

Entrevista a Santiago Auserón, distribuida por Sony Music España, con motivo de la reedición de *La canción de Juan Perro*. Lamentablemente, no consta el autor.

Santiago Auserón habla de *La canción de Juan Perro*

Pregunta. ¿Cómo nació *La canción de Juan Perro*?

Santiago Auserón. Cuando empezamos a escribir los temas, el objetivo era convertir a Radio Futura en una banda internacional, tanto en directo como en estudio. Habíamos estado en Londres con Joe Dworniak y con Duncan Bridgeman, haciendo *De un país en llamas*. Con Joe encontramos una complicidad que nos permitía ir en la dirección que queríamos, hacer rock con cierto tinte hispano, sonar con naturalidad, sin exceso de efectos en la producción, a diferencia de la producción anterior. Después de *De un país en llamas*, Radio Futura atravesó una de las crisis periódicas que suelen atravesar los grupos; ya habíamos pasado una, tras la época de Hispavox, que implicó cambios en la formación; de ella salió el cuarteto que iba a ser el núcleo fundamental del grupo. Queríamos conseguir un sello sonoro: ante todo potencia, firmeza, estabilidad en el escenario; quizá estábamos condicionados por el hecho de salir al escenario con poca preparación. Éramos autodidactas, proveníamos de otros estudios, de otros trabajos y la decisión de profesionalizarnos nos la tomamos unos de manera responsable y otros más a la ligera. En *De un país en llamas* se hicieron patentes algunos desequilibrios dentro del cuarteto.

P. ¿Cómo se vivía aquella época?

S.A. La época del cuarteto fue muy divertida. Con Solrac en la batería nos reíamos mucho, aprendimos cosas juntos y conseguimos sonar con la potencia que buscábamos, pero el ritmo de los conciertos iba a piñón fijo. Al llegar a Londres para grabar *De un país en llamas* se hizo patente que no había flexibilidad suficiente para lo que pretendíamos hacer, convertir a Radio Futura en un grupo que pudiera ofrecer algún color de nuestra tradición, no limitarnos a mimetizar a la nueva ola internacional. Solrac nos decía que él pasaba de tocar "meregumbé", esa era su expresión, siempre locuelo y divertido. No es que pretendiésemos por aquel entonces sonar "latino", pero andábamos buscando patrones rítmicos flexibles, sincopados, que permitiesen ir más allá de la rigidez de una matraca continua, como en subidón de anfetamina, una flexibilidad a la que nosotros llamábamos "punk-funk" medio en broma. Ese era nuestro objetivo en aquel periodo. Cuando lo intentamos en *De un país en llamas* ocurrieron dos cosas: partimos de un repertorio compuesto muy rápidamente, que no había tenido preparación en el local, cuando quisimos tocar los temas en el estudio de Londres no había consistencia suficiente. Algunos temas, como por ejemplo *El tonto Simón*, no eran fáciles de sostener. De modo que los productores tomaron decisiones sobre patrones rítmicos y sobre el uso de los *samplers*, aparatos que todavía nosotros no manejábamos, y eso condicionó los resultados. Con el tiempo, en general, me gusta como suena *De un país en llamas*, pero entonces queríamos consolidar una banda más natural y no logramos hacerlo, se nos escapó de las manos.

P. ¿Otra crisis?

S. A. De vuelta a Madrid empezamos a hacer vidas un poco distintas: unos obsesionados con el ensayo en el local, soportando mucha presión de *bussiness* y medios, mientras que a otros les costaba llegar a las citas. Solrac a veces nos dejaba directamente plantados, vivía de noche. Y se declaró, en efecto, la crisis. Esta vez salimos adelante con la idea de construir un grupo en el que pudiese haber flexibilidad para sonar tanto a rock europeo como a rock americano y a lo que empezamos a llamar entonces "rock latino". Seleccionamos ideas en esa dirección, guiados por el ejemplo del *reggae* del que nos habíamos empapado en Londres, y decidimos que había que cambiar la formación para no estar sujetos a un ritmo y a un *tempo* repetitivos, para dar más holgura a las letras, para pasar con naturalidad de lo blanco a lo negro. Esta fue la idea de partida de *La canción de Juan Perro*. En el equipo de producción, Joe entendía mejor esa dirección y aceptó el reto de dejarnos sonar más natural. Lo cual requería mucho ensayo. Tuvimos el apoyo de la compañía, porque habían ido bien las cosas con los dos discos anteriores.

