, Howrad Jones, Andrew King, Bob Klose, Mick Kluczynski, Norman Lawrence, Mike Leonard, Lindy Mason, Lise Mayer, Clive Metcalf, Dave Mills, Bryan Morrison, Steve O'Rourke, Alan Parker, Alan Parsons, Guy Pratt, Gerald Scarfe, Nick Sedgwick, Norman Smith, Tony Smith, Phil Taylor, Chris Thomas, Storm Thorgerson, Judy Trim, Snowy White, Robbie Williams, Peter Wynne Willson y Juliette Wright.

Por ayudar a que el libro fuese una realidad, gracias, en primer lugar, a Philip Dodd, editor, amanuense y siempre haciendo café de manera compulsiva, el cual ha supervisado este libro desde sus comienzos y, a veces, me dio un necesario empujón cuando parecía que todo estaba perdido. También a Michael Dover, de Weidenfeld & Nicolson, cuyo entusiasmo por el libro aseguró que se terminara, y a todo su equipo editorial, incluyendo a Jennie Condell, Kirsty Dunseath, Justin Hunt, Jenny Page, David Rowley, Mark Rusher y Mark Stay; a la encargada de la búsqueda de fotografías, Emily Hedges; y a David Eldridge y Two Associates.

Por su ayuda durante todo el proceso: la archivadora y conservadora de los artefactos Stephanie Roberts; las investigadoras Silvia Balducci, Jan Hogevoold, Jane Jackson, Lidia Rosolia, Jane Sen y Madelaine Smith; el equipo de Ten Tenths formado por Julia Grinter, Stella Jackson, Michelle Stranis-Oppler y Paula Webb; Jonathan Green por permitirme utilizar sus propias investigaciones; y por diversas ayudas y favores, Elina Arapoglu, Jane Caporal, Paul Du Noyer, Vernon Fitch, Matt Johns, Suzenna Kredenser, Chris Leith, Ray Mudie, Cámaras Olympus, Tom O'Rourke, Shuki Sen, Rob Shreeve, Di Skinner, Paul Trynka, Sarah Wallace y Alan Williams.

Este libro está dedicado a Annette,
copiloto y siempre que lo he necesitado la perfecta mujer rockera,
y también a los niños, fundamentalmente a Chloe, Holly, Guy y Cary,
pero también a toda la sufrida prole del grupo, de los mánagers
y de nuestro equipo de ayudantes.

Cronología

UNA ANTOLOGÍA DE FECHAS Y ACONTECIMIENTOS

(N. B.: las fechas hacen referencia a las ediciones en el Reino Unido.)

1943

28 de julio de 1943

Nace Rick Wright

6 de septiembre de 1943

Nace Roger Waters

1944

27 de enero de 1944

Nace Nick Mason

18 de febrero de 1944

Eric Fletcher Waters muere en Anzio

1945

8 de mayo de 1945

Día de la Victoria en Europa: el fin de la Segunda Guerra Mundial

6 de agosto de 1945

Lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima

1946

6 de enero de 1946

Nace Syd Barrett

6 de marzo de 1946

Nace David Gilmour

31 de mayo de 1946

Inauguración del aeropuerto de Heathrow en Londres

1947

14 de octubre de 1947

Chuck Yeager rompe la barrera del sonido con el X-1

1948

Lanzamiento por Columbia Record Co. de los primeros discos de larga duración de 33 1/3 rpm

3 de enero de 1948

Mahatma Gandhi es asesinado

1949

2 de marzo de 1949

Primer vuelo sin escalas alrededor del mundo del capitán James Gallagher en un Boeing B-50A

1950

1 de octubre de 1950

Diners Club emite la primera tarjeta de crédito

1951

Mayo de 1951

El Royal Albert Hall de Londres participa en el Festival de Gran Bretaña

Julio de 1951

Se publica *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger

1952

15 de junio de 1952

Publicación de Diario de Ana Frank

1953

5 de febrero de 1953

Termina el racionamiento de caramelos en el Reino Unido

Abril de 1953

Brigitte Bardot causa un gran impacto en el Festival de Cine de Cannes

29 de mayo de 1953

Edinund Hillary y el sherpa Tenzing conquistan el Everest

2 de junio de 1953

Coronación de la reina Isabel II en el Reino Unido

Diciembre de 1953

Publicación del primer número de *Playboy*

1954

6 de mayo de 1954

Roger Bannister bate el récord recorriendo una milla en menos de cuatro minutos

1955

17 de julio de 1955

Inauguración de Disneyland en Anaheim, California

30 de septiembre de 1955

James Dean muere en accidente de coche semanas antes de estrenar *Rebelde sin causa*

1956

31 de enero de 1956

Nace John Lydon, alias Johnny Rotten

Octubre de 1956

Edición del LP *Rock'n'Roll*, de Elvis Presley

«Rock With The Caveman», de Tommy Steele, entra con fuerza en las listas de éxitos del Reino Unido