P. Estamos en la preparación de *La canción de Juan Perro*...

S. A. Ir a grabar a Nueva York era un sueño y se convirtió en una experiencia genial, pero antes nos pegamos una buena paliza de ensayo, enmaquetamos los temas varias veces hasta que seleccionamos el repertorio. Hicimos una preparación lenta de las composiciones, el trabajo opuesto al del disco anterior. Se enmaquetó primero en los estudios caseros, íbamos asegurándonos en diversas escuchas de que los temas tenían consistencia. Después nos metimos en el local de ensayo con un nuevo batería, Carlos Torero, e incorporamos las teclas de Pedro Navarrete para darle un poco más de rhythm & blues a la cosa. El local empezó a funcionar y

después de varios meses de ensayo nos sentimos listos para proponer el plan a la compañía. Decidimos hacer otra maqueta con Joe Dworniak, ensayar el procedimiento de grabación del disco, partir de buenas tomas tocando todos a la vez. Trabajamos en los estudios de la RCA (hoy SONY) en las oficinas del Parque del Conde Orgaz, con una mesita que estaba allí medio arrumbada, a la que nadie hacía mucho caso. Era una de las primeras que construyó Rupert Neve, una consola estupenda. Joe la puso a funcionar y sacamos un sonido muy chulo. Hicimos todo el repertorio en directo, con muy pocos retoques, y eso nos dio confianza para irnos a Nueva York. Al llegar hicimos sonar la maqueta en el estudio, los técnicos y el resto del *staff* se pusieron desde el primer momento de nuestra parte. Llevamos las letras traducidas al inglés para que las entendiesen. Fuimos muy preparados a Nueva York. Allí Nacho Pérez Piñón nos ayudó a aclimatarnos.

P. ¿Cómo encajó *La canción de Juan Perro* en la escena musical española de la época?

S. A. Hubo dos aspectos. En el artístico, creo que el disco gustó a la crítica y al público. Radio Futura siempre irritaba un poco a la crítica, supongo que porque éramos demasiado ambiciosos, inquietantes, manteníamos una actitud de *work in progress*, pero a la vez valorábamos nuestro trabajo y teníamos nuestro propio discurso al respecto. *La canción de Juan Perro* fue muy bien recibido y cuando la gente empezó a escuchar temas como *La negra flor*, *El canto del gallo* o *37 grados* en las radios, todo encajó muy rápido. Sin embargo la pasta que nos gastamos en Nueva York no fue fácil recuperarla. Nos habíamos acostumbrado a que con *La ley del desierto* y *De un país en llamas* se habían incrementado las ventas muy rápidamente y, de salida, *La canción de Juan Perro* se mantuvo en el umbral de ventas del disco anterior, pero habíamos gastado mucho más dinero. Esto creó una sensación de éxito en la calle, buenisíma recepción artística, pero algo de inquietud en la compañía.

P. ¿Hubo problemas con la compañía discográfica?

S. A. Se generó una situación de incertidumbre y decidimos resolverla proponiendo lo que ya habíamos hecho en otros momentos: “Vamos a hacer ahora un disco que cueste poco dinero, vamos a preparar un directo”. Nadie creía en un directo después de *La canción de Juan Perro*, pero nosotros sentíamos que en la relación con el público estaban pasando cosas. Decidimos proyectar el trabajo de Nueva York sobre el escenario, aprovechar la relación con el público, que estaba muy caliente, y dejar plasmada esa evolución en un disco de producción ligera. Las cosas acabaron saliendo bien, pero costó mucho más esfuerzo del que teníamos previsto. En el primer concierto de la gira de presentación del disco, el 1º de mayo de 1987, en el Pueblo Español de Barcelona, Enrique Sierra se puso de nuevo gravemente enfermo y hubo que ingresarlo ese mismo día. Nuestra mánager, Paz Tejedor, había conseguido armar un buen calendario y el disco estaba sonando en todas las radios, pero la gira amenazó con venirse abajo. No renunciamos a ningún concierto, porque empezamos a probar improvisadamente a guitarristas de todo pelaje, pero fue un año difícil para sacar adelante nuestros planes, para conseguir ese fortalecimiento del directo que sentíamos que era posible.

P. Enrique Sierra, piedra angular de Radio Futura...

S. A. Enrique empezó Radio Futura con una grave enfermedad hereditaria y ya habíamos tenido problemas varias veces, cada cierto tiempo volvía a recaer. Aquella vez se escapó del hospital al tercer día, apareció en Lérida (donde estábamos probando a Alez Sánchez, de los Lone Star) y pactamos con él que no hiciera locuras, que íbamos a sujetar el grupo como pudiésemos hasta que él volviera, porque confiábamos en que se pondría bien de nuevo. Así fue, salió de una situación crítica y unos meses después se reintegraba en el local de ensayo. Venía bastante tocado físicamente, por lo que decidimos mantener al guitarrista que había estado con nosotros aguantando el tirón, Javier Monforte, y decidimos rehacer la banda otra vez, cambiar de batería de nuevo (esa ha sido la cruz de Radio Futura siempre, la batería, buscando esa potencia y flexibilidad de las que hablábamos). Enrique Sierra era insustituible, el corazón eléctrico de Radio Futura, su compatibilidad intuitiva con el bajo de Luis Auserón era muy importante, uno de los aspectos que le ha dado éxito y longevidad al sonido del grupo. Retomamos la idea de grabar el directo, fortaleciendo no sólo el repertorio de Nueva York, sino haciendo una nueva lectura del repertorio anterior, desde *La ley del desierto/La ley del mar* e incluso antes, desde *La estatua del Jardín Botánico*. Eso nos permitió tener por primera vez una perspectiva amplia del trabajo del grupo, fue un momento crucial.

P. ¿Por qué se han incluido en esta reedición la maqueta de *La canción de Juan Perro* y el directo posterior?

S. A. Suenan muy bien y resulta interesante ver los cambios que hubo entre la maqueta –tocada en directo– y el disco grabado en Nueva York, rearrreglado por pistas después de las tomas conjuntas. Los temas cambiaron un poco, se refinaron sin perder intensidad. Luego es significativo escuchar cómo sonó la banda en cuanto pudo reincorporarse Enrique. El directo grabado en Alcalá de Henares en 1988 muestra el momento en el que la banda estaba empezando a sonar potente de nuevo, pero con más matices, unos meses antes de grabar en el Arena de Valencia el directo de Radio Futura, *Escueladecolor*. Esta reedición proporciona así una perspectiva del periodo

en el que se hace evidente la evolución musical del grupo, en el que, pese a todas las dificultades, llegó a concretar sus propósitos: sonar como los buenos grupos de fuera, tener un equipo técnico a la altura de las circunstancias, combinar músicos de diversa calaña en un repertorio capaz de integrar colores diversos y alcanzar personalidad sonora.

P. ¿Cuándo os disteis cuenta que la clave estaba en la “semilla negra”?

S. A. Bueno, en particular Luis y yo sabíamos eso desde pequeños. En mi casa mis padres oían jazz y aunque los críos entonces buscábamos rock and roll en las máquinas de discos, fuimos muy conscientes de que cuando el rock and roll se empezó a oír en España era una reinterpretación blanca de la música negra. Nosotros oímos música negro-americana desde críos, cuando empezamos a comprar discos alternábamos los grupos británicos con algunos grupos españoles y con discos de soul. Pero quizá no nos hemos hecho cargo de la profundidad de esa herencia afroamericana –hablo por mí– hasta mucho más tarde.