1957

Febrero de 1957

Gira por el Reino Unido de Bill Haley and the Comets, la primera de un grupo de rock'n'roll

5 de septiembre de 1957

Se publica *En la carretera*, de Jack Kerouac

4 de octubre de 1957

Lanzamiento del *Sputnik I*, el primer satélite en el espacio

1958

Primeras grabaciones en estéreo

Febrero de 1958

Se funda en Londres la CDN, la Campaña para el Desarme Nuclear

Marzo de 1958

Primera marcha desde Aldermaston a Londres en apoyo de la CDN

25 de marzo de 1958

Elvis Presley es reclutado por el Ejército estadounidense

16 de agosto de 1958

Nace Madonna Ciccone

29 de agosto de 1958

Nace Michael Jackson

1959

3 de febrero de 1959

Muere Buddy Holly

26 de agosto de 1959

Sale al mercado el coche Mini de Alec Issigonis

Noviembre de 1959

Inauguración de la M1, la primera autopista británica, que va desde St. Albans hasta Birmingham

1960

1 de mayo de 1960

El avión espía U-2, pilotado por Gary Powers, es abatido por la Unión Soviética

6 de agosto de 1960

Chubby Checker presenta el twist en el programa de Dick Clark

1961

Nick Mason aprueba el examen de conducir

Abril de 1961

Yuri Gagarin se convierte en el primer hombre en el espacio

Agosto de 1961

Se construye el Muro de Berlín

1962

10 de julio de 1962

Lanzamiento del satélite de comunicaciones *Telstar*

5 de agosto de 1962

Se encuentra a Marilyn Monroe sin vida

Septiembre de 1962

Roger Waters, Richard Wright y Nick Mason empiezan la carrera de arquitectura en la politécnica de Regent Street

Octubre de 1962

Crisis de los misiles cubanos

5 de octubre de 1962

Primer filme de James Bond, *Dr. No*

1963

4 de junio de 1963

John Profumo, ministro conservador, dimite por un escándalo con una prostituta

8 de agosto de 1963

El gran asalto del tren Glasgow-Londres

9 de agosto de 1963

Primera emisión del programa «Ready Steady Go!» en la cadena ITV

7 de octubre de 1963

Primer vuelo del Learjet 23

22 de noviembre de 1963

El presidente John Fitzgerald Kennedy es asesinado en Dallas (Texas)

21 de diciembre de 1963

Primera aparición de los Daleks en la serie *Doctor Who*

1964

1 de enero de 1964

Primera emisión del programa «Top Of The Pops» en la cadena de televisión BBC

Mayo de 1964

Mods y rockers se pelean en Brighton

Pascua de 1964

La emisora pirata Radio Caroline empieza a funcionar cerca de la costa

Octubre de 1964

El laborista Harold Wilson sube al poder

1965

Marzo de 1965

Las primeras tropas de combate estadounidenses son enviadas a Vietnam

29 de julio de 1965

Estreno de la película *Help!*, de los Beatles

Agosto de 1965

Primer carnaval de Notting Hill al aire libre, en Londres

15 de agosto de 1965

Los Beatles actúan en el Shea Stadium para un público récord de más de 55.000 personas

Octubre de 1965

Tea Set tocan en la fiesta de cumpleaños de Libby y Rosie January

25 de octubre de 1965

Los Beatles reciben la Medalla del Imperio Británico de manos de la Reina

1 de noviembre de 1965

Primer concierto en el Fillmore Auditorium, San Francisco

1966

17 de enero de 1966

Simon and Garfunkel publican *Sounds Of Silence*

Marzo de 1966

Pink Floyd toca en el concierto Spontaneous Underground, en el Marquee Club

29 de junio de 1966

Lanzamiento de la primera tarjeta de crédito británica, la Barclaycard

30 de julio de 1966

Inglaterra gana el Mundial de Fútbol

8 de septiembre de 1966

Primera emisión por televisión de *Star Trek*

30 de septiembre de 1966

Primer concierto de Pink Floyd en el All Saints Church Hall, Powis Garden, en Londres

15 de octubre de 1966

Fiesta del lanzamiento de *IT* en el Roundhouse

31 de octubre de 1966

Peter Jenner y Andrew King fundan Blackhill Enterprises

4 de noviembre de 1966

John Lennon dice que los Beatles son «más populares que Jesucristo ahora mismo»

29 de noviembre de 1966

Ultima actuación en el All Saints Church Hall

3 de diciembre de 1966

Festival Psychodelphia vs Ian Smith, en el Roundhouse

12 de diciembre de 1966

Festival You're Joking, en el Royal Albert Hall

23 de diciembre de 1966

Noche de inauguración en el club UFO

26 de diciembre de 1966

Se declara la Revolución Cultural en China

1967

6 de enero de 1967

Festival Freak Out Ethel, en Seymour Hall, Londres

11-12 de enero de 1967

Sesión de grabación en el estudio Sound Techniques, en Chelsea, en la que se graba «Amold Layne»