P. ¿Cómo influyó esto en el sonido Radio Futura?

S. A. A mí personalmente me ha costado décadas entender cómo está construida una canción de Duke Ellington o de Louis Armstrong, pero las llevo metidas en las neuronas desde crío. Más tarde retomamos como rockeros la herencia del soul, eso ya fue deliberado. En Radio Futura intentamos hacer compatible esa herencia con el metal madrileño. Enrique era sonido Moratalaz, muy caracterizado, fue Enrique el que nos permitió acceder al sonido eléctrico de Madrid. La tradición del rock madrileño es más bien blanca, pálida a veces, pero todo el rock and roll está en contacto con el pulso de la negritud de una manera consciente o inconsciente. Luis y yo queríamos hacerlo consciente y Enrique aceptó el reto, naturalmente, sabía por dónde iban los tiros. El acercamiento a la negritud era deliberado todo el tiempo, desde el principio del grupo, pero las modas de la época nos marcaron mucho: el sonido "nuevaolero", el punk y el el afterpunk, música ya no pálida sino lívida. El sonido “nuevaolero” se acercaba a veces al funk, pero nosotros necesitábamos más flexibilidad para moldear los versos en castellano. Hablábamos mucho de este asunto en la furgoneta y en las reuniones caseras, de la posibilidad de ganar flexibilidad para el cuarteto típico, para el modelo que representaban los Clash, los Cure, Talking Heads o los Ramones. Empezamos a considerar la posibilidad de acercarnos al Caribe porque quizá allí hubiese soluciones rítmicas compatibles con los acentos del verso español. Los jamaicanos sonaban a veces muy cerca de lo que presentíamos.

P. ¿Sigues creyendo que *La canción de Juan Perro* es vuestro mejor disco?

S. A. Representa el momento en el que la banda llegó más lejos. Otros discos también han adquirido matices ricos y misteriosos con el tiempo. Durante muchos años no he podido escuchar la obra de Radio Futura sin prejuicios, porque me dolía todavía la espalda, me dolía la garganta y me dolía la cabeza de tanto discutir. Se me hacían muy presentes todas las dificultades por las que hubo que pasar, el peso de la responsabilidad a la hora de entrar en estudio, los nervios antes de salir al escenario, el esfuerzo que había que hacer para superarlos, la presión continua de los medios. Ahora escucho nuestros discos de una manera más parecida a la del oyente normal, el de una generación más joven, que ha convertido a Radio Futura en una referencia importante en la evolución del rock hispano, que significa lo mismo a ambos lados del charco. *La canción de Juan Perro* es el disco en el que se produce ese contagio que escapa a nuestro alcance. El disco de Londres, *De un país en llamas*, también está lleno de cosas interesantes, tiene una densidad extraña, una poética oscura, me parece un disco de alto nivel. Luego me gusta cómo quedó la última versión de *Tierra para bailar*, un disco que sigue siendo futurista en el ámbito latino. Con los cambios que hicimos para la *Caja de canciones*, con el último mastering, resultó ser también un excelente disco. Esos tres son lo mejor de Radio Futura. En los tres está Joe Dworniak a los mandos, cosa que es importante señalar.

P. ¿Escucháis vuestra influencia en alguno de los grupos de hoy?

S. A. La gente dice que sí, pero yo no me paro a considerar esas cosas. Estar mirando en qué se parece lo que uno hace a lo que hacen los demás sería estar reclamando la propiedad de algo que no pertenece a nadie; los estilos, en realidad, sólo son importantes cuando son contagiosos. No es relevante que algo venga de nosotros, porque nosotros lo hemos tomado antes de otra gente. Lo que tiene importancia es que circulen los rasgos de estilo, cierta energía, cierta ligereza, cierto poder de comunicación, cierta forma de expresión poética, que todo ello se transmita sin decaer a lo largo del tiempo.

P. En las maquetas y en el directo de esta reedición se aprecia una exigencia, una disciplina muy fuerte en los planteamientos de Radio Futura...

S. A. Se puede observar casi al microscopio lo puntillosos que éramos a la hora de encajar las maneras de tocar, de ajustar la tímbrica, el tempo, la pegada conjunta, las dinámicas y los matices entre nosotros. Se nos tachaba de raritos, porque en el ambiente de la época predominaba más bien el descaro, que era hasta cierto punto positivo porque permitía a mucha gente irrumpir en escena, hacer patente la energía de una generación sin cortapisas, pero eso tenía también sus inconvenientes. Muchos artistas en ciernes que se declaraban estrellas de la noche a la mañana morían a la noche siguiente de estrellato. Morían de estrellato, morían literalmente o acababan en la esterilidad creativa antes de tiempo, y eso para nosotros era una verdadera lástima. Quizá por venir de otros terrenos, relacionados con las letras y con el arte, llegábamos al local de ensayo con exigencia artística. Habíamos compartido horas de seminarios universitarios y de galerías de arte con un círculo de amigos iniciados y sabíamos que el sello artístico se consigue a base de voluntad, tanto individual como compartida, y de cierta persistencia. Apenas sabíamos tocar cuando nos metimos a enredar en un local de ensayo, firmamos un contrato y, sin comerlo ni beberlo, nos vimos en un estudio de grabación y haciendo de teloneros de Elvis Costello...

P. Hablamos de los comienzos...

S. A. Fue todo muy rápido, porque la sociedad española quería novedades, provocaba los encuentros y, bueno, nos dejamos llevar. Éramos muy conscientes de que para responder a la exigencia artística sin tener formación musical había que trabajar duro. Cuando decidimos que íbamos a ser profesionales, la cosa no admitía bromas. Eso dio lugar a muchas discusiones. Todas las actitudes eran legítimas, la actitud de la nueva ola madrileña en ese momento era la de vivir la noche, tocar de una manera descarada, arreglárselas con la improvisación sin haber aprendido mucho. Era casi una cultura local. Tiene su valor, pero la confianza exclusiva en la genialidad improvisada no va muy lejos, incluso cuando se estudian muchas escalas con el instrumento. Nuestro propósito era otro: construir una sonoridad, éramos obsesos del sonido. Eso nos aisló un poco de la movida. Tuvimos buena fortuna, conseguimos introducir riesgo artístico en un formato popular y sostener el reto a lo largo del tiempo. En realidad hoy seguimos haciendo lo mismo que en aquella época.

P. Las letras de Radio Futura son un equilibrio entre lo popular, lo literario y lo misterioso. Un ejemplo de cómo encajar un idioma derivado del latín en estructuras de rock anglosajonas... ¿Se echa de menos hoy un mayor riesgo literario en la música?

S. A. Después de sus años iniciales, el rock and roll tuvo un periodo dorado en el cual la industria admitió el riesgo artístico, en los años 60, hasta mitad de los 70 en algunos casos. El crecimiento del mercado y la posterior crisis del sector, la relación viciosa entre industria, medios, editoriales y sociedades de gestión, han hecho que solamente cuenten los productos que se pueden vender rápidamente. Eso nos devuelve otra vez al lenguaje más común, impide introducir riesgo poético en las canciones. Hemos perdido la mayor parte del territorio ganado en los 60 y en los primeros 80. Hoy faltan espacios para decir cosas nuevas que puedan ser compartidas en una escala amplia. Es probable que un grupo como Radio Futura hoy no llegase a ser reconocido, sus maquetas no saldrían a la luz como hicieron entonces. Quisiera insistir en este hecho, por llevarle la contraria a nuestro ministro de Cultura, que acaba de decir que lo que pasa en el circuito no es que el IVA sea caro, sino que no hay suficiente oferta artística como para convencer a la gente de que vaya a teatros y conciertos, de que compre discos y libros.

P. El ministro de Cultura se llama José Ignacio Wert...

S. A. Es muy atrevido el Sr. Wert. No sabemos en qué tipo de contenidos estará pensando. A lo mejor está pensando en que volvamos a los aires gregorianos... En todo caso nos está diciendo: "a ver si trabajáis más, chavales, a ver si le dais a la gente lo que quiere, haced como los buenos deportistas, moved el engranaje". Cultura del rendimiento competitivo es lo que quiere, es decir, subcultura. Las cosas en la calle ocurren de otro modo. Yo veo gente en los locales de ensayo con buena preparación, me entregan buenos CD's autoproducidos y buenas maquetas, la gente canta en los bares y en algunos círculos sociales, trata de buscarse la vida, pero normalmente tiene que abandonar antes de vivir de la música. Claro que hay oferta en las nuevas generaciones, un germen prometedor, pero ese germen se agosta porque la sociedad no escucha, condicionada por intereses políticos y mediáticos inmediatos, miserables. Estamos perdiendo un capital cultural importante, tanto en la canción popular como en otras artes, también en la investigación humanística y científica. Se ha invertido mucho en la pasión por el deporte, porque el deporte se deja manipular como imagen política, mientras otras formas de cultura resultan incómodas para el poder, que solo sabe rentabilizar la incultura. Al final los deportistas, cuando celebran su llegada al pódium, no saben qué cantar; y el público, cuando corea "yo soy español, español, español" tiene que recurrir a una melodía rusa. Por ese camino la cultura y la ciencia hispanas nunca llegarán a nada, la gente más hábil en los negocios vive en otra parte.