17 de enero de 1967

Concierto en el Commonwealth Institute

12 de febrero de 1967

La policía hace una redada en casa de Keith Richards en Redlands, Sussex

1 de marzo de 1967

Se inaugura el Queen Elizabeth Hall en South Bank, Londres

11 de marzo de 1967

Publicación de «Amold Layne»

17 de marzo de 1967

Publicación de «Purple Haze», de Jimi Hendrix Experience

1 de abril de 1967

Rueda de prensa de EMI

29-30 de abril de 1967

Festival de libre expresión 14-Hour Technicolour Dream, en el Alexandra Palace, Londres

Mayo de 1967

«A Whiter Shade Of Palé», de Procol Harum, entra en las listas de singles del Reino Unido

12 de mayo de 1967

«Games For May», en el Queen Elizabeth Hall

Junio de 1967

Los Beatles editan *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*

16 de junio de 1967

Se edita «See Emily Play»

16-18 de junio de 1967

Tiene lugar en Monterrey el International Pop Music Festival

27 de junio de 1967

Se instala el primer cajero automático en el Barclays Bank de Enfield

6 de julio de 1967

Primera actuación en el programa «Top Of The Pops», tocando «See Emily Play»

28 de julio de 1967

Último concierto en el UFO, en su emplazamiento original, en Tottenham Court Road

5 de agosto de 1967

Lanzamiento de *The Piper At The Gates Of Dawn*

12 de agosto de 1967

7.º Festival Nacional de Jazz y Blues, en Windsor

30 de septiembre de 1967

La BBC lanza Radio 1; el primer tema emitido (por el Dj Tony Blackbum) es «Flowers In The Rain», de The Move

3 de octubre de 1967

Chuck Yeager establece un nuevo récord de velocidad en el aire de Mach 6.7 con el X-15

9 de octubre de 1967

Che Guevara es abatido a tiros por las tropas gubernamentales bolivianas

3 de noviembre de 1967

Primera gira por Estados Unidos, que empieza en el Winterland, en San Francisco

9 de noviembre de 1967

Se publica el primer número de la revista *Rolling Stone*

3 de diciembre de 1967

El doctor Christian Barnard realiza el primer trasplante de corazón con éxito

14 de diciembre de 1967

Inicio de la gira de Jimi Hendrix en el Royal Albert Hall

18 de diciembre de 1967

Edición de «Apples And Oranges»

22 de diciembre de 1967

Festival Christmas On Earth Continued, en el Olympia Exhibition Hall, en Londres

24 de diciembre de 1967

El *Apollo 8* entra en la órbita lunar; Frank Borman, Jim Lovell y Williams Anders se convierten en los primeros seres humanos en ver la «cara oculta» de la Luna

1968

12 de enero de 1968

Primera actuación de Pink Floyd como quinteto con David Gilmour

4 de abril de 1968

Martin Luther King es asesinado en Memphis, Tennessee

6 de abril de 1968

Se anuncia la marcha oficial de Syd

12 de abril de 1968

Lanzamiento de «It World Be So Nice»

29 de abril de 1968

Estreno en Broadway de *Huir*

Mayo de 1968

Disturbios estudiantiles en París

28 de mayo de 1968

Nace Kylie Minogue

5 de junio de 1968

Robert Kennedy es asesinado en Los Angeles, California

29 de junio de 1968

Lanzamiento de *A Saucerful Of Secrets*

Concierto gratuito en el Hyde Park

8 de julio de 1968

Empieza la segunda gira por Estados Unidos

15-17 de agosto de 1968

Concierto en el Scene Club de Nueva York

20 de agosto de 1968

Las tropas soviéticas invaden Checoslovaquia para acabar con la «Primavera de Praga»

27 de octubre de 1968

La policía disuelve la manifestación contra la guerra de Vietnam que tiene lugar fuera de la embajada estadounidense en Grosvenor Square, Londres

26 de noviembre de 1968

Concierto de despedida de Cream en el Royal Albert Hall

17 de diciembre de 1968

Edición de «Point Me At The Sky»

1969

2 de enero de 1969

Nick Mason se casa con Lindy Rutter

9 de febrero de 1969

Vuelo inaugural del Boeing 747

2 de marzo de 1969

Vuelo inaugural del Concorde

14 de abril de 1969

Festival More Furious Madness From The Massed Gadgets of Auximenes, en el Royal Albert Hall, en Londres

13 de mayo de 1969

Estreno de *More*, en el festival de cine de Cannes

26 de junio de 1969

Ultimo concierto de la primera gira importante en el Reino Unido durante dos años, en el Royal Albert Hall de Londres