P. Una curiosidad para cambiar de tema. ¿Qué se escuchaba en el cassette de la furgoneta o en el autobús de gira de Radio Futura en la época de *La canción de Juan Perro*?

S. A. Muchas cosas y muy variadas. Todos los componentes del grupo seguíamos siendo aficionados apasionados y la verdad es que había una lucha en la furgoneta por acceder al reproductor, porque cada uno quería poner la música que traía. Cada uno salía de casa con un paquete de cassettes que era imposible oír durante el viaje. Necesitábamos transmitir las emociones que nos producía la música, sobre todo a nuestros amigos y compañeros. No por interés de que en el grupo se tocara esto o lo otro, sino de una manera inocente, por compartir lo que nos parecía bueno. Además de los grupos nuevaoleros ya citados oíamos selecciones de soul y de reggae, Marley, Toots, Lee Perry... Y luego empezábamos a escuchar a Rubén Blades, en el 84 estuvimos en Cuba por primera vez y nos trajimos algunos discos, en particular uno de Rubén que se llama *El que la hace la paga*, que era un disco espléndido, y *Buscando América*, que nos lo regaló Jose María Cámara [Presidente de BMG Ariola]. También oíamos a Camarón... Pero vaya, era un alternar continuo entre Camarón y los Cure.

P. En el directo de esta reedición se nota al grupo con una actitud y una energía casi punk. ¿Salíais al escenario conjurados para romper?

S. A. Normalmente sí. Había días en que los humores a lo mejor no coincidían y salimos un poco desquiciados, pero durante algunos años supimos mantener una especie de conjura para salir a darlo todo y a golpear duro, con el sonido y con las ideas. Esa decisión se nota quizá a veces un poco sobreexcitada, cuando oye uno las grabaciones. En los años que refleja esta reedición, teníamos a la vez pegada y matices que desplegar. Considerábamos que esa era la vía propia del rock en español, conseguir la pegada de los anglos abriendo el abanico de colores de nuestra lengua. Hubo un momento en el que Radio Futura llegó a ese punto. En los discos nos ayudó mucho Joe Dworniak, que es un hombre con excelente oído y con gran sensibilidad. Se hizo amigo nuestro y realmente se podría decir que fue el cuarto Radio Futura.

P. Pegada y sensibilidad es un difícil equilibrio...

S. A. La pegada y la apertura de matices, las dinámicas... Estábamos obsesionados con esas cosas. Una palabra debía tener su espacio, pero no podía perder "punch". Era un equilibrio que discutíamos y trabajábamos mucho. Hay que subrayar algo importante en el directo del 88, una labor extraordinaria del batería de esa grabación, Óscar Quesada. Es el batería más completo que tuvo Radio Futura. Era muy funky, pero tenía su mala uva en el latigazo del beat y nunca producía sonidos contradictorios, siempre resultaba armonioso, y con un tempazo. Se nota en la grabación del directo que hay un entendimiento brutal entre él y Luis, una conjunción en los graves que a mí, a la hora de cantar, me estaba dando apoyo y dinamismo. Luego las guitarras vienen a atravesar el horizonte con colores, con muchos matices, pero sobre todo se encontró ahí una ligazón entre la palabra y la pegada rítmica, la flexibilidad del tempo, que Radio Futura no había tenido hasta entonces.

P. ¿En algún momento os sentísteis como un grupo de referencia, incluso con delirios de grandeza?

S. A. No pensamos nunca en esos términos, no deseábamos ser los mejores, queríamos ser simplemente buenos, éramos exigentes y nos sentíamos fuera del ambiente más mundano. No nos convencía la actitud de la movida en general, aunque había algunos grupos españoles a los que íbamos a ver y nos sonaban bien. Es verdad que nos sentíamos un poco fuera del negocio. Confiábamos en que la movida iba a ser el principio de algo que se iba a hacer más grande y, la verdad, se fue haciendo cada vez más pequeño con el paso de los años. Aquello nos pilló un poco por sorpresa, nos cabreó un poco. Pero cuando ya estábamos metidos en la faena de sostener el reto de Radio Futura, tuvimos que hacer frente a muchas dificultades: las recaídas de Enrique, las relaciones conflictivas con el medio, el crecimiento de la proyección del grupo en ventas y en el mercado, la presión mediática... Tdo eso nos empezaba a desquiciar un poco. No hubo tiempo para delirios de grandeza porque cuando empezamos a sentirnos bien y a tener perspectiva sobre nuestro propio trabajo, empezaron a aparecer nuevas dificultades. No tardamos mucho en decidir que aquello no podía seguir por mucho tiempo.

P. Ahora que desgraciadamente ya no está Enrique Sierra con nosotros, ¿os habéis arrepentido alguna vez de no haberos vuelto a reunir?

S. A. Lo cierto es que, durante años, Enrique, Luis y yo nos reservamos la posibilidad de juntarnos cuando nos diese la gana. Esa era la fórmula acordada. Rechazamos propuestas, rechazamos tentaciones. Sabíamos que no podíamos traicionar a nuestra gente por razones comerciales, por aprovechar el prestigio que una nueva generación le estaba dando al grupo. No queríamos traicionar tampoco la exigencia a la que nosotros mismos nos habíamos sometido, pero nos reservábamos esa carta. Por razones artísticas, sentimos la necesidad de aplazar la posibilidad de juntarnos, para dar tiempo a que cada uno encontrase su propio camino. Pero siempre hemos hablado de reservarnos la posibilidad de volvernos a juntar. Entre nosotros nos decíamos: "si de pronto nos saliesen canciones que lo pidiesen, si nos lo pasáramos bien y no volviéramos a caer en las mismas discusiones, si hubiera un equilibrio natural sin tener que forzar nada...". Eso es lo que teníamos hablado. Con la desaparición de Enrique ya no es posible. Enrique no ha podido hacer frente por enésima vez a la tragedia que todos temíamos desde el principio. Se portó como un león, resistió la batalla durante décadas de una manera absolutamente admirable. Nadie sabe lo que tuvo que aguantar en los hospitales.

P. Volvamos a *La canción de Juan Perro*. ¿Hay en el álbum alguna canción favorita?

S. A. Muchas veces he respondido que mi favorita era *El canto del gallo* porque me sentía orgulloso de haber conseguido narrar una película en ocho o nueve estrofas sin necesidad de recurrir al estribillo. Me sentía orgulloso de habernos acercado al pulso de reggae con el español de manera natural. Creo que *La negra flor* también se ha comportado bien a lo largo del tiempo, si algún día la retomo en algún concierto de Juan Perro, de pronto me encuentro con una canción que responde, sin haber pensado en ella durante años. Lo mismo me ocurre con el rap. Fue improvisado en una tarde de estudio, porque pensamos que a la remezcla de *La negra flor* no le vendría mal algo de letra nueva. Me puse a escribir sin pensarlo mucho y salieron cuatro folios. Se nos ocurrió probar al estilo del rap jamaicano y aquello salió rodado. Entonces ocurrían cosas improvisadas que daban buenos frutos. Hay otros aspectos que me interesan en letras como *Luna de agosto* o *Lluvia del porvenir*, que apuntan hacia una nueva lírica popular, contemporánea e interétnica. También me siento orgulloso, desde luego, de haber cantado a Edgar Allan Poe.