5 de julio de 1969

Los Rolling Stones tocan en Hyde Park, dedicando su actuación a Brian Jones

21 de junio de 1969

Neil Armstrong y Buzz Aldrin se convierten en los primeros hombres en caminar por la luna; la BBC utiliza música de los Floyd para el alunizaje

15-17 de agosto de 1969

Festival de Música y Artes de Woodstock

29-31 de agosto de 1969

Festival de la Isla de Wight

5 de octubre de 1969

Primera emisión a través de la BBC de *Monty Python's Flying Circus*

25 de octubre de 1969

Lanzamiento de Ummagumma

6 de diciembre de 1969

Los Rolling Stones tocan en el festival Altamont Speedway, en California

1970

3 de enero de 1970

Edición de *The Madcap Laughs*, de Syd Barrett

5 de febrero de 1970

Estreno del filme *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni

10 de abril de 1970

Paul McCartney anuncia que los Beatles se separan

16 de abril de 1970

El *Apollo 13* regresa a salvo a la Tierra

4 de mayo de 1970

Cuatro manifestantes contra la guerra de Vietnam mueren a tiros durante las manifestaciones en el campus de la universidad de Kent State, en Ohio

27 de junio de 1970

Pink Floyd actúan en el Festival de Blues y Música Progresiva de Bath

18 de julio de 1970

Segundo concierto gratuito en el Hyde Park

26 de julio de 1970

Comienzo de la minigira Riviera en el Festival Internacional de Jazz de Antibes

27 de julio de 1970

El musical *Oh, Calcutta!*, de Kenneth Tynan, se estrena en Londres

18 de septiembre de 1970

Muere Jimi Hendrix

19-20 de septiembre de 1970

Tiene lugar el primer festival de Glastonbury (entonces conocido como el festival de Pilton)

Octubre de 1970

Lanzamiento del disco *Jesus Christ Superstar*, de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice

4 de octubre de 1970

Muere Janis Joplin

10 de octubre de 1970

Lanzamiento de Atom Heart Mother

14 de noviembre de 1970

Lanzamiento de *Barrett*, de Syd Barrett

1971

15 de febrero de 1971

Gran Bretaña se pasa a la moneda decimal

2 de abril de 1971

Nace Chloe Mason

8 de mayo de 1971

El Arsenal gana por primera vez dos copas: la Copa de Inglaterra y la Liga de Campeones

12 de mayo de 1971

Mick Jagger se casa con Bianca Pérez Moreno de Macías

14 de mayo de 1971

Lanzamiento de *Relics*

15 de mayo de 1971

Fiesta al aire libre en el Crystal Palace, en Londres

20 de mayo de 1971

Phillips lanza el primer grabador de vídeo

2 de junio de 1971

Proceso contra la revista *Oz* por obscenidad

3 de julio de 1971

Muere Jim Morrison

1 de agosto de 1971

Concierto para Bangladesh en Nueva York, organizado por George Harrison

6-7 de agosto de 1971

Hakone Festival, en Japón

13 de agosto de 1971

Empieza la primera gira australiana

4-7 de octubre de 1971

Rodaje de la película *Live At Pompeii*

10 de octubre de 1971

El reconstruido puente de Londres se inaugura en Lake Havasu City, en Arizona

5 de noviembre de 1971

Lanzamiento de *Meddle*

1972

24 de enero de 1972

Por fin acaba la Segunda Guerra Mundial para el soldado japonés Shoichi Yokoi, después de 27 años escondiéndose en la isla de Guam

17 de febrero de 1972

Estreno para la prensa de *The Dark Side Of The Moon*, en el Rainbow Theatre de Londres

21 de febrero de 1972

Richard Nixon viaja a China para reunirse con el primer ministro Zhou Enlai

15 de marzo de 1972

Estreno del filme *El Padrino*, de Francis Ford Coppola

1 de junio de 1972

Empiezan las sesiones de grabación de *The Dark Side Of The Moon*, en los estudios Abbey Road de la EMI

3 de junio de 1972

Lanzamiento de Obscured By Clouds

1 de septiembre de 1972

Bobby Fisher se proclama campeón mundial de ajedrez tras ganar a Boris Spassky

Septiembre de 1972

Olga Korbut cautiva en los Juegos Olímpicos de Munich

Noviembre de 1972

Estreno de la película *Live At Pompeii*

El ballet de Marsella de Roland Petit actúa al final de la gira europea

1973

1 de enero de 1973

El Reino Unido, junto con Irlanda y Dinamarca, entra en la Comunidad Económica Europea

24 de marzo de 1973

Lanzamiento de The Dark Side Of The Moon (fecha de la edición en Estados Unidos: 10 de marzo de 1973)

18-19 de mayo de 1973 Conciertos en Earls Court

23 de noviembre de 1973

Uri Geller, el extraordinario doblador de cucharas, aparece en el programa «Dimbleby Talk-In», de la BBC

15 de diciembre de 1973

Lanzamiento de *A Nice Pair*

1974

4 de febrero de 1974

Patty Hearst es raptada por el Ejército Simbiótico de Liberación

13 de febrero de 1974

Nace el cantante Robbie Williams

6 de abril de 1974

Abba gana el Festival de Eurovisión con la canción «Waterloo»

26 de junio de 1974

Lanzamiento de *Rock Bottom*, de Robert Wyatt

9 de agosto de 1974

El presidente Richard Nixon dimite después del asunto del Watergate

1 de octubre de 1974

La primera franquicia en el Reino Unido de McDoland's abre en Woolwich, en el sur de Londres

4 de noviembre de 1974

Gira británica de invierno de 1974, que empieza en el Usher Hall, en Edimburgo

1975

24 de marzo de 1975

Nace Holly Mason

8 de abril de 1975

Empieza la gira de *Wish You Were Here* en Vancouver

30 de abril de 1975

La guerra de Vietnam termina oficialmente con la caída de Saigón

20 de junio de 1975

El globo con forma de pirámide se escapa en Pittsburg

5 de julio de 1975

Festival de Knebworth

17 de julio de 1975

El *Soyuz 19* y el *Apollo 18* se acoplan; fin de la carrera espacial

20 de julio de 1975

La sonda *Voyager 1* aterriza en Marte

5 de septiembre de 1975

Se lanza *Wish You Were Here*

1 de octubre de 1975

«El suspense de Manila»: Muhammad Ali contra Joe Frazier

20 de diciembre de 1975

Aparece el vídeo de «Bohemian Rhapsody», de Queen, en el programa «Top Of The Pops»

1976

18 de febrero de 1976

Polémica por los ladrillos de Carl Andre en la Tate Gallery de Londres

3 de diciembre de 1976

El cerdo *Algie* se escapa en Battersea

Noviembre de 1976

Se edita «Anarchy In The UK», de los Sex Pistols

1977

Nick Mason se compra el Ferrari 250GTO con la matrícula «250 GTO»

28 de enero de 1977

Lanzamiento de Animáis

La gira mundial de *Animals* empieza en Westfalenhalle, Dortmund

19 de mayo de 1977

Los Sex Pistols aparecen en el programa «Bill Grundy Show»

25 de mayo de 1977

Estreno del primer filme de *La guerra de las galaxias, Episodio IV: Una nueva esperanza*

2-7 de junio de 1977

Celebración del vigésimo quinto aniversario del reinado de la reina Isabel II

18 de junio de 1977

«God Save The Queen», de los Sex Pistols, llega al número uno de las listas británicas

6 de julio de 1977

Concierto de la gira de *Animals*, en el estadio Olímpico de Montreal

16 de agosto de 1977

Muere Elvis Presley

16 de septiembre de 1977

Muere Marc Bolan

Noviembre de 1977

Lanzamiento de *Music For Pleasure*, de los Damned

16 de diciembre de 1977

Estreno del filme *Fiebre del sábado noche*, de John Badham

1978

Lanzamiento del videojuego *Space Invaden*

Enero de 1978

Lanzamiento del single de debut de Kate Bush «Wuthering Heights», que llega al número uno en el Reino Unido

25 de julio de 1978

Nace Louise Brown, el primer bebé concebido por fecundación in vitro

7 de septiembre de 1978

Muere Keith Moon

27 de diciembre de 1978

Acaban cuarenta años de dictadura militar en España

1979

Lanzamiento del *walkman* de Sony

2 de febrero de 1979

Muere Sid Vicious

Abril de 1979

Empiezan en Francia las sesiones de grabación de *The Wall*

4 de mayo de 1979

Margaret Thatcher es la primera mujer en ser primera ministra de Gran Bretaña

9-10 de junio de 1979

Nick Masón participa por primera vez en las 24 Horas de Le Mans

12 de junio de 1979

Bryan Allen realiza el primer vuelo propulsado por energía humana atravesando el canal de la Mancha con el *Gossamer Albatross*

30 de noviembre de 1979

Lanzamiento de The Wall 22 de diciembre de 1979

«Another Brick In The Wall-Part 2» llega al número uno en el Reino Unido

1980

5 de febrero de 1980

Fiesta de presentación del cubo de Rubik en Estados Unidos

7 de febrero de 1980

La gira de *The Wall* empieza en el Sports Arena de Los Angeles

22 de marzo de 1980

The Dark Side Of The Moon es el disco contemporáneo que más tiempo ha estado en las listas de Estados Unidos de discos más vendidos, después de 303 semanas

17 de julio de 1980

Saddam Hussein se convierte en el presidente de Irak

21 de noviembre de 1980

Emisión del episodio de *Dallas* «¿Quién disparó a J. R.?»