P. ¿Cómo fue la grabación de *La canción de Juan Perro* en Nueva York?

S. A. El propósito de internacionalizarse con el que soñaba Radio Futura a la hora de ponerse a preparar los temas de *La canción de Juan Perro* fue cumplido en buena medida porque se fueron engarzando eslabones. En Nueva York nos recibieron bien, el estudio pertenecía a la gente de Talking Heads, entre otros socios. Sigma Sound era un estudio legendario de Manhattan donde se habían hecho cosas interesantes. La mediación de Joe, ya simplemente a nivel de la lengua para explicar de qué iban las cosas, fue fundamental, pero también la cohesión que había logrado el grupo antes del viaje. Eso nos fue abriendo puertas. Ayudó, sin lugar a dudas, el presupuesto que nos aprobó Jose María Cámara. Habíamos hablado de la posibilidad de meter metales, de la posibilidad de probar algún percusionista cubano. Cuando nos vimos allí dijimos: "¿Hay presupuesto? Sí. Pues vamos a gastarlo bien". Cuando nos dimos cuenta de que podíamos optar a lo mejor, fuimos a por lo mejor. Decidimos llamar a Daniel Ponce, recientemente fallecido, uno de los grandes percusionistas cubanos, un *marielito* que conservaba todo el sabor de afrocuba. En cuanto a los metales, habíamos flipado oyendo el *Swordfishtrumbone* de Tom Waits, o el homenaje a Kurt Weill, en los cuales estaban The Uptown Horns. Habíamos escuchado algunas tocatas de los Uptown Horns muy calientes, el *Gravity* de James Brown, que ellos nos regalaron ellos cuando llegaron al estudio. Nos pudimos permitir el lujo de tener el sonido Nueva York en caliente. Los Uptown nos invitaron a cenar una noche en el Lone Star y allí conocimos a Willie de Ville... Todo eso contribuyó a favorecer una buena integración de las canciones en la ciudad.

P. Buena integración y, seguro, algunas anécdotas para el recuerdo...

S. A. Hubo escenas divertidas en el estudio. Paz Tejedor debe tener las fotos en su álbum. Contratamos a un arreglista, Jim Biondolillo, un señor que tenía un aspecto de trabajar en otra cosa, con traje y corbata, muy gordo y con bigote. Cuando nos lo presentaron, nos dijeron: “Este hombre va a hacer los arreglos, es el adecuado para dirigir a los Uptown, ya han trabajado antes juntos y se llevan bien”. Nosotros nos miramos pensando que nos habíamos equivocado al pedir consejo. Pero Jim Biondolillo se quitó la chaqueta, se puso frente a los Uptown y nos dijo: “¿Qué queréis aquí?”. El tío bailando delante de ellos, sin escribir ni una nota en papel, los llevó por el camino correcto. Así que todo fue, digamos, afortunado. Los eslabones engarzaban en el camino de la internacionalización del sonido de Radio Futura. Se volvió a notar en relación con América Latina, cuando el disco encontró, en particular en México, a toda una generación dispuesta. Radio Futura hizo furor en México, donde *La canción de Juan Perro* se convirtió en el disco clave de la propuesta que se llamó “Rock en tu idioma”. Fue toda una campaña para naturalizar el acercamiento al rock desde el castellano, porque todavía entonces muchos rockeros mexicanos consideraban que era una herejía tratar de cantar rock en una lengua que no fuera el inglés. Después de *La canción de Juan Perro*, aquello empezó a debatirse en los ambientes musicales mexicanos y de América Latina en general con otra perspectiva. Radio Futura tuvo el privilegio de contribuir a que se fortaleciesen las posibilidades de nuestra lengua en relación con el sonido eléctrico.

P. Y para terminar, ¿algo más que añadir...?

S. A. Esta reedición de *La canción de Juan Perro* refleja un periodo de nuestras vidas muy intenso. Tenemos la oportunidad, que agradezco, de revivir ese repertorio con la perspectiva de su preparación y de su desarrollo. El disco viene acompañado por esa maqueta que tiene una magia particular, por ese directo que representa el momento en el que Enrique volvió al escenario para retomar el proyecto de un sonido poderoso. Es una perspectiva verídica sobre lo que pasó en aquellos años. Y que incita a pensar de nuevo en las posibilidades de la canción popular en español.