8 de diciembre de 1980

John Lennon muere abatido a tiros en Nueva York

1981

Lanzamiento del videojuego *Pac-Man*

9 de febrero de 1981 Muere Bill Haley

12 de abril de 1981

Lanzamiento del primer transbordador espacial

13-17 de junio de 1981

Cinco conciertos presentando *The Wall* en Earls Court; las últimas cinco actuaciones en directo de David, Nick, Roger y Rick durante 24 años

29 de julio de 1981

Boda del príncipe Carlos y lady Di

7 de septiembre de 1981

Empieza el rodaje de la película *The Wall*

23 de noviembre de 1981

Lanzamiento de *A Collection Of Great Dance Songs*

1982

Lanzamiento del juego *Trivial Pursuit*

Enero de 1982

Erika Roe corre desnuda en Twickenham durante un partido de rugby internacional

Abril de 1982

Lanzamiento del Sinclair ZX Spectrum

2 de abril de 1982

Comienzo de la Guerra de las Malvinas, en la que Gran Bretaña y Argentina se disputan la posesión de las islas Malvinas

23 de mayo de 1982

Estreno de la película *The Wall*, en Cannes

1983

1 de enero de 1983

Creación de internet

21 de marzo de 1983

Lanzamiento de *The Final Cut*

29 de octubre de 1983

The Dark Side Of The Moon se convierte en el LP que más tiempo ha permanecido en las listas de discos más vendidos de todos los tiempos después de 491 semanas

1984

Nick Mason forma parte de la escudería de Rothmans Porsche para el rodaje de *Life Could Be A Dream*

Enero de 1984

Lanzamiento del ya clásico Apple Macintosh de 128 k

30 de abril de 1984

Lanzamiento de The Pros And Cons Of Hitch-hiking, de Roger Waters

Junio de 1984

Publicación de *Guía del autostopista galáctico*, de Douglas Adams

16 de septiembre de 1984

Primera emisión de *Corrupción en Miami*

Noviembre de 1984

Lanzamiento de «Do They Know It's Christmas?», de Band Aid

1985

19 de febrero de 1985

Primera emisión de la serie *East Enders*, de la BBC

Marzo de 1985

Mijaíl Gorbachov sucede a Chernenko como presidente de la Unión Soviética

Mayo de 1985

Inauguración del Groucho Club en el Soho, en Londres

13 de julio de 1985

Conciertos de Live Aid en el estadio Wembley de Londres y el estadio JFK de Filadelfia; David Gilmour toca con la banda de Bryan Ferry en el concierto de Wembley

19 de agosto de 1985

Lanzamiento de *Profiles*, de Nick Mason y Rick Fenn

1 de septiembre de 1985

Localizados los restos del *Titanic*

1986

23 de enero de 1986

Primera celebración de inducción del *Rock and Roll Hall of Fame*, que incluyó a Chuck Berry, James Brown y Elvis Presley

30 de abril de 1986

Accidente nuclear en Chernóbil

16 de mayo de 1986

Estreno del filme *Top Gun*, de Tony Scott

22 de junio de 1986

Diego Maradona marca su gol de «la mano de Dios» en el partido de Argentina contra Inglaterra en el Mundial de Fútbol

1987

Enero de 1987

Mijaíl Gorbachov declara la *glasnost*, seguida de la *perestroika*

1 de febrero de 1987

Aiwa lanza las cintas DAT

Abril de 1987

El comunicado de prensa de Roger Waters confirma su marcha de Pink Floyd

29 de mayo de 1987

Matthias Rust aterriza con su avioneta Cessna en la plaza Roja de Moscú

15 de junio de 1987

Lanzamiento de *Radio KAOS*, de Roger Waters

Agosto de 1987

Los ensayos de la gira de *Momentary Lapse*, de Pink Floyd, empiezan en Toronto

8 de septiembre de 1987

Lanzamiento de *A Momentary Lapse Of Reason*

9 de septiembre de 1987

La gira de *A Momentary Lapse of Reason* empieza en Ottawa

1988

23 de enero de 1988

La gira mundial de *A Momentary Lapse of Reason* empieza en Westen Springs (Nueva Zelanda) y continúa hasta el 23 de agosto de 1988 en el Nassau Coliseum (Long Island)

30 de abril de 1988

The Dark Side Of The Moon cae de la lista estadounidense de los álbumes más vendidos después de 724 semanas en el Top 200

21-22 de junio

Concierto en el castillo de Versalles

10 de noviembre de 1988

Lanzamiento del cazabombardero furtivo Lockheed *F-117A*

22 de noviembre de 1988

Lanzamiento del disco en directo *Delicate Sound Of Thunder*

1989

14 de febrero de 1989

Fatua emitida contra Salman Rushdie por haber escrito *Los versos satánicos*

13 de mayo de 1989

Empieza la gira *Another Lapse*, en Werchter Park, Bélgica

Junio de 1989

La manifestación estudiantil en la plaza de Tiananmen es sofocada en Pekín, China

3-4 y 6-7 de junio de 1989

Conciertos en el estadio Olímpico de Moscú

15 de julio de 1989

Concierto en Venecia

18 de julio de 1989

La gira *Another Lapse* finaliza en Marsella

26 de julio de 1989

Primer juicio por la propagación de un virus informático en Estados Unidos

2 de noviembre de 1989

Caída del Muro de Berlín

1990

Nintendo lanza la Game Boy

11 de febrero de 1990

Nelson Mandela es liberado de su cautiverio

31 de marzo de 1990

Nace Guy Mason

24 de abril de 1990

Lanzamiento del telescopio espacial *Hubble*

21 de mayo de 1990

Nick Mason se casa con Annette Lynton

30 de junio de 1990

Festival de Knebworth

21 de julio de 1990

Concierto de *The Wall* de Roger Waters, en Berlín

28 de noviembre de 1990

Margaret Thatcher dimite como primera ministra británica

1 de diciembre de 1990

Trabajadores franceses y británicos finalizan el túnel del canal de la Mancha

1991

5 de septiembre de 1991

El Parlamento soviético vota para disolver la Unión Soviética

24 de septiembre de 1991

Nace Cary Mason

Octubre de 1991

Carrera automovilística PanAmericana

1992

Nace la World Wide Web

13 de abril de 1992

Lanzamiento del vídeo de *La carrera PanAmericana*

1993

23 de junio de 1993

A John Wayne Bobbitt le cortan el pene

13 de septiembre de 1993

Yasser Arafat e Isaac Rabin se dan la mano en el jardín de la Casa Blanca, en presencia de Bill Clinton

1 de octubre de 1993

Empieza el Proyecto del Genoma Humano

1994

30 de marzo de 1994

Lanzamiento de The Division Bell

La gira de *The Division Bell* empieza en el Robbie Stadium, Miami

29 de octubre de 1994

Ultimo concierto de la gira de *The Division Bell* en Earls Court

1995

30 de mayo de 1995

Lanzamiento del disco en directo Pulse

2005

2 de julio de 2005

Nick, Roger, David y Rick se vuelven a juntar para el Live 8, en Hyde Park



NICK MASON (Birmingham, 1944). Casi todo el mundo lo conoce —no podía ser de otro modo— por ser el batería de Pink Floyd. Sin embargo, no muchos saben que, cuando no tiene un par de baquetas en las manos, se aferra con gusto al volante de alguno de los deportivos de su colección para participar en alguna carrera de coches. Su pasión es tal, que ha llegado a participar en cinco ocasiones en las 24 horas de Le Mans. Por si fuera poco, también dispone del tiempo necesario para colocarse ante el teclado y escribir sobre dos de sus grandes pasiones, la música y los automóviles, prueba de ello son *Into The Red*, un sentido homenaje a los mejores coches de todos los tiempos, preparado en colaboración con Mark Hales en 1998, así como sus innumerables colaboraciones en publicaciones como *Tatler*, *Ritz*, *Ampersand*, *Independent*, *Autosport*, *Classic Cars*, *Red Line* y *Cars for Connoisseur*.

Notas

[1] *Infierno de cobardes*, en su versión en español, película de 1973 dirigida y protagonizada por Clint Eastwood. (N. del T.) <<

[2] Estilo musical muy en boga a finales de los años cincuenta en Inglaterra, practicado con instrumentos caseros. (*N. del T.*) <<

[3] «¿Has visto una rosa matutina?» (*N. del T.*) <<

[4] «Cuidado con el agujero.» (*N. del T.*) <<

[5] «Los huéspedes de Leonard.» (*N. del T.*) <<

[6] RAF, Royal Air Force: siglas por las que se conoce a la Fuerzas Aéreas Británicas.
(N. del T.) <<

[7] «Cool Britannia» (la Gran Bretaña enrollada) es un término de los medios de comunicación que se utilizó a finales de los años noventa para describir la cultura contemporánea de Gran Bretaña. (N. del T.) <<

[8] Programa de televisión de culto de la BBC inglesa en el que se mostraban novedades científicas y tecnológicas. (*N. del T.*) <<

[9] Juego de cartas similar al *bridge*. (N. del T.) <<

[10] «Debes de estar de broma.» (*N. del T*) <<

[11] *Alucine underground. (N. del T)* <<

[12] Alucina, Ethel. (*N. del T*) <<

[13] «Estoy colocado, no intentes estropearme la diversión.» (*N. del T*) <<

[14] Hace referencia a cualquiera de los diversos actos del parlamento del Reino Unido para la protección de la información oficial, básicamente relacionada con la seguridad nacional. (*N. del T.*) <<

[15] «Alucine.» (*N. del T.*) <<

[16] Calle de Hamburgo llena de clubes de *strip-tease* donde los Beatles maduraron como músicos tocando hasta ocho horas diarias antes de ser famosos. (N. del T.) <<

[17] Ronald Kray y Reginald Kray eran hermanos gemelos y los líderes principales del crimen organizado en el norte y el este de Londres en la década de los años sesenta.
(N. del T) <<

[18] Los Daleks son unos extraterrestres que aparecen en la popular serie de televisión inglesa *Doctor Who*. (N. del T.) <<

[19] «Perderás la cabeza y jugarás a juegos gratuitos en mayo.» (*N. del T.*) <<

[20] «Alucina.» (*N. del T.*) <<

[21] «Ven, suelta la pasta, piérdete.» (*N del T.*) <<

[22] «Despierta, conecta, déjate ir.» (*N. Del T.*) <<

[23] «Te estoy muy agradecido por dejarme claro que ya no estoy aquí.» (N. del T.) <<

[24] El *serpent* y el *crumhorn* son instrumentos de viento del siglo XVI y el siglo XV, respectivamente. El primero es similar a una cometa y el segundo tiene un sonido parecido al de una cornamusa. (N. del T.) <<

[25] «Estiércol *funky*» y «Pecho con mucha leche». (N. del T.) <<

[26] «Otra vez engañado.» (*N. del T.*) <<

[27] William Heath Robinson (1872-1944), dibujante e ilustrador inglés que se hizo famoso por diseñar máquinas imposibles. (*N. del T.*) <<

[28] Juego de palabras con el verbo *rank*, en el original. La forma del verbo compuesto *To pull rank* significa «abusar de la autoridad». (N. del T.) <<

[29] «Estos millonarios discográficos, ídolos de la juventud popular al igual que de la juventud dorada.» (*N. del T.*) <<

[30] Película dirigida por Alan Parker en 1978 basada en la autobiografía de Billy Hayes. Narra la terrible experiencia de un americano encarcelado en una prisión turca por tráfico de drogas. (*N. del T.*) <<

[31] «Objetos caseros.» (*N. del T.*) <<

[32] Película de 1969 traducida en España como *Buscando mi destino* y dirigida y protagonizada por Dennis Hopper. Sus dos protagonistas atraviesan el país en moto viviendo diversas peripecias. «Easy Rider» también hace alusión al hombre que vive a costa de una mujer. (N. del T.) <<

[33] Capitán Horacio Hornblower, el protagonista de tres novelas de C. S. Forester y de la película de aventuras navales dirigida por Raoul Walsh en 1952 con el título de *El hidalgo de los mares*. (N. del T) <<

[34] Johann Heinrich Pestalozzi, (1746-1827) fue un pedagogo suizo. En las escuelas pestalozzianas el niño es guiado para aprender a través de la observación y la práctica, dando importancia a los trabajos manuales. (*N. del T.*) <<

[35] Aparcamiento donde se instalan los camiones y carpas de los pilotos en los circuitos de carreras. (*N. del T.*) <<

[36] «El método» provenía del llamado «sistema Stanislavski» y fue popularizado por Lee Strasberg en el Actor's Studio en Nueva York en las décadas de 1950 y 1960, y donde pasaron actores tan famosos como Robert De Niro, Al Pacino, James Dean o Paul Newman. *(N. del T.)* <<

[37] «Just Another Prick On The Wall», en el original. Juego de palabras con la canción «Another Brick On The Wall», otro ladrillo en el muro. (N. del T.) <<

[38] «Ladrillos sobrantes.» (*N. del T.*) <<

[39] La sala de billar. (*N. del T.*) <<

[40] El vicario de Bray es un personaje inglés del siglo XVI, famoso por cambiar sus principios para adecuarse a los continuos cambios religiosos y políticos de entonces para así poder seguir viviendo en la vicaría. (*N. del T.*) <<

[41] Reginald Jeeves, un sirviente casi perfecto, personaje creado por el escritor inglés P. G. Wodehouse. (*N. del T.*) <<

[42] Referencia a *La mujer del teniente francés*, novela de John Fowles de 1969 y que el director Karen Reizis adaptó al cine en 1981. (N. del T.) <<

[43] Productora cinematográfica inglesa en cuya imagen aparece un hombre golpeando un gong con una maza. (*N. del T.*) <<

[44] Personaje orondo creado por Charles Hamilton para el semanario juvenil *The Magnet* entre 1908 y 1940. (N. del T.) <<

[45] Concurso televisivo inglés de corte humorístico centrado en la música pop. El título hace referencia a *Never Mind the Bollocks*, primer disco de los Sex Pistols, y el grupo Buzzcocks. (N. del T.) <<

[46] Juego de palabras con Waters, el apellido de Roger, cuya traducción es «aguas».
(N. del T.) <<